

Z dějin českého myšlení o literatuře 1 1945-1948

Antologie
k Dějinám české
literatury
1945-1990

... je před oči
radí se s ním, n
odit to nebo ono
nic bezpečně, po
čtenáři i příběhu a
ančura). Jindy uvádí
ry v nejnepravděpo
ávaná a nezvyklá spo
je neustále odváděn a
u děje, upoutáván pozor
na domácích příkladech — nemáme
Karla Čapka — abychom už zůstali
sice pocit tvůrčího procesu a suvere
nity umělce nad materiálem tak bez
prostředně, nerelativisuje totiž kon
venční nazírání světa a jeho dění už
v zárodku, ale relativisuje je jako celek
jako světový proces a suvere
několika varianty totiž kon
losti, z nichž má každý dění už
Tyto tvůrčí postupy mají
pozadí filosofické, u Čapka
zvláště zřetelné a známé:
řádká víra v nezměnitel
spíše nevíra v proměny, úzkost a soucit
proměnu, úzkost a soucit
až příliš nesocialistický a
z každého nuceného i nu
dání starých, navyklých a
norem žítí atd. atd.
To jsou tři aspekty rozkladu kl
kého realismu a nové české
v mimocetnickou puseřivost
příklon k vlněnému isméně
funkčnosti uměleckého
vše může být jiné než je vše může být
i nebyt — aspekty rozkladu
ských jistot. Ale — zdá se, přibývá
nový čtenář, žádá si nové jistoty
nechť se pochybovat • svat
Příběhů vsádku? Ci zatim
—ada

...ád pokládá
chce nepoci
myšlen. Chce
• zformování
plnou iluzi sku
sická realistická
lépe vyhovuje to
• bylo napsáno, je
činitelné. On může
t či zármutek z toho,
nesympatický hrdina
• neštěstí. Pro ty sou
existuje smírná varianta
y „Nory“. Jinak vše, co
nemůže být už jiné,
• verš „Pokušení sva
• hekter“

...ak: romantické
...dohle dnešví — u a dofi
...romantické
...zemědělní
...Stendhala !!!
...realismu
...realismu v literární umění byl p
...dějinách. Nechá se sice ze d
...lidem nebylo nít
...yprávěnice yprávěnice, a přeš
...6.VI.52

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR

Z DĚJIN
ČESKÉHO MYŠLENÍ
O LITERATUŘE

1

1945–1948

ANTOLOGIE
K DĚJINÁM ČESKÉ LITERATURY 1945–1990

PRAHA 2001

© (edit.): Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001

ISBN 80-85778-34-3

ÚVODEM

Antologie je součástí komplexního projektu ÚČL AV ČR „Dějiny české literatury 1945-1990“ a má uživateli umožnit snazší přístup k některým významným, původně většinou jen časopisecky publikovaným textům, které dokumentují vývoj myšlení o literatuře a jejích funkcích a na něž se v příslušných kapitolách autoři Dějin případně odvolávají. Antologie přijala takovou periodizaci poválečného vývoje, na které se shodli tvůrci hlavního projektu (1945–1948–1958–1969–1990): vydána tedy bude v takto vymezených čtyřech svazcích.

V tomto prvním svazku jsou shromážděny texty z let 1945-48. Editor usiloval o reprezentativní zastoupení podstatných názorových proudů a koncepcí, které se v tomto období projevovaly. Výběr textů samozřejmě respektuje charakter nejdůležitějších dobových diskusí, které se většinou soustředily především na společenskou, resp. dokonce politickou funkci literatury.

První oddíl *Ztráty a nálezy* přináší texty bezprostředně reflektující konec okupace, ale i takové, které již naznačují příští názorové a ideologické konflikty. Druhý oddíl *K problematice socialistické literatury u nás* (název jsme si vypůjčili od Václava Černého, který takto pojmenoval cyklus svých studií a úvah publikovaných v Kritickém měsíčníku) obsahuje texty zachycující především počátky poválečných diskusí na uvedené téma včetně dvou statí z diskuse nad dílem Paula Valéryho, resp. nad charakterem poezie nadcházejícího „socialistického“ období. Třetí oddíl *Účtování a výhledy* je souborem několika diskusních příspěvků, které byly předneseny na prvním poválečném sjezdu spisovatelů v červnu 1946 (název oddílu je totožný s názvem knižní publikace záznamů sjezdových vystoupení, vydané v roce 1948), přináší však i některé časopisecky publikované texty, které sjezdu předcházely, či které reagovaly na jeho jednání a hodnotily jeho průběh. Čtvrtý oddíl *K případu Achmatovové a Zoščenka* předsta-

vuje skromný výběr z rozsáhlé a závažné diskuse, jejíž účastníci se na stránkách snad všech kulturních listů i řady deníků vyjadřovali k přímému útoku sovětské moci na tvůrčí svobodu spisovatele a k jeho možným důsledkům v československém prostředí. Pátý oddíl *Z literárního života* je souborem různorodých časopisecky publikovaných textů, dokládajících stav soudobého myšlení o literatuře a jejích problémech „časových i nadčasových“. Šestý oddíl *Tvář generace* je věnován tehdy nejmladší nastupující generaci; zachycuje její vývoj v krátkém sledovaném období od prvních pokusů o vymezení literární generace jako celku, přes pokusy o vymezení jednotlivých skupin až po dobříšskou konferenci z března 1948, která je jejím posledním, již jen relativně svobodným vystoupením. Články shromážděné v sedmém oddíle *Literatura a společnost* řeší vztah literatury a umění ke společnosti, případně k jejím institucím. Osmý oddíl *Osobnosti a tvorba* zahrnuje některé pozoruhodné stati, věnované jednotlivým autorům a dílům.

Koncepce svazku byla spoluurčena jednak příslušnými kapitolami Dějin, jednak koncepcí antologie jako celku, který je plánován až do roku 1990, a konečkonců i omezeným rozsahem jednotlivých svazků. Důležitým, byť nikoli absolutně uplatněným kritériem pro zařazení textu do antologie byl způsob jeho původní publikace. V zásadě jde o články původně publikované časopisecky, abychom však omezili míru případného zkreslení obrazu dobového literárního života, zařadili jsme i příspěvky z jednání spisovatelského sjezdu v roce 1946, ačkoli časopisecky z nich byly – dodatečně – publikovány jen některé. Mnohé zařazené texty samozřejmě vyšly již i knižně, obvykle v autorských výběrech či souborech (Václav Černý, Jan Grossman, Jiří Hájek, Jindřich Chaloupecký, Jan Mukařovský, Zdeněk Nejedlý, Ferdinand Peroutka aj.); k těmto vydáním obvykle přihlížíme jen v případě pochybností o správném původním znění textu. Konkrétně je však nezbytné připomenout publikaci Václava Černého *Skutečnost svoboda* (editoři Jan Šulc a Jaroslav Kabíček, Praha, ČS 1995), která shrnuje nejen Černého články z let 1945-48, ale i jejich ohlasy, případně podněty, a která se tedy s naší antologií částečně překrývá a částečně doplňuje.

Ztráty a nálezy

POZDRAV MRTVÝM

Václav Černý

„Strážný, co se stalo v noci?

Řekl strážný: Přišlo jítro...“

(Starý zákon)

Dovolte mi, abych zahájil náš pozdrav památce spisovatelů padlých jako bojovníci a oběti této války stránkou jednoho z nich:

„Stře se přede mnou,“ praví Kulhavý poutník, „krajina ozářená ve slunci, líbezná, utěšená, to ta nejhezčí, s milostnou prostotou složená ze všech radostných krajin, které jsem tu na světě poznal. S postavami ženců, žen trahajících jahody, s myslivci, rybáři, s milými dětmi, které dovádějí, hraje si u dveří. S domy, vesnicemi, městy. Se zvířaty, květinami, motýly a ptáky. Se zavínutou kuklou, s mravenčím vajíčkem, s jednou kapkou rosy. Se vším, čím je pro mne život a svět, ten veškerý bílý svět. Odchází ze z této tak důvěrné Marnosti do neznámé ciziny věčna, ještě bych chtěl v poslední chvílce mít v očích nikoliv obraz zahnědlé lebky uboze děravých a němých očních důlků, ale třeba jen jedinou větvičku růžově kvetoucího vřesu, jen šípkový květ, odnésti si v pohledu třeba jen jediný ve větru se kymácející modrý zvonek – a než všechno zhasne – nechť se v jeho kalichu třepe ještě muška, ještě naposled, malinká, skoro neviditelná! Neboť mám všechnu tuto Marnost příliš rád, i sebemenší kousek z ní by mi ještě na tu velikou cestu stačil, tak na ní visím...“

Nelze se nad těmito řádky těžkomyslného, a přece zjitřeného lyrismu nezachvět žalem a hrůzou a vzpourou: tak hluboký a dramatický vztah k životní plnosti prozrazují, tolik v nich cítíš neklidné a vroucí, hořké i sladké

lásky k existenci a světu, tolik úporné vůle držet se milných krásných marností! Neboť básník je ten, kdo světu a životu lépe a více rozumí než my, proto je i lépe a více miluje: jak bolestné je potom pomýšlení, musí-li je opustit před časem a nedobrovolně, než se ukojí jeho „těkavost a neklid, baživost a touha“, než všichni ti, které si přál na světě potkat, odpovědí na jeho pozdrav, než vstřebá z tváře veškerenstva i z hlubin vlastního srdce všechn ten „nedočerpatelný jas“ i smutek, jež na něho čekají a jemu náležejí, než pozná všechny radosti svých možných vítězství a všechny bolesti a rozkoše svých nejistot!

A přece z těch slov, ba právě z týchž slov o nevykořenitelné lásce básníka k životu šlehe ti do tváře pojednou i silivě dobrodružný cit tragické radosti, síly a vítězoslávy. To pro ono vědomí hrdinské mravní vůle, kterou projeví ti, kdo samou svou podstatou milovali život a svět více než my – a ne-li více, tedy jistě hlouběji, jemněji a plodněji – a přesto obětovali svou lásku a sebe s ní hodnotě, jejímž jsou dnes už věčnými symboly a kterou zde v nich uctíváme – české poezii, české kultuře. Nad jejich charakternost, nad vroucnou a velkomyslnou sílu jejich mravní vůle není v oněch šesti letech otroctví, kdy jsme neměli jiné vlasti než své básníky, nic vznešenějšího, nic povzbudivějšího, nic radostnějšího při vši bolesti. Neboť nám svým osudem, svým dobrovolně přijatým osudem nebo alespoň způsobem, jímž dovedli popřít násilí ve chvíli samé, kdy je drtilo, nade vše jasně dokumentovali životnost a velikost naší kultury národní a ozřejmili znovu smysl a podstatu kultury vůbec. Ukázali nám a znovu dokázali, že není veliké žít mimo boj a držet se stranou pomíjivé chvíle, nýbrž vydávat se v nebezpečí pro svou věrnost. Že nic nemůže lépe dokázat hodnotu kulturní vůle než způsob, jímž se snažíme ji naplnit: nasazující vše, a především sebe. Že umění i celá vzdělanost jsou podstaty heroické, jsouce podstaty aktivní: jsou vždy něčím vydobytým, co před zápasem a obětí neexistovalo. Že není jiné nesmrtnosti díla krom té, která je dělána ze smrti lidí. Že není kultury bez mravního vztahu tvůrce k jeho vnitřnímu světu, že kulturní podstatě odpovídá jen charakter, jen charakter může být opravdu kulturně kladný a plodný. Že konečně česká vzdělanost v této nejhroznější chvíli svých osudů měla dostatek právě charakterů.

Takový je smysl, obecný a společný smysl života a smrti všech na tomto místě dnes vzpomínaných popravených nebo umučených českých spisovatelů. Je jich skrze poušť oněch zneuctěných let celá alej vítězů a hrdinů. Jsou mezi nimi tvůrčí zjevy veliké i méně významné. Ale nám zde nepřipadá úkol měřit je umělecky: jiné chvíli náleží úloha či melancholická rozkoš usednout znovu s poutníkem Josefem Čapkem „do stínu pod

velikým stromem, jehož listí se třpytí a šepotá dolů k zemi, do šira kraje i vzhůru k blankytu“, odpočinout, pooddechnout, útěšlivě se zasnít se samotářem a načerpat v jeho věcnosti znepokojeném a laskavém srdci novou vůli k opravdovosti, novou vůli k dobrotě, nové tušení metafyzických tajemství. Jiná příležitost učiní zadost povinnosti změřit hrdé a strmé hrany génia Vančurova, podivit se logice, vytríbenosti, cílevědomosti nejenergičtějšího z uměleckých voluntaristů, zchlazujícího svou inspiraci, aby ji rozmnožil a znásobil jasem a klidem, jeho velkolepé moci nad sebou samotným, která jej činila pánem všeho, co je v umění osvojitelné. Jiná chvíle, jiná příležitost vzdá čest Jaroslavu Kratochvílovi, jehož jméno vojáka, historika i romanopisce znamenalo po čtvrt století totéž, co znamená statečná, nesmlouvavá, a přece skromná žádostivost pravdy – i Bedřichu Václavkovi a jeho ukázněnému, pronikavému a neúplatnému talentu kritika a vědce. Ta čtyři jsou jména největší z odešlých. Buď si však jakýkoliv a jakkoliv různý jejich význam osobní a jednotlivý, dnes se skláníme – opakují – před tím, co znamenají spolu a všichni rovně, před smyslem jejich smrti, o něž se dělí i s legií svých druhů ostatních: tu jsou všichni stejně velcí, neboť jsou všichni svou obětí autory téhož velkého díla.

Tak se naše smuteční slavnost proměňuje jejich vůlí v slavnost síly a vítězství. Díky jim za to! Dík, nový a věčně opakovaný jim dík za sílu české kultury, kterou svou smrtí demonstrovali, ale také za neslýchaně těžkou zkoušku, které vystavili nás, živé. Pravím: zkoušku, neboť veliké vítězství jest i veliké nebezpečí, a lidská povaha snáší často triumf hůře nežli porážku. Bylo by neslýchaně neblahé, kdybychom věnec, jímž ve své oběti ověnčili českého tvůrčího ducha, měli pokládat za jeho dědictví definitivní a třeba i jen na okamžik zdřímli ve stínu jejich ctností. Ve skutečnosti jejich vítězství klade nám – po první chvíli radosti – jen samé příkazy, povinnosti, závazky a je pro nás nejnesnadnější věcí na světě. Vůbec se zdá, že nejnesnadnější své chvíle nemá český duch a český člověk za sebou, ale právě před sebou: má se totiž ukázat hodným svých mrtvých a nezneužít jejich smrti. Má splnit jejich odkaz. Odkaz mravní, kulturně-mravní, myslím, všem jim zase společný – nikoliv jejich programy kulturně-politické, jichž je více, neboť mrtví byli lidmi různých kulturně-politických táborů a vyznání, a pokud jimi byli, zůstávají i dále diskutovatelní, nezávazní. Bylo by ostatně příliš snadné rozvinovat jejich jménem tento program, jež hlásat nesluší dnešní příležitosti. Příliš snadné: stačilo by mně sáhnout po zápisech, jež z jara roku 1942 redigovali z vyššího pověření pro hnutí národněrevoluční Václavek, Vančura s přítelem Halasem a se mnou, a po vlastních návrzích pro ústředí ilegálního hnutí z roku 1943 a 1944, okomentovaných rukou Jaroslava Kratochvíla. Niko-

liv, nesáhnou po nich. O jinou tu věc dnes běží: o to, co je v odkazu našich mrtvých spisovatelů nediskutovatelné, co je v něm pro nás všechny povinné. A to je jejich kulturní étos.

Mám za to, že čistota je jméno první půle tohoto étosu. A svoboda jméno druhé půle.

Čistota! Ano, tito mrtví spisovatelé byli především lidmi nevýslovně čistými. Toto je první jejich volání k nám, a jestliže český kulturní člověk nehodlá, nemůže nebo nedokáže je vyslechnout a být ho poslušen, veliké bude jednou po něm mlčení. Víím, že se nyní u nás na všech stránkách, i v kultuře, čistí, a jistě je to věc nutná a záslužná. Už proto, že ovzduší, zamořené výparem zrady a otrockého přisluhování, bylo nedýchatelné. Ale všechny tyto čistky – a kéž jsou rychlé – jsou v podstatě jen úkonem jaksi zdravotně policejním, jsou pouhým předpokladem. Ti naši mrtví byli by se jistě spokojili právem všemi zrádci a zbabělci až do smrti a otevřeně pohrdat. Všechn ten další krám okolo mravních oprav, to usilovné pseudoočišťování nakažených, ty obnovené kandidatury na dobrou pověst, ta touha včerejších bázlivců a měkkýšů po slávě veteránů velikého boje, jsou jen nezajímavou komedií, zdržující od práce. Nikoliv, čistota kompromitovaných nás nezajímá. Nýbrž naopak: čistota nekompromitovaných! Ta je nekonečně drahocennější, a o tu jest se více trásti. Čistota těch, kdo bojovali, a právě proto nesmějí samy sebe uzнат za hodné odměny. Neboť byli po léta, po strašná, těžká, krvavá léta, solí této země, kéž se nikdy nepromění v její vychladlé bláto! Úřady a hodnosti budou zajisté nyní padat do klína schopným lidem, ba i neschopní se snad budou moci umístiti, každý podle oboru své neschopnosti: kéž dědici mravního odkazu našich mrtvých nenastavují příliš svůj klín! Kéž nové funkce, jež přijímají a v této chvíli přebudovatelské přijímat musí a jsou povinni, jsou funkcemi jen pracovními! Kéž po skončení svých nových povinností očištných, organizačních, budovatelských se všichni shledáme na starých svých místech, z nichž jsme vyšli! Kéž všichni ti stateční a opravdoví netouží příliš ani po uznání a úctě: úcta, které se budou těšit, bude přece nutně vždy méně obecná než úcta, již budou požívat nestateční a neopravdoví, neboť oni budou ctěni pouze poctivými lidmi. Netroufal bych si takto mluvit, kdyby nebylo zřejmo, že takové jsou kategorické imperativy plynoucí z étosu mrtvých. Kéž konečně dědici jejich nezapomenou, že tato čistota, tato pravdivost, pravdivost k sobě, pravdivost k druhým, slovem i činem, má ještě jedno jméno: svoboda.

Svoboda – slovo, jež dnes lze denně stokrát čísti na všech stránkách našich novin. O slovo svoboda však neběží. Nedopusťme ale, aby skutečnost svoboda zmizela z naší kulturní vůle nebo v ní byla potlačena! Za

co jiného probůh než za svobodu zahynuli přece naši mrtví, dnes oslavováni? Nelze mi zde nezpomenout před vámi dojemného a výmluvného faktu: Bedřich Václavek žil v ilegalitě pod jménem redaktora Svobody; jako Svoboda, v němž gestapo nedovedlo odkrýt hledaného Václavka, byl na jaře roku 1942 na návštěvě v cizím bytě zatčen, jako Svoboda šel na Pankrác, jako Svoboda se domníval být posílán se soudruhy na práci do Německa, an byl transportován do Osvětimi, jako Svoboda – pod jménem cizím, ale jak symbolickým pro své úsilí a boj – tam i zemřel. A vím, že bych hřešil na jeho památce přítele a poctivce, kdybych si nepřiznal, že svoboda je slovo ošidné a zneužívané, a kdybych sám sobě nenamítl pronikavý výrok Leninův o svobodě, jež může znamenati také „svobodu křičet, lhát a psát, co se zlíbí“. Nikoliv, takové svobody se nedovoláváme! Víme, že ve společnosti založené na moci peněz a nerovnosti sociální nemůže být opravdové svobody, pro umělce zrovna tak málo jako pro koho jiného: svoboda umělce v režimu kapitalistickém je jen maskovanou závislostí, závislostí na objednavateli, na vydržovateli, na koruptorovi, na žoku peněz. Svoboda tvoreni je tam buď lží, buď skutečností vykupovanou odříkáním a strádáním tvůrcovým, jako je tam všecka kultura pouhou dekorací života a nikoliv jeho dovršením a splněním. Ale tento režim vidíme právě padat v trosky a činit místo řádu novému – v to doufáme, toho si přejeme, tomu cíli nabídl už český spisovatel a umělec své spolupracovnícké síly. A tu pak – ve chvíli, kdy českého umělce nečeká už osud minulých génů, osaměle a toužebně volajících ze svých „tours d’ivoire“ po organickém včlenění v dělný zástup, ve chvíli, kdy pro nás pozbývá smyslu ono smutné Flaubertovo: „Od lidu k nám žádné pouto; tím hůře pro lid, tím hůře zvláště pro nás,“ ve chvíli, kdy český umělec setřásá poslední zbytky intelektuálního mandarinství, odmítá kulturní monopol jediné třídy a staví se do služeb skutečné demokracie, – v tu chvíli, pravím, nabývá už zase práva, ba má povinnost připomenout, že umělecké a kulturní hodnoty nerostou leč za svobody a ze svobody kulturnímu tvoření ponechané. A na tomto místě mi dovolu, abych přece jen citoval z programového prohlášení národního revolučního výboru spisovatelů, zredigovaného zjara 1942 za rozhodující účasti Václavkovy a Vančurovy, tato slova, jež tam jsou úvodem k spisovatelským požadavkům sociálně stavovským a kulturně politickým: „... pro další vývoj literatury, umění i všeho duševního života je nutno, aby se všem spisovatelům, umělcům a vědcům ... dostalo úplné svobody v jejich myšlení, práci a uměleckém či vědeckém projevu; aby tedy žádný směr, umělecká či vědecká škola nebo skupina nebyla fedrována mocenskými prostředky státu na úkor jiných, nýbrž aby odborná soutěž umělecká a vědecká byla svobodná a rozhodovala v ní je-

dině práce a její jakost...“ Potud citát. Domníváme se tudíž, že mluvíme z vůle i srdce mrtvých, jestliže klademe rovnítko mezi vznět tvůrčí a vůli k svobodě, jestliže nezapomínáme, že impuls tvořivý a potřeba svobody se násobí a jsou jeden druhému navzájem příčinou i účinkem a že duch, aby dále tvořil, musí být čím dále tím svobodnější. Z ničeho jiného než ze svobody nemůže vyrůst osobnost, a bez osobnosti není umění ani vědy. Zajisté jen ve státě je možno nalézt životní podmínky umožňující tvůrčímu individuovi onu svobodu, a tedy i onu osobnost; ale zato je úkolem státu vytvářet podmínky, které jeho občanům, a především těm tvořivým, od nichž si pospolitost nejvíce slibuje, pomáhají dosáhnouti neocenitelné hodnoty osobnostní. Práva na tuto hodnotu se člověk nikdy nevzdává, ani na prospěch státu ne, leč by sociální život upadl do protimluvů: zdaru státu bylo by pak obětováno, co je jedinou zárukou jeho pokroku. Smír svobody a autority musí být skutečně, smír jednotlivce a kolektiva, svědomí a práva, osobnosti a státu. Neboť umění a kultura neleží v dřimotě mínění uznaného nebo předepsaného; a již dokonce jim nenastanou slavné dny, kdyby bylo hledání vůbec podezíráno a mělo se jen pohodlně nalézat. Jako by nestačila sama přirozená náklonnost lidské pohodlné a úslužné povahy nepřemítat o věcech, o nichž se buď nepochybuje, buď přemítat nedoporučí! Bez svobodných umělců není opravdového umění! Prostě proto, že s malými lidmi věci vskutku veliké nemohou být vykonány!

Nezdá se nám tedy, že by se český umělec, český kulturní člověk mohl vzdáti nyní, na prahu nové, naplněné doby, nároků na volnost svých projevů, svobodu svého hledání, nezávislost své tvorby. Myslíme, že chráně je jako své nejvlastnější dědictví a podmínku své spolubudovatelské práce, zůstává věren té nejkrásnější tradici našeho života. Více než v kterékoliv zemi jiné viděly lidské dějiny u nás národní umění vždy na nejvyšší výšce bojů o nový život. Je-li pravidlem pravého umění vůbec, že je mocí revoluční, zákonodárnou a budoucnostní, je skutečností umění speciálně českého, že toto pravidlo představuje v úplném průběhu naší historie jakoby ohnisko, z něhož naší tvorbě vycházejí všechny popudy nejušlechtlejší a nejplodnější. Ať běželo o myšlenku náboženskou, ať běželo o proces národního znovuvědomění, ať běželo o splnění spravedlnosti sociální, vždycky české umění, v čele nových životních sil a proudů, bylo mocí směrodatnou a osvobodivou. To je ta jeho pravá, nejskutečnější a nejnepřetržitější tradice, kterou neoddisputuje žádná lež a nezvrátí žádné násilí. A této tradice, v níž se – a tím lépe – v dějinách česká národní vůle znovu kryje se zákonitostí univerzální, této své aktivně vůdčí role nemíní se české umění vzdáti jistě ani v budoucnosti. Naslouchaje hlasům časů, aby porozuměl jejich vnitřní logice, sebrav nedávnou zkušenost, aby

ji zhodnotil v novou koncepci lidského života, český umělec – maje čistotu a vůli ke svobodě svého díla za svou páteř – pomůže ze všech svých sil budoucnosti, blízké budoucnosti, k pevné a jistotné formulaci jejího charakteru, sociálního i kulturního. Takový dá závěr strašlivým rokům svého utrpení, kdy jsme viděli plakat i muže. „Z těch mužných slz líce stárlo a mládly oči.“ Ať, zbystrěné utrpením, dohlédnou se dob – a tím bude odkaz našich mrtvých druhů definitivně splněn – kdy svobodná česká vlast, obrozená v socialismu, promění se v kruhu závidějících národů v dílnu nového, příštího lidství a kdy každá vznešená myšlenka, protože vznešená, bude pokládána za myšlenku českou!

(1945)

ÚVAHA PRVNÍ CHVÍLE

Miloš Dvořák

Nikdy jsme tolik nepocítili slabost a bezmeznost lidského slova jako nad tragédií této války. Je těžké žádati od kteréhokoliv umělce, aby vyslovil strašlivá tragická dějství této poslední války v jejich úhrnu. Nedovedeme si prostě představit člověka, jehož duch by byl schopen uvidět a pojmout všechna tato dějství v jediném souhrnném pohledu, který by zároveň určoval jejich pravé místo a význam, třebaže všechna naše přání se upínají k tomu, aby se takový člověk zrodil. Těžko však si představit i to, že by někdo dovedl vdechnouti do svého díla ten stupeň napětí a vypětí, v němž se toto dění odehrávalo. Máme pocit, že není na světě člověka, jehož organismus by byl schopen takové napětí unést.

Utrpení doby, kterou jsme prošli, se v jedné věci podstatně lišilo od tragédií a utrpení dob dřívějších. Tragédie dřívějších věků měly totiž svá jeviště a svá hlediště, která poskytovala všem svým oběťm netušené možnosti heroismu. Bylo to utrpení, které bylo neskonale více viděno a slyšeno i slyšáno, utrpení, které znělo novým slovem života, jež se z něho rodilo. Plameny svatozáře mohly přeskakovati z hlav křesťanů, vydávaných v arénách římských cirků napospas dravé zvěři, přímo na čela přihlížejících. V dnešní době byla naopak veškerá pomyslitelná péče věnovaná tomu, aby utrpení jejich obětí bylo dokonale němé a hluché, aby zaniklo

bez jakékoliv ozvěny v neprodyšných komorách a černých šachtách země. Bylo to v pravém slova smyslu hromadné dušení lidí, hromadné dušení heroismu, hromadné dušení všeho, co by mohlo a mělo vyrůst z utrpení pobíjených obětí. Dálo se to v takových masách, aby každý jednotlivec v tom musel bez ozvuku zaniknout. Země, na niž došlapují naše nohy, byla jedinou šachtou nezměrné bídy a hromadného utrpení, docela po továrnicku zařízenou jatkou národů. V průvanu této ničivé zloby se kmitalo po několik let světýlko našeho národního života. Byl to triumf rozlícené bestie, která se snažila vši svou zuřivou silou a mocí vyhladit všechny stopy po jakékoli svobodě člověka. Dýchal-li při tom náš národ, tedy jenom tak, aby jeho dech nebylo slyšet, aby jej nebylo vůbec znát, neboť každá známka vlastního dýchání, to jest vlastního samostatného života, rozběšňovala bestii do nepřičetnosti. Není pochyby, že několik let takového ztajeného dýchání může národní organismus silně poškodit a že by to bylo jistě smrtelně nebezpečné, kdyby to trvalo ještě déle, přesto však bylo nespornou zásluhou a vyžádalo si to hodně síly udržet se při tomto dýchání naživu. Proto první, nejpřirozenější potřebou našeho národního života jest: zhluboka vdechnout, zhluboka vydechnout.

I když se to zdá jakkoli těžké, prvním příkazem této chvíle jest: *vy-slovit strašnou zkušenost této války*. Víím, že to zní jako paradox k tomu, co jsem řekl na začátku těchto řádků, je to však nanejvýš žádoucí podmínkou celého našeho dalšího národního růstu. Básník, který nevyslovil, co vysloviti měl, nemůže dále růst a nemůže růst ani národ, který ve svém slově zůstal něco dlužen svému životu. Teprve pravé slovo přináší pravou svobodu a nejsme nikdy svobodni, dokud nedovedeme vyslovit zcela svůj život. Všechno, co zůstává nevysloveno, svazuje náš život nejtěžšími pouty. Naopak pravé slovo, vyřčené v pravý čas, má hodnotu činu v pravý okamžik vykonaného. A snad nikdy necítil národ tolik potřebu osvobozující moci slova jako po těchto letech dušení. Během této války bylo sice v naší poezii leccos řečeno se zařatými zuby, v silně výrazném náznaku, avšak přidušeně a škrceně. Nuže, zbývá nám říci to ještě jednou, a to *od plíc*.

Při této příležitosti jest třeba upozorniti na veliké nebezpečí, jež tato situace v sobě skrývá. Toto nebezpečí se ostatně dalo snadno předvídati a také se zcela regulérně dostavilo v očekávaném rozsahu. Objevilo se totiž nemalé množství leccakých individuí, která se domnívají, že jest možné založit si snadno básnickou existenci pouhou volbou určitých básnických témat. Stránky našich žurnálů nás o tom za dobu naší třetí republiky dostatečně poučily. Takovému počínání literárních parazitů dlužno rázně odmítnouti, neboť pohnutý osud našeho národa za války zajisté nemá sloužit tomu, aby na něm někdo příživničil a cizopasil. Každá

taková báseň mimoděk vydává přímé a neklamné svědectví o tom, jak její autor za svůj národ žil a trpěl. Jest to podobné počínání, jako když někdo vstoupí k určité politické straně, domnívá se, že tím mají jeho nároky zcela mimořádné oprávnění. A je to opravdu pitvorná podívaná na ty nedočkavé a horečně upachtěné tváře lidí, kteří se všichni domnívají, že teď, právě teď nastal výsostný okamžik jejich života, jehož nutno svrchovaně využít.

V uplynulých šesti letech byl v sázce sám základ našeho národního života: *náš národní jazyk*. Kdyby byl v této válce zvítězil náš nepřítel, necht nikdo nepochybuje o tom, že by nám byl náš český jazyk zcela bezohledně vyrván z hrdla. Všechny předběžné přípravy byly k tomu již během této války učiněny. To je dnes nejhrubší základní fakt celého našeho národního života, fakt, z něhož musíme při posuzování všech věcí jediné vycházet. Dnes nám nemůže běžet o žádné finesy, odstíny, spletnosti apod., nýbrž jenom o věci základní. Bylo zajisté mnoho národů v Evropě ohroženo, přece však žádný z nich se nemusel tolik strachovat o svou holou existenci jako národ náš, který jest vklíněn do lůna svých úhlavních nepřátel.

V této chvíli, kdy šlo o holé bytí našeho národního jazyka, dlužno si především položit jednu otázku: jaký jest smysl národního jazyka, jaké hlubší odůvodnění můžeme uvést pro existenci tolika různých národů, jaký smysl mají všechny kruté zápasy, jež byly pro uchování národních jazyků podstoupeny? Myslím, že by nebylo na místě a že by k tomu nebylo ani času, kdybychom v dnešním pobořeném světě chtěli dělati nějaké historické přehledy názorů na tuto otázku. Nejlépe bude uchopiti přímo samo jádro této otázky a dáti svou odpověď. Kdyby jazyk byl pouhým dorozumívacím mechanismem, sloužícím praktickým potřebám lidského života, pak by všechny tyto zápasy byly zhola nesmyslné. Pak by bylo opravdu nejlépe, kdyby se na celém světě zavedlo nějaké jednotné esperanto, které by těmto účelům nejlépe vyhovovalo. A zejména existence malých národů by neměla nejmenšího odůvodnění. Zápasy o uchování národních jazyků byly však tak tuhé, že se přímo zpěčujeme věriti v jejich nesmyslnost, neboť všechno zdánlivě nesmyslné má v řádu Božím svůj vyšší smysl. A má-li také uchování národního jazyka svůj smysl a své odůvodnění, je to zajisté přede všemi ostatními důvody možnost vyšší duchovní tvorby, kterou nám národní jazyk dává. A tato možnost jest pro nás také zároveň nejvyšším závazkem. Národ sterilní, který není schopen vyšší tvorby duchovní, nemá svého existenčního oprávnění. Jestliže barokní obránci našeho jazyka uváděli ve svých obhajobách, že český jazyk jest jazykem svatého Václava, byl to nejvyšší důvod, který na jeho obranu mohli uvést. Každý jazyk jest osobitým cítěním existence všech věcí, které jsou našim smyslům přístupny, jest osobitým nástro-

jem chápání a poznání života, a to nástrojem, v němž se zrcadlí vlastnosti a charakter národa, jenž jej vytvořil. Tento nástroj nedá se zaměnit žádným jiným nástrojem, jeho cena spočívá právě v jeho jedinečnosti. Lidstvo mluvící jediným jazykem podobalo by se orchestru, který by se skládal z velkého počtu stejných nástrojů. Byl by to orchestr žalostně prázdný a rovněž lidstvo mluvící jednotným jazykem bylo by nesmírně ochuzeno, třebaže rozmanitost jazyků na světě je až běda nepraktická.

Hodnota každého národa spočívá do velké míry v tom, co si národ dovede říci. A tu dlužno konstatovati, že vše, co si německý národ říkal pod nacistickým vedením, bylo vesměs až hanba ploché a hrubé. Všechna díla umění, ať již jakéhokoliv druhu, jsou ve svém základě vyjádřením naší životní zkušenosti a našeho vnímání světa. Všechna úsilí, která se vyvíjejí v jednotlivých jeho druzích, směřují jen k tomu, aby tato zkušenost byla všemi prostředky vyslovena co nejsytěji a nejúplněji. A každé vyslovení naší životní zkušenosti slouží hlubšímu vzájemnému poznávání a sblížování lidí. Smyslem všeho umění jest vytvářet vyšší a čistší vztah mezi lidmi. Umění, které tomuto cíli neslouží, je umění scestné. V tom právě spočívá ono vyšší duchovní úsilí, které každý národ jest povinen rozvíjeti. Po této stránce je jazyk každého národa jedinečným, ničím nenahraditelným nástrojem vzájemného obcování jeho příslušníků, a to je věc, která jest opravdu hodna, aby se za ní prolévala krev. Každý, kdo bere péro do ruky, nechť tak činí u vědomí všeho utrpení, které bylo podstoupeno za to, abychom mohli svého jazyka užívatí.

Z tohoto hlediska není rozdíl mezi takzvanými národy velkými a malými, to jest národy početnými a méně početnými. Cena národa záleží jenom na tom, jak žije a co vytváří, a nikoli na nějakých osmdesáti, devadesáti až sto milionech příslušníků, kterými se velkohubě ohání, stejně jako cena jednotlivce nezáleží na jeho statcích, nýbrž na tom, co koná. Národ početný může také velmi snadno klesnouti na *nízký* národ, jak jsme toho právě svědky u národa německého. Právě dílo kulturní sblížuje nejen příslušníky vlastního národa, nýbrž vztahuje se rovnoprávně i na národy druhé a na celý lidský rod. Jest pravým opakem spikleneckého spřeženství, jež vyrazilo na loupežnou výpravu, aby porobilo svět, a které se tím vyloučilo ze společenství národů ostatních. Celé naše dějiny a celá naše kulturní tradice svědčí o tom, že český národ je schopen přinést do společenství ostatních národů své závažné slovo, a to tím spíše, že v tomto společenství bude hráti úlohu nadmíru důležitou Slovanstvo.

Právě zkušenosti této války ukázaly nad jiné jasněji a důrazněji, jak velmi je třeba dobré vůle na díle sblížení národů, neboť jinak hrozí neodvratná zkáza a záhuba celého lidského rodu. Komunikačními prostředky,

kterými disponuje dnešní technika, se vzdálenosti mezi národy sice neobyčejně zkrátily, avšak vnitřně se tou měrou ani zdaleka nesblížily. Ničivé síly, které má v rukou dnešní věda, jsou strašlivě nebezpečné a mravní síly lidstva jim netvoří dostatečnou protiváhu. Je pravda, že německý národ, který svým učením o prvotřídnosti své krve a nadřazenosti své rasy se postavil záměrně a cílevědomě proti všem ostatním národům, byl spravedlivě smeten a rozdrčen, ale za jakou cenu! Myslím, že podobných podniků by si mohlo lidstvo už jen strašně málo dopřátí. Proto je třeba na všech stranách zvýšené bdělosti proti všem silám, které ohrožují úsilí o sblížení a sjednocení lidstva. Tato bdělost není nic snadného a lehkého, jak by se to mohlo zdát v prvních okamžicích po vyhrané válce, tato bdělost je stále kolísajícím dramatickým dějstvím, které si vyžaduje obětavosti i askeze od lidí, kteří nesou vyšší odpovědnost.

Řekl jsem na začátku, že první naší povinností nyní jest vyslovit co nejuplněji svou strašnou zkušenost z této války. Právě tato zkušenost musí být podkladem pro nové utváření našeho národního života. Utrpení této války nás značně sblížilo a lecjaké malichernosti, které nás dělily, vymetlo. Společné utrpení vždycky sblíží, je však třeba, aby toto sblížení bylo trvalé, aby nepominulo, jakmile pominou vnější jeho příčiny. To jest velkým přítomným úkolem našich umělců slova. Další vývoj naší národní kultury závisí do velké míry na tom, jak plně a pravdivě dovedeme vyslovit, co jsme prožili. Nestojíme o žádná povrchně tendenční díla, jaká se mnoho autorů snaží prosadit, nýbrž o vyslovení zážitků vyvěrajících ze dna naší národní bytosti. Neboť jen taková díla mají trvalou hodnotu a mají schopnost život národa formovat. Bylo by osudnou chybou, kdybychom ze zkušenosti této války nevytěžili všechno, co se z ní dá pro sblížení národa a sblížení národů vytěžit. Její strašlivé oběti byly by marné a zbytečné.

(1945)

KULTURA ZA OKUPACE

Jindřich Chaloupecký

V poslední době jsme se několikrát dočetli náznaků nebo dokonce přímých obvinění, že ti, kdo v letech okupace publikovali, vystavovali, hrá-

li, jsou vlastně všichni jakýmsi kolaboranty. „Autorům, kteří chytrácky postavili svou produkci na pomezí zakázaného a dovoleného,“ napsal Karel Teige v katalogu nedávné výstavy malířky Toyen, „ale kteří byli natolik způsobní, aby tuto mez příliš daleko nepřekročili a nezbavili se úplně možnosti veřejného působení, autorům, kteří se jistou modernější fakturou svých obrazů dovedli odlišit od vyloženého kýče, kompenzující tuto smělost osvědčenou náboženskou nebo tradicionalistickou tematikou, jež měla vyhovovat době zatmění ducha, nezůstal odepřen dost vydatný potlesk. V odporu podívané, která se tehdy zvala kulturním životem, zaznamenávali jsme jen jediný pozitivní a světlý bod s hlubokou vděčností: připomínali jsme si jména několika autorů, jejichž dílo nám bylo vždy drahé a která se v té ohlupující parádě prostřednosti a podprostřednosti vždycky a soustavně skvěla svou neúčastí. Jména několika lidí, bezpodmínečně věrných své myšlence a svému dílu, kteří pohrdli jakýmikoliv taktickými manévry a jimž bylo samozřejmostí, že odmítli konformovat svou tvorbu, věduce, že by nejmenší kompromis znečistil a znehodnotil to, co tvoří podstatu jejich poselství.“

Podobně se vyslovil E. F. Burian ve 12. čísle své Kulturní politiky: „Zatímco pronásledovaní kulturní pracovníci, kteří zůstali věrni programu české avantgardní demokracie, byli buďto popravováni, nebo v koncentračních táborech, nebo bojovali s puškou v ruce za osvobození své vlasti, nebo byli umlčeni, v Čechách a na Moravě několik těch zbylých inteligentů a polointeligentů krmilo naše občanstvo vši možnou kulturou a pakulturou.“

Nuže, myslím, že taková řeč není dobrá. Neboť třeba rozeznávat.

Někteří za oněch let publikovat či vystavovat nemohli; buď že byli přímo na indexu, buď že ráz jejich tvorby anebo samo jejich jméno to naprosto vylučovaly. Bylo nemyslitelné, aby Voskovec a Werich se pokoušeli o další vystupování; stejně by asi bylo bývalo marné chtít vystavovat obrazy onoho vyzývavého vzezření, jakými jsou například obrazy Toyeniny. Ale mohu se dovolat zrovna E. F. Buriana, že se snažil udržet své divadlo za časů protektorátních, i když musil vědět, že se tím vystavuje možnosti perzekuce a že je udrží tak dlouho, pokud dokáže „chytrácky postavit svou produkci na pomezí zakázaného a dovoleného“, či lépe řečeno, pokud se mu podaří předstírat, že ještě toto pomezí nepřesel.

Jistě, vystavovat, vydávat či hrát za okupace vyžadovalo obětí. Bylo třeba uhýbat, kličkovat, používat všelijakých zastíracích manévrů. Bylo nutno tvrdit, že jde „jen o umění“, třeba kdekomu bylo jasno, že v těchto dílech jde o mnohem více. Bylo nutno se tvářit, že protektorátní „kulturní autonomie“ je nejsamozřejmější věcí pod sluncem, třeba Němci si dáva-

li všecku práci, aby dokázali, že je to domněnka docela mylná. Bylo nutno volit témata docela nepolitická, třeba jedině, co nás mohlo zajímat, byly politické osudy našeho národa a celého světa. Ale myslím, bylo to trochu záslušnější a těžší než „soustavně skvíť se neúčastí“. Myslím dokonce, že ten, kdo měl trochu možnosti mluvit, tisknout, vystavovat, a vyhnout se přitom nacistickým přáním, byl povinen udělat, co bylo v jeho silách. Myslím, že to mělo svůj smysl, když v dobách nejkrutější německé hrůzovlády čeští umělci neustupovali teroru a udržovali český kulturní život, „jako by se nic nestalo“. Nacisti, pravda, byli by třeba chtěli toho využít, aby dokazovali světu, jak ohleduplné a blahodárné je jejich protektorství. Ale umělecká díla, o kterých tu mluvíme, byla tak zřejmě protichůdná nacistické estetice, že kdyby se byli pokusili pochlubit se jimi ve světě, byli by jimi jen ukázali, jak dalecí jsou Češi všeho „říšského smyšlení“ – kdyby ovšem vůbec pokládali za vhodné připomínat světu celou československou otázku.

Ale jestli Němci jenom matně tušili, že se v české kultuře přes všechny jejich dohled děje pořád něco nepřístojného, český národ rozuměl docela dobře. Vzpomeňme třeba souborné výstavy Jana Zrzavého, která byla tehdy v Praze uspořádána. Umění Jana Zrzavého nepochybně odpovídá všem požadavkům, které nebožtík Goebbels kladl na zvrhlé umění. Přesto výstava podala úplný obraz díla tohoto malíře: a pražské občanstvo pochopilo, že jest docela zřetelným protestem proti všem nacistickým pokusům o usměrňování a ničení české kultury. Výstava, která by byla jindy vzbudila pozornost omezeného kruhu zájemců o moderní umění, se změnila v manifestaci a její úspěch byl tak nevídaný, že pořadatelé, když skončil její termín, v ní musili pokračovat v jiných místnostech. Dávám tento příklad jako jeden za mnohé. Po celou dobu okupace se vystavovaly obrazy a sochy, které by byly musily dávno vyprovokovat okupanty k zákroku, kdyby ovšem němečtí diktátoři českého kulturního života byli schopni rozeznat, co si neomylně uvědomoval divák český: že český národ si tu hájí v uměleckém díle poslední možnost svobodného výrazu.

Je spravedlivé připomenout tu také zásluhy českých úředníků Moravcova ministerstva lidové osvěty. Šidíce své německé představené na každém kroku a využívající jejich hlouposti a lenosti, podporovali svobodný projev českého umění všemi prostředky. Tak v obou českých nejvýznamnějších výtvarnických časopisech byly reprodukovány kresby Emila Filly, vězněného – jak kdekdto věděl – v Buchenwaldu; básně Františka Halase, jež se nesměly tisknout, byly přednášeny na známých a hojně navštěvovaných recitačních večerech; po smrti Ortenově, o jehož židovství udavačský Árijský boj byl dobře zpraven, vyšel v čele známého literární

ho měsíčníku nekrolog, který tím spíše musil upoutat pozornost čtenářovu i cenzorovu, že v něm chyběla jediná věc: jméno zemřelého; a každý si jistě vzpomene na řadu podobných případů.

Je ovšem samozřejmé, že při vši kulturní činnosti bylo třeba přizpůsobit se poměrům. A tady záleží na tom, kdo jenom uhýbal, kdo vědomě nebo nevědomě vycházel vstříc záměrům okupantů a kdo konečně ze situace těžil.

Uhýbat bylo nezbytné. E. F. Burian byl by se zbytečně pokoušel uvést na scénu Žebráckou operu a v závěru Vojny musil alespoň vzít hercům z rukou šavle. A přece nakonec se neudržel „chytrácky na pomezí zakázaného a dovoleného“, jak se vyjadřuje Teige; a je to jen škoda, že nemohl hrát déle. Na to, aby šel do koncentračního tábora, stačilo ovšem, že byl E. F. Burianem, tedy osobností dosti známých názorů a úmyslů: a tu bylo na lidech dosud neznámých, aby nedbajíce rad, jichž se dnes mohou dočítat o tom, že měli „pohrdat taktickými manévry“, v novém avantgardním divadle nebo alespoň divadélku pokračovali ze všech svých sil v tom, co chtěli nacisti zatčením E. F. Buriana znemožnit. Je třeba, aby se dnes dočítali o sobě, že byli „zbylými inteligenty a polointeligenty, kteří krmili naše občanstvo vši možnou kulturou a pakulturou“?

Musíme si ovšem přiznat, že mnozí se německému útlaku nestačili uhýbat a že se křivili a hrbili. Myslím, že úpadek určité části české produkce literární a výtvarnické nutno si vyložit tímto způsobem; a tu má bohužel Teige pravdu, píše-li o zatemnění ducha. Bylo smutno člověku, když na výstavách, které chtěly být moderními, se roztahoval stále víc historismus a efektní řemeslo; tentokrát už nezávadnost předstíraná se stávala nezávadností skutečnou a v povolených mezích „autonomního kulturního rozvoje“ se uplatňovaly tendence, které se už začínaly v podstatě i výsledcích shodovat s tendencemi nacistického umění: salonní efektnost, naprostá neaktuálnost formální i tematická, tradičnost, která se rovnala akademismu, a literárnost, která hrozila snížit výtvarnou úroveň české malby na německou úroveň. A stejně smutné bylo, když básník, který byl kdysi jedním ze skupiny Devětsilu, neostýchal se tisknout v těch těžkých letech smavé veršovánky, které byly tak daleko ode všeho přítomného, že to až zahanbovalo. To už nebylo „na hranicích dovoleného a zakázaného“, to už bylo v hranicích dovoleného, a dokonce vyžadovaného. Neboť v této poezii už nebylo nic, co by protestovalo, nic, co by hájilo jakoukoli duchovní pozici; vše se v ní jen lenivě smířovalo s ubohostí života, který měl být ztenčen někam do živočišného vegetování. Na dovršení ještě začal tento básník vydávat své sbírky v knihovně, kterou agrární Novina a její ruralističtí autoři založili zřejmě proto, aby paralyzovali vliv, který měly básnické edice tzv.

levicových nakladatelství. Řekne se, že to všechno byla slabost; ale myslím, že právě slabost je to, co zabíjí básníky, kultury a národy.

A ještě musíme rozlišovat. Byli také velmi mladí autoři, kteří začínali tehdy svou literární dráhu: a tu se několikrát stalo, že své první příspěvky umisťovali do časopisů krajně podezřelých. Tady však myslím těžko soudit a rozsuzovat. Nezapomeňme, že na tyto mladé lidi se vlastně soustředil všechen mravní i fyzický tlak nacistů a že stěží se jim dařilo zaslechnout někoho, kdo by je v jejich zmatku orientoval, zvláště když někteří pokládali za důstojnější, jak říká Karel Teige za sebe i jiné, se „soustavně skvět svou neúčastí“. Ale tito mladí lidé rostli přece, oni nemohli nerůst – i když možná by to bylo znamenalo, že něco v nich už také se dusí a něco už také roste křivě.

A konečně ještě třetí skupina. To ti, kteří dovedli ono instinktivní přilnutí českého národa k umělecké tvorbě pochopit především jako svou obchodní konjunkturu, a byli ochotni proto sloužit jí až do roztrhání. Když už nestačili publikovat, alespoň upravovali divadelní hry, když už nestačili hrát, alespoň recitovali, když už v Praze prodali své obrazy kdekomu, vydávali se do venkovských měst... Ale jejich věci už patří do kompetence Národní banky, která, doufejme, uplatní na jejich úspory měřítko stejná jako na ostatní válečné zisky.

(1946)

BÁSNÍK, CHARAKTER, POLITIKA

Jindřich Chaloupecký

Nechci hájit romantický názor na umělce. Nechci říkat, že je jiný než ostatní. To, co jej dělá umělcem, je něco hluboce lidského, něco, co má člověk každý. Není výjimkou – druhově. Chtěl bych jenom říci, že v něčem je člověkem více, intenzivněji, bezvýhradněji. Více, intenzivněji, bezvýhradněji vidí, slyší, uvědomuje si. V tom je však jeho výjimečnost a jeho nesnáz. Má trochu jinou zkušenost o světě než ostatní. Pociťuje mnoho věcí, které jiným unikají, a zase mnohé, co jiným bije do očí, jemu často uniká. Proto je vždy trochu cizí mezi lidmi. Nemůže se, jak se říká, konformovat. Nedělá to naschvál. Dokonce, konformoval by se velmi rád. Je to nesnadné, být

odlišným, i když to, co jej odlišuje, jej dělá umělcem. Je ostatně docela obyčejným člověkem, člověkem jako kdokoli – až na tu jednu svou zvláštnost. Rád by se jí zbavil. Ne vždy proto má odvahu čelit svodu konformace. Ten však, kdo se pokusí konformovat, musí za to zaplatit: zaplatit svým uměním, nebo svým charakterem, nebo obojím. Konformuje-li se poctivě a doopravdy, musí obětovat perspektivu, z které se mu jevil svět a život, a kolik to svede, osvojit si perspektivu ostatních. Jediné, co mu pak zůstane, bude jeho talent, dovednost, jíž nabyl v zacházení s materiálem svého umění tehdy, kdy ještě byl umělcem, a musil proto dělat básně, obrazy, symfonie. Ale to, co bude nyní dělat, to nebude už umění. Z jeho starého nekonformismu mu možná zůstane, že se bude snažit pomocí své dovednosti přesvědčovat ostatní o nějaké mravní ideji. A nebo také sleví ze všeho a konformuje se docela s tím, jak se dívá na svět a na život většina těch, s kterými žije. Stane se kýčařem, lidsky i umělecky.

To je jedno východisko. Druhé je méně poctivé. Lze zůstat umělcem a nějakým způsobem si kompenzovat své zvláštní postavení mezi lidmi. Zařídí si to třeba tak, že se stane pyšným. Pokládá se za více než ostatní, povyšuje se nad ně, utěšuje se, že je lepší, chytřejší, významnější než ti druzí; a že proto mu nerozumějí. Pravím jemu, nikoli jeho dílu. Začátek nedorozumění je dál než u jeho díla; nastává dříve, než se dal do práce. Nalezne určitou potěchu v tom, že může ostatní provokovat. Svolí třeba, aby byl v očích ostatních šaškem; tím lépe se jim bude moci vysmívat. Anebo se hledí prosadit; získat si jméno, úctu. Nebude se proto ničeho ostýchat, úskoku ani drzosti, ani podlízavosti. Bude šťasten z malé, hloupé kariéry a bude se domnívat, že ho společnost přijala a uznala pro jeho umění, třebas to byly docela jiné věci, jimiž se domohl svého postavení. Nebo také zkrotne. Tváří se vůči svému okolí, že dělá své umění jenom pro svou zábavu a také trochu pro výdělek. Časem začne tomu i trochu věřit. Přizpůsobuje sebe a přizpůsobuje pak i své umění. Deformace charakterová se prodlužuje v deformaci uměleckou. Nelze oddělovat člověka a umělce, život a inspiraci. Nejenom že souvisejí; ale prostě proto, že jsou tímtéž. Ten, kdo se uchýlil do pýchy, zpyšní a znelidští i ve svém umění; kdo si vypomůže provokacemi a šaškovstvím, neubrání se ani ve svém umění schválnostem; kdo se utěšuje kariérou, přizpůsobuje i své umění alespoň občas požadavkům těch, u nichž hledá svůj úspěch; a tváří-li se, že chce jenom vydělávat, časem to i dokáže a snadno se mu v tom zalíbí.

Koncem konců, řekne se, to všechno se netýká jenom umělce, se všemi lidmi se to má podobně. Málokomu se podaří projít životem čistě a přímo. V každém je něco původního, něco jasného a prostého, s čím jen málokdy si troufne mezi lidmi. Kariérnictví, pýcha, sebezesměšňování, to všechno jsou deformace, které potkáváme na každém kroku.

Ano. Podtrhnu dokonce, že to původní, to, co by chtělo, aby každý člověk prošel životem svou vlastní cestou, to zrovna dělá umělce umělcem — jenže je toho v něm o něco více než v těch ostatních. Nebo je to v něm takové, že se to nedá odstranit, poschovávat k nenalezení. A ještě tohle: není jenom člověkem citlivějším či intenzivnějším. Není neurotik. Není asociabilní typ. Naopak. Musí se s ostatními dohovorit. Musí se s ostatními dohovorit právě o tom, co jej odlišuje a odcizuje ostatním. Je toho v něm víc, než na kolik postačí sám. Musí se toho nějak zmocnit, nemá-li se to zmocnit jeho. Nemůže to udělat jinak, než že z toho nadělá předměty, předměty tak objektivní, že se ocitají už mimo něho. Je to, jako by pořád kusy ze sebe odhazoval. Ale to není odhazování; nepomohlo by mu, kdyby je nechával někde v prázdnu, kde není on ani nikdo jiný. Potřebuje je odevzdávat ostatním. Snese-li svůj život takto snáze, je to proto, že je ochoten se o něj podílet. Trvá proto na tom, aby si těch předmětů, jimž se říká básně či obrazy či herecké úlohy a podobně, ostatní povšimli a aby je přijali za své. Koncem konců, tyto věci, to je on, nejen proto, že je vyrobil, ale proto, že je udělal vlastně ze sebe sama. A jestli teď jiní, jestli teď jeho společnost je přijme, tu cítí, že na ně složil kus sebe, že oni žijí s ním, že mu pomáhají žít nebo že on pomáhá žít jim; že nežije už a nedělá věci tak nesnadné zbytečně; že to všechno, jeho život a jeho práce, mají nějaký smysl.

Tím ovšem nabývá jakési veřejné funkce. Méně než kdo jiný je však na ni připraven; je člověkem docela *soukromým*, rozumíme-li soukromostí zvýšený zřetel k sobě samému, k vlastnímu svému životu. Tím svým soukromím je právě neustále zaplavován a nikdo na něm nemůže chtít, aby tomu bylo jinak, když to soukromé a nejsoukromější to je, co jej právě dělá umělcem a co jej nutí, aby se obracel navenek a přijímal veřejnou funkci básníka, umělce, „kulturního činitele“.

Tomu, kdo se zamyslí nad cestami lidských osudů, je těžko soudit lidi a vytýkat jim, že jejich charaktery jsou tak či onak deformovány. Ale ještě hůře soudit toho, komu se už přihodila ona podivnost, že se musil stát umělcem. Vidíme to v těchto dnech u nás i jinde v cizině na rozpačitých, nejistých, uhýbavých verdiktech různých těch uměleckých očištných komisí, kde umělci sami soudí a rozsuzují umělce. To není kolegialita, stavovské či přátelské ohledy, co je zdržuje, aby se vyslovili jasně a rovnou. Tomu, kdo do věci nevidí, se snadno mluví při té příležitosti o zvýšené odpovědnosti umělcově. Zůstává to však jen působivou frází, pokud se zároveň nemluví o tom, oč je jeho život nesnadnější pro jeho umění. Za to, že je, jaký je, platí umělec mnohým; a platí bohužel mnohdy i svým charakterem.

Ovšem při takových úvahách bychom nikdy nedospěli k tomu, abychom kdykoli kteréhokoli člověka posoudili a rozsoudili. Řeknem však také rovnou, že posoudit *člověka* netroufá si žádný lidský tribunál; ani Bůh sám, kdyby byl a kdyby byl Vševědoucím, domnívám se, by se toho neodvážil. Však také to nejsou *lidi*, co se žaluje, soudí a rozsuzuje před tribunály světa. Jen o *činech* se tu mluví a nikoli o všech, nýbrž jen o těch, které jsou zažalovány; a trestán není nikdo pro to, jaký je, nýbrž jenom pro to, co udělal. Vše pochopit znamenalo by vše odpustit – i tady; a soudce musí si proto odmyslit člověka, jaký se zrodil, jak byl vychován, co se mu na světě stalo, a vážít jen jeden jediný jeho skutek, jen to, „co bylo zažalováno“. A jinak – nechtějí být sebelepší a získal si jakýchkoli zásluh: to všechno už souzeno není, to všechno i naše humánní justice může považovat nanejvýš za okolnosti polehčující, nikdy však za okolnosti exkulpující. Je to spravedlivé? Je spravedlivé zapomenout na všechno, zapomenout docela na to, že tu není jen žalovaný čin, nýbrž celý člověk, člověk s celým svým životem, který má za sebou, a s celým tím zbývajícím osudem, který má ještě naplnit? Ale soudce, který by si myslel, že má zvážít člověka a nalézt jej dobrým nebo zlým, by se mýlil. To není jeho úkol a to nemůže být jeho úkol. Soudci nemůže a nesmí jít o mravní hodnocení – myslíme-li tím hodnocení člověka podle nějakého absolutního měřítka. Může mu být dokonce naprosto lhostejné, je-li vůbec nějaké takové měřítko. Tribunál bornejských domorodců odsoudí k vyhnání ze společnosti toho, jenž dopustil, aby jeho stín padl na matku jeho ženy, a říká o něm, že porušil tabu; středověký soudce dá upálit neurotika a říká o něm, že je posedlý ďáblem; současný soudce odsoudí homosexuála a říká o něm, že je nenormální. Ale nejde o tabu, ani o ďábla, ani o morálku. To, co soudce ochraňuje, není víra, mravnost, pravda, ani spravedlnost. Chrání *společnost*. Onen Bornejan cítí, že by jeho společnost byla rozvrácena, kdyby lidé přestali dbát zákazů tabu; onen člověk středověku cítí, že by jeho společnost byla rozvrácena, kdyby dovolila vystoupit těm, kteří propadají tomu, čemu se tehdy říkalo ďábel, a kteří by – tehdy! – byli schopni strhnout do svého šílenství a do své zuřivosti davy; tento současný soudce cítí, že sexuální nekázeň by mohla rozvrátit společnost současnou. A říkám-li společnost, myslím tím to, co jí dává její vnitřní strukturu, co ji vyztužuje, aby byla společností lidskou: kulturu, civilizaci, kázeň, kterou si člověk ukládá, aby se uchránil před negativními silami, ať se jim říká tabu, ďábel, podvědomí či jakkoli jinak. Nikoli tedy charakter člověka, nýbrž tato jeho schopnost asociálního, antisociálního konání je předmětem soudu.

Vraťme se teď k umělci. Ať jsou jeho umělecké kvality jakékoli a ať má kolikkoli omluv pro to, že je, jaký je; soudu do toho všeho nic není,

zajímat jej smí jen jedno: není-li schopen činů, jež jsou schopny uškodit společnosti.

Vezměme teď náš konkrétní případ: chování některých českých literátů mezi Mnichovem a nacistickou okupací našich zemí. Ostatně, musíme začít trochu dříve než v září 1938. Nejlépe, budu-li citovat část článku, který vyšel někdy na jaře nebo v létě roku 1938 v jedněch pražských novinách pod nadpisem *Literární pravice nastupuje*. Psalo se tam: „Pokládalo se donedávna za samozřejmé, že všechno umění mladé automaticky nese v sobě víru v proměnu, která skuteční budoucí svět krásnější, dokonalejší a spravedlivější. Ucházelo však obecnější pozornosti, že v poslední době se u nás tato situace docela mění. Pozice umělecké pravice neustále zesilovala: a dnes najednou většina z mladé generace, a jsou to básníci nikoli bezvýznamní, se k ní hrdě přihlašuje; má dost obratných teoretiků; disponuje mnoha časopisy (Řád, Brázda, Obnova, Lumír aj.); rozptýlené skupiny katolíků, ruralistů, nacionalistů se šikovně koncentrují, získávají si velká nakladatelství, vnikají do porot rozhodujících o cenách. Nejde jim o myšlenku, ale o pozice. Paktují se s kdekým, kde tuší svůj prospěch. Jdou tam, kde je nejvíc moci a peněz. Jsou oportunní a konjunkturální. Vymýšlejí si zásadní hlediska jen pro své pohodlí. Jsou povrchní a křiklounští. Zrazují všechnu svou intelektuální odpovědnost. Zde nejde již o tu onu duchovní koncepci, nýbrž jen a jen o nemyslicí a zpupnou reakci, o vztek a zlobu. A nejde také jen o pár básníků, kteří si ve své věži ze slonoviny dopřávají neodpovědných ideových efektů. Taková literární skupina nezbytně získává vliv na určité množství mladých intelektuálů, kteří mají dojít určitého společenského uplatnění a vlivu, a vede jejich myšlení tam, kde budou k obecné škodě.“

Od té doby se staly mnohé věci. Nejprve přišlo září 1938. Situace se zdála oněm pravicovým literátům zvláště příznivá. Nastoupili ke generální ofenzivě. Týdeník *Obnova* se stal jakýmsi hlavním stanem. Čteme-li dnes články, které tam vycházely, může se nám zdát, že poskytují obraz dost kuriózní. Z jedné strany autentický a ničím nezakrývaný fašismus, okopírovaný přesně podle německého vzoru: zuřivý a sprostý antisemitismus, hloupoučké řeči o zednářích, nevybíravé útoky na komunisty a demokraty, výzvy k pálení knih, vůbec všechno, co se u dobrého nacisty sluší a patří. A k tomu dva přídatky na pohled původní: katolicismus a nářky nad mnichovským okleštěním Čech. Dnes se můžeme podívat této míchanině. Jak patří dohromady úplné přimknutí k nacistické ideologii a nařikání nad výsledkem mnichovské konference? Jak patří dohromady rasismus, tehdy oficiálně papežem odsouzený, a katolicismus? Nesmíme však zapomenout, že fašistické ideologie nejsou dílem filozofickým, nýbrž

konglomerátem štvavých hesel, sebraných ze všech koutů světa. A docela jasný se stává případ pánů z Obnovy, srovnáme-li jej s tím, co se dalo v týchž dnech a měsících na Slovensku: tytéž řeči tam vedlo také několik demagogů, hysteriků, chvastounů a ctižádostivců, stejnými slovy nadávali na židy, demokraty, komunisty, české učitele, zednáře a benešovce, stejně brečeli nad ujednáním vídeňským; stejně uctívali Hitlera a stejně se vydávali za nekatoličtější katolíky; jenže jim to vyšlo a mohli se pak po několik let opíjet svou mocí a krást a zabíjet, zatímco jejich českým kolegům se to nepovedlo. Páni z říše měli trochu jiné úmysly, než na jaké se jejich čeští učedníci spoléhali, a sebrali 15. března 1939 celý zbytek Čech a Moravy i s Obnovou a jejími dobrými úmysly. A tak pánům z Obnovy nezbylo než věnovat se zas jen pouhé literatuře a soukromě se svěřovat, že tamto všecko byl jaksi omyl.

Omyl! Ale kéž by se za něj alespoň chvíli *styděli*. Jenže jim se zdá, že jsou exkulповání tím, že když Němci jim jejich plány na domácký fašismus zhatili, přestali politicky pracovat, a ve své hlouposti a nestoudnosti a nekonečné ctižádostivosti cpou se už zase všude tam, kde zrovna je nikdo zasvěcený nehlídá. Ptejte se dnes pana Renče, k čemu že složil a vytiskl hudbu a slova Pochodu Národní obnovy, zda pro merendy abonentů tohoto nevinného listu, ptejte se pana Zahradníčka, jak mohl psát, jak psal, když Beneš odcházel do vyhnanství a s ním symbolicky celá tradice československé demokracie, ptejte se pana Kostohryza, čí knihy to chtěl pálit a odkud na ten nápad přišel, ptejte se pana Durycha, proč štvál, že u nás mají být ničeny katolické kostely a pobíjeni katoličtí kněží, ptejte se všech, všech, kdo tam v oné době zaslali svůj příspěvek, jak to, že jim tam nevadilo sousedství *Protokolů sionských mudrců*, které se Obnova nestyděla vydat, jak to, že se jim líbilo zrovna tady, zrovna v takové žumpě, ptejte se jich, oni to vědí, kdo to byli ti všichni pseudonymové, kteří tam uveřejňovali své hanebnosti- ale ne, oni nemají čas odpovídat, mají už zas plné ruce práce, aby se uplatnili, a přijdou místo nich jiní, kteří si uvolní chvílku na debatu a budou nám říkat, že to jsou přece básníci... Ano, básníci. Dokonce velcí básníci mezi nimi, takový Jan Čep. Ale právě proto, právě proto, když už viděli, co to znamená fašismus, když už viděli, že to nejsou jen ty efektní literární pózy, v nichž se jim předtím zalíbilo, nýbrž že to je strašlivá skutečnost, když přišel protektorát a válka a jiní bojovali a byli mučeni a umírali, proč tehdy alespoň studem nezalezli, proč se neskryli a v samotě, jako básníci, nemyslili na svůj omyl, na svou vinu, proč se sami sobě z toho všeho nevyzpovídali a sami před sebou nehledali vykoupení, ano, vždyť mezi nimi byli básníci, a to byla jejich *básnická* povinnost, jejich povinnost, kterou měli sami vůči sobě *jakožto*

básníci – ale oni neměli čas, dělali, co mohli, aby se uplatnili v literatuře, když už tedy ne v politice; a dnes je tu už zase máme: pan Zahradníček rediguje Akord, pan Renč dělal dramaturga v Olomouci, pan Kostohryz se objevil v ministerstvu informací a obstarává politické styky s Itálií, pan Čep 17. listopadu minulého roku promluvil, či byl ochoten promluvit ve Smetanově síni na paměť padlých studentů... Kéž by se alespoň trochu styděli a nenutili nás přihlížet divadlu tak odpornému! Necht' vzpomenu alespoň na chvíli, že žijí-li, vděčí za to těm mnoha a mnoha prostým lidem, o nichž se domnívali ze své literátské pýchy, že je mají právo tupit a vysmívat se jim, a kteří se už chystali na smrt, když oni překládali Sionské protokoly. Tupili je a smáli se jim veřejně; a bylo teď na nich, aby zas veřejně přiznali svou vinu a omluvili se jim, omluvili se všem těm živým a všem těm mrtvým – nebo alespoň mlčeli. Je mnoho práce v této republice, mnoho důležité a cenné práce, jíž by se mohli věnovat a jež by je obživila. Jsou ještě jiná zaměstnání než v redakcích, divadlech, nakladatelstvích a ministerstvech. Nechceme proto, aby šli kopat uhlí. Jenom říkáme, že by nám bylo volněji a svobodněji, kdybychom se už nemusili nikdy s nimi a jejich jmény setkat.

(1946)

TAŽENÍ PROTI KATOLICKÝM SPISOVATELŮM

Timotheus Vodička

Po dobu více než jednoho roku přinášely některé noviny a časopisy – mezi nimi zejména Kulturní politika – vytrvalé a prudké útoky proti nejvýznačnějším z žijících českých katolických spisovatelů – Jakubu Demlovi, Jaroslavu Durychovi, Janu Zahradníčkovi a Janu Čepovi. Všechny tyto útoky se shodovaly v jedné věci: že tyto čtyři spisovatele je třeba vyloučit z české kultury a znemožnit jim vliv na český kulturní život. Také se víceméně shodovaly v nadávkách, z nichž jako vzorky možno vybrat „věrný žák Goebbelsův“, „český hitlerčík“ a „Věrosvěst fašismu“. Ale v ničem se neshodovaly tak nápadně jako v nepoměru mezi silou útočení a chabostí uváděných důkazů.

Nemělo by smyslu odpovídat jednotlivě na každý z těch útoků. Vždyť se neútočí jen na katolické spisovatele; útočí se též na Vatikán, na papeže, na Církev, na katolické náboženství – a technické možnosti obrany jsou při nepatrném počtu a nákladu katolických časopisů velmi omezené. A mimoto, vzhledem k nenávistné vášnivosti útoků by bylo stěží možno očekávat, že jejich původci se dají přesvědčit námitkami. Je třeba počítat se silou nenávisti – zejména ve světě, který užívá zcela vědomě nenávisti jako politického prostředku.

Má však jistě smysl ukázat neoprávněnost obvinění i jeho pravé pohnutky aspoň těm lidem, kteří ještě nepodlehli natolik politickým afektům, aby je povýšili nad požadavky zdravého rozumu – lidem, kteří chápou, že jednotlivosti se musí pojímat se zřetelem k celku, že nahodilý se vysvětluje z podstatného a ne naopak. K těm se tedy obracejí tyto řádky, v nichž se pokusíme ukázat celou věc v pravém světle. K těm druhým nemluvíme, protože víme, že od nich nemůžeme očekávat nic jiného než nové útoky a nové hanobení.

Řekli jsme, že přímá polemika s útoky je neúčinná, protože hlavním motivem útoků není věcný dosah užívaných argumentů. Můžeme to snadno doložit jednak srovnáním uváděných fakt se závěry z nich činěnými, jednak rozbořením způsobu, jakým například Kulturní politika odpovídá na pokusy o přímou polemiku.

Zjistit, jaké *skutečné* činy nebo výroky zazlívají protivníci napadeným spisovatelům, není nijak snadné. Jejich články obsahují zpravidla velmi mnoho velmi prudkých obvinění, navěšených na několik vět vyňatých ze souvislosti; a kolem toho se rozvíjí veliký tanec slov.

Vezměme si jako doklad článek Václava Běhounka Kolaborant před kolaboranty (Kulturní politika 5. 1. 1946). Opakuje se v něm výslovně a slavnostně obvinění, že Zahradníček „za druhé republiky, v dobách, kdy ho nikdo k ničemu nenutil, napadal zavile všechno, z čeho naše republika vznikla, její základní ideje a její demokratické představitele, že nadšeně tleskal hranicím, na kterých hořely knihy svobodného ducha, a že z této své činnosti nic neodvolal, ale že naopak zase dneska vystupuje jako redaktor Akordu a opět tam projevuje nezakrytou chuť spojovat se s reakcí za hranicemi, jako to dělal za druhé republiky“. O něco dále se Zahradníček s Durychem uvádějí jedním dechem se Stříbrným, Hodáčem a Gajdou (!) a opakuje se, že „svorně tupili a napadali největší morální hodnoty, jaké národ ve svých novodobých dějinách měl“. A nakonec se prohlašuje, že Zahradníček byl „kolaborant před kolaboranty“. A čím je dokazována takto bohatě vyšperkovaná žaloba? Dvěma citáty, z nichž jeden praví, že stát „označovaný neblahým jménem domnělého osvoboditele se při svém

obnovení nepřipjal ke starému českému státnímu právu“, a druhý mluví o „růžové pusince, která upírá oči k pěticipé hvězdě východu a živí se-bevražednou nadějí ve spásu skrze komunismus“. (Ta „růžová pusinka“ dokonce stačila v jiném Běhounkově článku, aby označil Zahradníčka za „věrného žáka Goebbelsova“.) Diskrepance mezi důkazy a obviněním je přímo nehorázná; marně se ptáme, jakým způsobem z odmítání spásy skrze komunismus nebo realistické politické filozofie vyplývá, že Zahradníček napadal zavile *všechno*, z čeho naše republika vznikla, nebo že projevuje nezakrytou chuť spojovat se s reakcí za hranicemi? Václav Běhounek si nadto sám odporuje. Zahradníček má za to v uvedeném citátu, že české státní právo nebylo vzato za základ nového státu, a vytýká to jako chybu. To znamená, že hodnotí kladně toto státní právo. Běhounek tvrdí, že „Masaryk za války spojoval právo přirozené s právem historickým a ve jménu obojího dosáhl obnovení československé samostatnosti“. Ale když je o tom přesvědčen, jak může tvrdit, že Zahradníček napadal *všechno*, z čeho naše republika vznikla? Vždyť přece historické právo Zahradníček nenapadal, a také nenapadal ani právo přirozené.

Jiný příklad nám poskytuje článek Josefa Brambory, nazvaný ‚Nepochopitelný‘ klíč (Kulturní politika 11. 10. 1946). Tam zase na základě jediného článku Jakuba Demla o Maxu Ledererovi musí být podle pana Josefa Brambory „každému jasno jednak, že se Deml nikdy nemůže vrátit do české literatury, jednak že poslání Demlovo v jeho občanském a kněžském životě bude musit být zcela mimořádné, aby mohl doufat ve věčnou spásu (!), když tak neslýchaně urazil základní křesťanské přikázání“. Zde je dosaženo vrcholu; dál už se jistě nikomu nepodaří dostřelit, protože zde se už neposuzuje jen Demlovo místo v české literatuře, nýbrž i jeho naděje na věčnou spásu!

Bylo by možno se tomu smát, kdyby šlo jen o ojedinělý projev kapitálního nepochopení. Ale těch projevů se už dostalo Jakubu Demlovi příliš mnoho a nepochopení má rozsah tragický. Kdo si dal práci s nestranným studiem Demlova díla, nemůže nevidět, že jeho základem je právě to základní křesťanské přikázání, jehož porušení pan Brambora Demlovi vytýká. Demlovo dílo roste z lásky – z lásky k lidem i věcem, k jejich ponížení i slávě, k jejich pokoře i jejich dokonalosti. Všechno, co se v jeho díle zdá vybočovat z rovnováhy, je v základě jen projevem přemíry této lásky, jež proráží konvenci. Kdo to nechápe, ten se nad tím arci rozhořčuje; zdá se mu, že se Deml vrhá na lidi jako nepřítel, aby jim ublížil, zatímco je ve skutečnosti chce obejmout, nebo že někoho chce ponížit, zatímco je to jen projev hněvu lásky, jež chce mít milovaného bez poskvrny. To platí i o Demlově poměru k Židům. Málokdo tak hluboce pociťoval skutečnou

tragiku židovského údělu; ale právě proto, že ji viděl v její pravé hloubce a v jejím skutečném významu, nemohl jeho poměr být poměrem pouhého velebitele, stejně jako nebyl poměrem „antisemity“. Viděl vinu i trest; zavrhoval vinu a měl soucit s utrpením trestu; nenáviděl i miloval, jako každý dobrý člověk nenávidí a miluje – nenávidí zlo, miluje podstatu.

To se projevovalo přirozeně i v poměru k jednotlivcům. Pan Brambora se pohoršuje nad tím, že o témž člověku mohl Deml jednou napsat, že mu byl bližší než Březina, a po druhé o něm napsat článek „žlučí překypující“. Ale kdo se nepohoršuje nad četnými přátelstvími, jež Deml uzavíral s Židy, neměl by se pohoršovat ani nad jeho kritikami Židů a židovství, protože to obojí se vzájemně doplňovalo. Bylo zajisté na jeho židovských přátelích mnoho, co mohl milovati, i mnoho, co mohl nenáviděti. Ale spojovat nenávist Jakuba Demla s nenávistí Julia Streichera, jak to činí pan Josef Brambora, je počínání neodpovědné.

Josef Brambora se však dovolává proti Demlovi i Březiny, volaje: „Otokar Březina věděl, proč se v svých posledních chvílích od Demla distancoval!“ To je prostě úplný výmysl. Josef Brambora zřejmě četl Demlovo skvělé Svědectví o Otokaru Březinovi; měl by tedy vědět, jaký byl Březinův poměr k Demlovi v posledních měsících jeho života. Anebo nevěřili Demlovu úsudku (ale proč ho potom cituje?), mělo by mu stačit svědectví jiných – na příklad toto svědectví paní Marie Krulové, otištěné ve XIV. Šlépějích: „Rozhodně nemyslím, důstojný pane, že pan Březina měl vůči Vám nějakou hořkost, naopak Vás měl velmi rád. Ale již o dovolené se mu zdraví zhoršilo, a proto přijel i dříve domů, než původně myslil. Loni, sedmého února, mi říkal, že Vám má psáti a že se k tomu nemůže dostat, a dvakrát po sobě opakoval, že Vás má moc rád, a Vy, důstojný pane, jistě i nyní si dovedete představit, jak při těchto slovech jeho dobré, laskavé oči, celý jeho projasněný obličej a hlas vyzařoval upřímnou lásku k Vám.“

Uvádět Březinu proti Demlovi je vůbec nesmysl, protože právě Březina rozuměl snad více než kdo jiný Demlovu vztahu k lidem, a co více, Březina měl na povahu Demlovy lásky i nenávisti největší vliv – a to i pokud jde o poměr k židovství. To všecko se dá jasně poznat právě z Demlova Svědectví. Jestliže si toho pan Brambora nevšiml, je to zřejmě proto, že rád lásky a nenávisti je i u něho přizpůsoben politickému chápání. Napíše-li někdo něco proti Židům, hned se mu asociuje Julius Streicher.

Je třeba se ad rem Brambora zmínit ještě o jedné věci. Pan Brambora naznačuje, že je katolík; jaký, to vysvětluje z toho, že se výslovně hlásí ke katolické tradici „balbínovské“, která je podle něho „tradici národní i náboženské snášlivosti“, a odmítá tradici „bloyovskou“, kterou prohlašuje za „importované cizí zboží“ a za jejíž stoupence právě prohlašuje Durycha

a ostatní. Podle toho by si tedy ty dvě tradice odporovaly; katolík Brambora však zapomíná, že pro skutečného katolíka není sobě odporujících katolických tradic. Buď jsou dvě tradice katolické, a pak si neodporují, anebo si odporují, a pak nejsou obě stejně katolické a jedna z nich nutně obsahuje nějaké porušení katolicity. To vyplývá ze samého pojmu „katolický“.

Uvedli jsme dvě ukázky rozporu mezi fakty a obviněním. Rozpor se však ukazuje i ve způsobu polemiky a je v této podobě snad ještě zajímavější a poučnější. Oč šlo od počátku, bylo zřejmé, aby byla zmíněným katolickým spisovatelům znemožněna účast v kulturní činnosti. Jeden z hlavních článků Václava Běhounka měl nadpis: Co hledají v české kultuře? Také pan Brambora si je zcela jist tím, že Jakub Deml se nemůže vrátit do české literatury. Když se však proti tomu ozval A. Uher, namítl Václav Běhounek, že je to fixlování, že v jeho článku nešlo o Zahradníčkovu poezii; podobně namítl M. Dvořákovi, že ani nevylučoval Zahradníčka z národa, ani nepsal o jeho básnickém díle. A v tom měl do jisté míry pravdu; neposuzoval vskutku jeho básnické dílo – tomu se vyhnul, protože tam by nic nenašel. Psal o jeho člancích, protože se tam domníval nacházet, čeho potřeboval k tomu, aby znemožnil Zahradníčkovi být redaktorem literární revue. Ale při tom patrně zapomněl, že sotva měsíc předtím protestoval proti tomu, aby byly vydávány Durychovy knihy. („Jaká by to však byla zvrácenost vydávat autory, kteří v době před Mnichovem a po Mnichovu neměli nic závažnějšího na mysli, než jak nejvhodněji sladit svůj hlas s úhlavními nepřáteli národa a demokratické myšlenky?“ KP, 8. 2. 1946.) Bylo by mimochodem zajímavé zvědět, proč pan Běhounek neprotestoval proti vydání knihy odpadlého kněze a nacistického stoupence Eduarda Wintra, která vyšla v minulém roce. Ale jděme dále: Zajímavou kulisou k rozporům v polemice Václava Běhounka je článek K. J. Beneše, nazvaný A také odhmyzit (KP 18. 1. 1946). Také K. J. Beneš nechce soudit Durychovo dílo a ponechává to budoucnosti, která „rozhodne s konečnou platností o díle Durychově i durychovců“. Ale o něco dále píše: „Člověk Durych zbloudil, a proto zbloudil i autor Bloudění. Z černého se nikdy nestane bílé a Durych nikdy ani nenahradí, ani nepřekoná Jiráskova Temna. Duch jeho románů zůstane obrovské většině našeho národa cizí. A což smrt padlých nás neochudila? Ne, nebojím se ochuzení. Což čistota a zdravý vzduch není zisk a obohacení? Přicházejí nové a nové generace básníků a spisovatelů, rostou a porostou nová díla, do nové a nové košatosti bude se rozrůstatí náš kmen. Ne, nebojme se polovičatosti.“ Zdá se tedy, že K. J. Beneš přece jen soudí Durycha jako spisovatele; činí to však s jakýmsi váháním. Neboť „umlčovat básníky – chápu, že se v nás něco proti tomu vzpouzí. Sahat na tvůrčí svobodu – nezavání to barbarstvím?“

Pan Brambora ovšem nemá těchto skrupulí. Pro něho není pochyby, že Jakub Deml se nemůže vrátit do české literatury. Ale to nás tak nezajímá jako fakt, že K. J. Beneš sice nechce soudit Durychovo dílo, ale přece soudí autora Bloudění a tvrdí, že duch jeho románů zůstane obrovské většině našeho národa cizí. Zajímá nás to – neboť nás hned napadá praktická otázka: Proč tedy nenecháte národ, aby sám rozhodl, zdali chce Durycha nebo Demla číst, či nikoli? Proč nesmějí Durych nebo Deml vydávat knihy, aby čtenáři sami rozhodli?

Mohli bychom pokračovat v tomto rozboru ad libitum; je však třeba přejít k obecnějším souvislostem. Uvedené příklady ukazují sdostatek, že útoky proti katolickým spisovatelům mají těžiště v rovině politické; tam vybíjejí hlavní sílu, tam se soustřeďuje hlavní palba, jež ochabuje a stává se nejistou, jakmile se spor převede na pole literární a na otázku tvůrčí svobody. A také je zřejmo, že se v těch obžalobách nerozlišuje dostatečně mezi politickým hodnocením stranickým a nadstranickým. Jsou vytýkány věci, které se mohou nanejvýš dotknout partikulárního politického směru, ale které jsou uváděny jako provinění proti obecnému dobru. Jsou to tedy žaloby zaujaté, stranické, a jejich původci tedy nemají právo vystupovat jménem české kultury.

Ztotožňování nebo zaměňování zájmu partikulárního se zájmem společným je ovšem běžným rysem politických mejdanů. Není to nic nového; je to chronická vada každého stranického systému a nemusí vycházet ze zlé vůle, nýbrž jen z politické negramotnosti. V tomto případě však tomu tak není. Tažení, o němž mluvíme, je vedeno lidmi, kteří velmi dobře vědí, co chtějí; a na druhé straně ti, kdo jsou předmětem tohoto tažení, nejsou lidé jacíkoli, nýbrž jsou to právě čtyři největší slovesní umělci současné katolické literatury české. Kdo chce, ať v tom vidí pouhou náhodu. Pro toho, kdo postřehuje souvislost mezi minulostí a přítomností, je v tom něco více.

Lidé, kteří odsuzují „Durycha a durychovce“, popřípadě celou „bloyovskou tradici“, nemluví příliš o minulosti předmnichovské, a mluví-li, tedy jen nejasně. Počínají si tak, jako kdyby nebylo jiných souvislostí kromě souvislostí současné politiky. Počínají si jako legitimní obránci veřejného pořádku a obecného blaha – jako by tomu tak bylo bývalo odjakživa. Je to pochopitelné, neboť právě ve srovnání s minulostí se objevují slabiny jejich boje proti katolickým spisovatelům. Pohlédnou-li do minulosti, nemohou nevidět, že byla doba, kdy integrální katolictví i krajní socialismus zaujímaly v politické sestavě postavení v něčem velmi odlišné, ale v něčem zase dosti podobné, a že srovnání shod i rozdílů vede k závěrům, jež podvracejí jejich pracně vybudovanou obžalobu. Je tedy pochopitelné, že tyto věci obcházejí; také však je pochopitelné, že právě proto my je obházet nemusíme a ani nesmíme.

Avantgardní levice i integrální katolíci byli za první republiky v opozici proti tehdejšímu režimu. V některých věcech se jejich opozice shodovala – například v zavržování tehdejší sociální politiky a v odporu proti liberalistickému kapitalismu i liberalistické demokracii. Ve více věcech se však rozcházel, a byly to věci zásadní. Tak tomu bylo třeba hned v otázce sociálního zřízení. Levice viděla lék proti zlům soukromého kapitalismu v kapitalismu státním; katolíci měli za to, že kapitalismus se odstraní nejpřirozeněji a k největšímu prospěchu občanské svobody tím, že každý pracující se stane v nějaké formě majitelem kapitálu, i pokud jde o vlastnictví výrobních prostředků. A stejně se ovšem lišili i v otázce poměru náboženství a společnosti.

Je přirozené, že obojí trpěli také nevýhodami, jimiž trpí každá opozice. Ale i zde byly důležité rozdíly. Krajiní levice měla v komunistické straně politickou oporu, zatímco Jaroslav Durych nebo Jakub Deml se nemohli opřít o žádnou politickou stranu, a byli tedy na tom hůře. Mimo to tu byl rozdíl v politické mentalitě. Levice myslila politicky zjednodušeně. Bylo to výhodnější pro hnutí, které se obracelo k masám, myslícím vždycky zjednodušeně. Proto třeba komunista bez skrupulí ztotožňoval katolického distributistu s nekatolickým fašistou – třeba jen proto, že oba zastávali princip soukromého majetku. Katolíci naproti tomu rozlišovali a snažili se dát každému, co mu náleželo. Uznávali sociální étos komunismu, stejně jako uznávali, že v liberální demokracii zůstávají uchovány jisté prvky přirozeného mravního zákona, jež byly potlačovány jak v levicovém, tak v pravicovém totalismu. Poněvadž byli katolíci, viděli i politiku katolicky. Viděli, že částečné pravdy se stávají nástroji stranické spekulace, a stavěli se proti tomu. Viděli, že politika se v praxi nebezpečně často vyčerpává pouhým dohadováním politických směrů o podíl na politické moci, zatímco mnohem důležitější věci zůstávají opomíjeny – a varovali před tím. Viděli, že náboženství a mravnost jsou ohrožovány stejně liberalismem jako materialismem – a zdůrazňovali tedy nadřazenost duchovních hodnot jako základní podmínku obecného dobra.

Dělali to každý svým způsobem a na svém místě, podle svých schopností a svého povolání. Ale dělali to důsledně, držíce se stále stejné základní linie, zdůrazňující stále přirozenou stupnici hodnot a přirozené základy lidské pospolitosti, ať se obraceli na levice nebo na pravici. Pravda, mohli to dělat, protože neměli žádných politických investic, jež by mohli svou důsledností poškodit; a jestliže je někteří z nich měli, musili být vždycky připraveni na to, že je v některé chvíli budou muset obětovat zásadě.

To byly tedy v hlavních rysech shody i rozdíly mezi oběma směry. A máme-li je takto před očima, pochopíme snadno, že shoda nepřispívala

k sváru o nic méně než rozdíly. Liberalismus, demokracie, kapitalismus, nacionalismus, fašismus – to byli pro levici nepřátelé zcela zevnější, zaujímající postavení daleko od místa, jež zaujímala levice. Ale ta skupina katolíků, kterou představovali inkriminovaní katoličtí autoři, byla nepřítelem, který vnikal na její území, nebo který zaujímal část území, jež pokládala za svou kořist. Spíše než nepřítel to byl pro ni nebezpečný konkurent, který chtěl napravit totéž zlo, ale zcela jinými prostředky, a obnovit společnost způsobem, který by jí vzal hlavní věcný důvod existence. Uvědomíme-li si to, pochopíme snadno, proč jsou představitelé těchto katolíků napadáni s takovou útočností. Byli pro levý partikularismus jediným opravdu vážným nebezpečím. Poněvadž nebudují na politické moci, nemohou být potřeni zbraněmi čistě politickými; i mají být znemožněni na poli kulturním, mají být cejchováni jako zrádci národní cti a zbaveni možnosti zasahovat do kulturního života.

A proč? Na základě jakých fakt? Říká se nám, že to má být pro jejich činnost za druhé republiky. Ale co činili tito lidé za druhé republiky? Totéž, co dělali za první: užívali svého svobodného práva mravní kritiky, zrovna tak jako ho používali jejich levicoví antagonisté. Po mnichovské pohromě se mnoho věcí a mnoho taktik změnilo, ale linie nepoplatných katolíků se nezměnila. Nedělali nic jiného než dříve; říkali to jen s větším důrazem a zřetelněji, jak toho bylo třeba v takové chvíli. Věděli, že první podmínkou k řádnému ozdravení je řádné poznání chyb; proto prováděli zpytování národního svědomí. Dělali to tak, jak a kde to bylo možno; a dělali to tehdy oni jediní. Neříkáme, že to všichni dělali stejně dokonale a bez chyb. Ale dělali to tehdy, když to nedělal nikdo jiný, a drželi svou linii i ve chvíli, kdy byly činěny pokusy jejich hnutí zneužít. Mezi těmi, kdo takto drželi linii, byli i ti čtyři, proti nimž se teď vede kampaň; a nikdo, kdo je zná a kdo sledoval jejich činnost, nemůže tvrdit, že by jejich vůdčím motivem bylo něco jiného než láska k vlasti a snaha prospět národu k mravní obrodě ve chvíli těžkého otřesu.

A teď tedy jsou za tuto svou činnost obviňováni, že byli náhončími fašismu, jsou obviňováni za to, že zůstali věrni a pomáhali svému národu ve chvíli rozvratu, jako mu byli věrni a pomáhali mu v době předchozí. A jsou obviňováni příslušníky tábora, který byl zrovna tak v opozici a užíval volnosti opoziční ke kritice mnohem pronikavější. Jsou obviňováni třeba, že nevěřili ve spásu skrze komunismus v době, kdy komunisté odmítali vést válku s Hitlerem a kdy tíha této války spočívala jen a jen na bedrech „kapitalistického netvora“ Anglie. A tyto absurdity máme přijmout jako důkazy dostačující k nejpřísnějšímu odsouzení! Nesmějte se, přátelé!

(1946)

K problematice socialistické literatury u nás

ZA LIDOVOU A NÁRODNÍ KULTURU

Zdeněk Nejedlý

Skončila válka. Skončila válka – jedna z nejstrašnějších, jaké znají dějiny. Ale tím není řečeno, že skončil boj. Zůstalo mnoho ještě z toho, co je třeba dobojovat, dokončit. I na kulturní frontě, ano především na kulturní frontě. Obracím se proto ke všem kulturním pracovníkům, zde bezprostředně ke kulturním pracovníkům Velké Prahy, ale přál bych si, aby tento můj hlas byl slyšen i mimo Prahu, v celém národě, všude, kde žijí, pracují a tvoří naši kulturní pracovníci, abychom se dohodli, dali si program a tak rukou společnou dali se i do díla na tom, co máme, co musíme na tomto poli dělat.

K tomu však musím předeslat několik obecných připomenutí. První a veliké je to, abychom si uvědomili, *jak velikou dobu*, v historii jednu z největších, my žijeme, a jak veliké proto i my musíme si dát úkoly a jak veliké musíme na to vynaložit úsilí. Už šest let války byl obrovský historický děj, neboť už to nebyla válka v obvyklém smyslu, jen boj na bojištích. I sama ta válka znamenala nesmírný převrat i uvnitř národů, v jejich životě, smýšlení, kulturních potřebách, ve všem. Ale to byla jen jedna etapa historického převratu dneška. Nemenší jsou následky a důsledky války, to, co vše dnes dále v národech volá po svém rozřešení.

A co je hlavním obsahem a smyslem tohoto válečného i bude dále poválečného historického děje? To, že ta vrstva buržoazie, která se ještě roku 1938 holedbala, že je reprezentantkou, zárukou a tvůrcem současné kultury a civilizace, naprosto zkrachla. Ano naopak že ona to byla, která nejen umožnila, ale dala přímo popud ke vzniku této strašné války a vši té zkázy kultury i výsměchu i nejelementárnějším pojmům civilizace (jaké znamenala tato válka). Co dělal buržoazní Západ, v němž tak mnozí se zhlíželi jako v paladiu veškeré kultury? Nejen slovem se neozval proti blížící se zkáze, ale svým kapitulantstvím, svým strašpytelstvím i svým sloužením nekulturnímu kapitálu ještě dráždil plavou bestii německého fašismu, jen aby se vrhla na jiné, Západu nevíтанé národy a státy a na nich aby vybila svou hůř než zvířecí zvrácenost.

Naproti tomu do jakých výšin, a nejen válečných, ale i kulturních se v téže době vztyčil i do jaké šíře se rozestřel druhý svět – Východ, slovanský svět, Sovětský svaz! Nám už před tím ne neznámý, ale nyní nastoupivší svou vítěznou a světodějnou cestu i mimo své hranice, osvěcuje jako pravá hvězda východu všechnu tu temnotu, v níž svět uvrhlo zbahnění Západu. I nastalo tak úplné přesunutí sil, a nejen mocenské, ale i kulturní. To, co se zdálo být včera ještě vrcholem kultury, leželo tu dnes vybledlé, beze všeho lesku, odumírající. A to, co včera bylo světem ještě nepovšimnuto, stalo se dnes hlavní nadějí lidstva i oporou, aby nemusilo zoufat nad svou budoucností,

A co to pro nás znamená? Především to, že dnes žijeme v naprosto jiné Evropě, než jaká byla roku 1938, této Evropě docela nepodobné. A že jsou to děje, odehrávající se ve velkém světovém rámci a na velkém světovém kolbišti. Ještě nikdy snad nebyly dějiny tak doopravdy světovými, jako jsou teď. Dále, že dynamika těchto dějů je neméně úžasná. Teď měsíc znamená často více než celé roky, a šest let války – toť celá epocha, celé století, měříme-li je bohatostí náplně i dosahem odehravších se v nich dějů. I my proto musíme mít dobře na mysli význam a smysl obou těchto faktů.

Musíme i my se přizpůsobit jejich velikosti a tempu. Teď nejde a nemůže jít o ten neb onen odstín ve filozofii, umění, celé kultuře, když se převrátil sám svět. A teď není možno vracet se k roku 1938 a navazovat na to, kde jsme přestali, když svět z roku 1938 je nenávratně ztracen a dělí nás od něho jakoby hora let a v nich změn i převratů. To všechno musí zůstat daleko za námi a směle musíme vykročit vpřed, na nové dráhy, určené nám dnešní historií, nemáme-li prohrát všechno.

A druhé poučení: musíme si být vědomi i docela jiného, nesrovnatelně většího významu tvořivé inteligence v dnešní době, než jak na to byla uvyklá táž naše inteligence před válkou. Tehdy si mohla hrát s kultu-

rou a na kulturu, s uměním a na umění. Tehdy mnozí naši kulturní pracovníci s oblibou i hráli úlohu jen lidí v ofsajdu — lidí mimo vlastní historický proud, lidí pracujících v uzavřených kroužcích mimo dravý proud veřejného a denního života. Dnes však vcházíme do doby, jež musí si tvořit a také bude tvořit nové a veřejné a denní hodnoty. A tu všichni tvůrčí lidé, bez ohledu na obor jejich tvořivosti, musí proto na palubu, musí na své místo, musí do prvních řad a ukázat, co umějí. Musí vésti, musí být hodni názvu „kulturních pracovníků“, vedoucí a pokrokové inteligence. Jen tak splní svůj úkol, jen tak budou jednou ospravedlněni a hodnoceni před tváří dějin.

A hlavním v tom všem naším úkolem jest toto:

1. *Potřít fašismus.* Není pravda, že fašismus je zničen. Válkou byla zničena vojenská síla fašismu. Ale fašismus existuje dále, a je i v nás a mezi námi. Ano, jsa poražen mocensky, utíká se tím více na kulturní pole, aby odtud pokračoval ve své zhoubné činnosti. Naším úkolem proto je zde, na tomto poli, dokončit válku a zničit fašismus. K tomu však je třeba, abychom se nebáli, neostýchali odhalit fašistické vředy kdekoli, necht' se objeví i v tzv. vysoké inteligenci a v kulturních oborech, stavěných dříve do popředí. Zrovna tam třeba zasáhnout zcela nemilosrdně, neboť šířili se jed fašismu z takových míst, je to jen tím nebezpečnější. Provedeme proto bezohlednou revizi umění i vědy, i všech jiných oborů kultury, a to jak jejich ideologie, tak i jejich metod. A všude se budeme ptát, nevězili zde někde hlíza fašismu. Fašismus je totiž vlk, který se rád halí v roucho beránčí. A jsa ideologií nejhorší reakce, rád vystupuje v tóze pokrokovosti, „modernosti“. Přímo rafinovaně znehodnocoval etapu mladé, pokrokové kdysi buržoazie, aby tím bezostyšněji klestil cestu zájmům poslední, úpadkové buržoazie z doby imperialismu. I u nás tak bylo: s útrpností hleděl na krásné zjevy našeho obrození jako na něco dávno překonaného, i vyzvedal úpadkové, jemu ne nebezpečné, ano přímo jemu sloužící, protože nelidové a protilidové zjevy moderně buržoazní. Proto také vnikl i tam, kam by se jinak nikdy nebyl dostal, i do sfér jinak pokrokových, ale zmatených touto „moderností“, „pokrokovostí“ fašismu. Odtud i příčina, proč mu podlehl tolik národů, nevyplenivších včas fašismus ze svých řad a ze svých duší. Odtud i příčina, proč naopak Sovětský svaz, jenž nedávaje se zmýlit ani domnělou „moderností“, ani domnělou „revolučností“ takto zakuklených fašistů, vyplenil je ze svých řad včas, ukázal se naopak tak silným. Od jeho zdí se všechny intriky i pletichy fašismu odrazily naprosto bezvysledně. Uvedu i některé konkrétní případy pronikání fašismu do naší kultury. Naše „moderní“ *filozofie*: na ni v 20. století velmi zapůsobil Friedrich Nietzsche, otec a hlavní filozofická autorita německé-

ho fašismu. Hlasatel hrubé síly, německé povýšenosti nad jinými národy, aristokratismu vybraných jedinců nad tupou, neuvědomělou masou. Kolik i v naší tzv. moderní kultuře lidí podleho Nietzschovi, živili se jím, napodobili jej, dali se prostoupit nietzschovstvím, zejména jeho otravným, tak v hloubi protilidovým pesimismem! A kolik lidí u nás i dnes ještě si neuvědomuje, čemu to propadli, dávající se oslniti Nietzschovým skvělým stylem, duchaplnými aforismy, že se tak napájeli přímo z hlavní studnice fašistických názorů. Je tu však i jiné, ještě větší nebezpečí: fašistické popírání významu a síly lidského rozumu. Fašismus vědomě útočil na závaznost rozumového poznání, aby uvolnil cestu nekontrolovatelné „intuici“, citům a vášním, jež potřeboval rozpoutat pro své bestiální cíle. A moderní filozofie i u nás mu v tom vydatně pomáhala. I ona učinila hlavním úkolem noetiky (vědy o poznání) nalézt hranice lidského zkoumání, stanovit, co nemůžeme poznat, aby za tou mezí volně se mohly prohánět neodpovědné fantazie a vášně. I halila toto své stanovisko rovněž v pseudomoderní povýšenost i s útrpností se dívala na toho, kdo by proti ní stavěl sílu rozumu, nebo dokonce rozumem kontroloval tuto její „filozofii“. A zdá se, že nepomohla ani zkušenost, kam to Hitler dotáhl se svým spoléháním na „intuici“, aby moderní věda plně poznala svůj omyl a dala se na úplně jiné cesty. My antifašisté však proto tím cílevědoměji vyzvedneme prapor rozumu proti nekontrolovatelné intuici a vynaložíme vše, abychom znova uplatnili jediný správný základ poznání: dobrý, zdravý a správně myslící rozum. A nic se nedáme mýlit výtkou, že to je něco zastaralého, ani se nedáme opít lákadlem, že jen intuitivní teorie jsou ve shodě s moderní vědou. My tuto fašistickou léčku musíme zneškodnit a vyhubit až do základu.

Jiný příklad: *česká historie*. Veliký Palacký, vyrostlý z ducha buržoazní revoluce, ukázal více než přesvědčivě, že nejskvělejší dobou českého národa byla lidová, demokratická a revoluční doba husitská, a dobou nejhlubšího úpadku protilidová, aristokratická a protirevoluční doba pobělohorská. To ovšem nemohl potřebovat fašismus jako stupňovaná ještě reakce. I objevila se u nás celá historická škola, která začala dokazovat, že pobělohorská doba, kdy byl náš národ takřka zničen, nebyla tak zlá doba, jak ukázal Palacký a s ním jiní rovněž tak „zastaralí“ historikové. Ano využívající estetických zálib „moderní“ inteligence, dospěli někteří z těchto historiků až k závěru, že to byla skvělá doba. Podívejte se jen na Malou Stranu, říkali, na nádherné paláce a chrámy tam zbudované v této době, podívejte se i jinam, co takové krásy a nádhery z té doby je u nás rozseto! A ani slovem se takový obdivovatel té doby a krásy nezmínil o tom, pro koho byla všechna ta nádhera, že pro cizince, vrahy českého národa, jehož lid přitom žil v bídě, hmotné a duševní, přímo zoufalé. To mu nebylo nic proti cizí té kráse tzv. barokní doby. Ale to domyšleno přímo

velkolepě připravovalo cestu Hitlerově propagaci, že cizí vláda nemusí být neštětím pro náš národ, ano, může být přímo skvělou dobou, požehnaním pro Čechy, byla-li jí ona pobělohorská doba!

Třetí příklad: *kapitulantství*. V rozpočtech fašismu bylo kapitulantství velkou položkou. Fašismus přímo počítal s kapitulantstvím u druhých národů. Počítal s tím, že oboří-li se na národy a státy s náležitou drzostí, ty se leknou a vzdají se. A i když se nevzdají, bude tam dost kapitulantských duší, které oslabí nástup těch, kteří by se nechtěli vzdát. Proto šel fašismu velmi na ruku každý, kdo jakkoli podepřel kapitulantskou náladu, rozšířenou zejména v neuvědomělém maloměstáctvu. A to se u nás rovněž dalo, a dělali to lidé stojící na špici našeho kulturního života! Mohl bych uvést řadu příkladů. Stačí tento: začaly události v Číně. Byl jsem z těch, kteří se zúčastnili antiimperialistického kongresu, svolaného jako protest proti znásilňování čínského lidu do Bruselu roku 1927. A vrátiv se, vyložil jsem našim dělníkům i jiné veřejnosti v řadě přednášek, co to i pro nás a vůbec pro pokrokový svět znamená, tento nástup imperialistů proti svobodě národů. Ale byl jsem zakřiknut jedním z předních našich literátů a v deníku, který jistě myslel, že je pokrokový. Co prý je nám do toho, co my se budeme starat o Čínu, my jsme tu v klidu, a tak v klidu sedíme a nechme těch velkých světových idejí a bojů, které jen znepokojují lidi – tak a jinak ještě čistě kondelíkovsky odpovídáno tu na událost tak dalekosáhlého významu.

Dnes doufám, každému je jasno, že nám bylo, a velmi bylo tehda do Číny i potom do Habeše, do Španělska, neboť i o nás už se tehdy začalo bojovat. A porážkou Číny, Habeše, Španělska přibližovala se přímo mílovými kroky i naše porážka. Ale nejen o to šlo, i o jed, který takovým postojem k světovým událostem byl vstřikován do zdravého těla našeho národa. I o to, že touto maloměstáckou kondelíkovštinou bylo uměle, ale ne bezúspěšně živeno v celé vrstvě našeho národa kapitulantství, nakonec největší náš nepřítel i nejvydatnější spojenec našeho nepřítel. Ani před revizí našeho poměru k *němectví* a jeho kultuře však se nebudeme moci zastavit. Fašismus jistě ne náhodou tolik ovládl i nabyl tak zrudných forem právě v Německu. Dlouho jsme čekali, ozve-li se v německém národě i odpor proti fašismu, ale nedočkali jsme se. Po celou dobu války bylo v Německu ticho, kdežto v jiných zemích, daleko hůře ukovaných v pouta, každou chvíli vyskočil plamen národního odporu. Čekali i jiní, čekal celý svět, ale zejména čekal Sovětský svaz, u něhož ani krůpěje nemohlo být protiněmeckého šovinismu neb víry v rasové znaky národa. Stále jsme čekali, ozve-li se druhá, lepší polovička německého národa. Ale i všichni společně jsme se nedočkali.

Z toho však nutno dělati důsledky, které Sovětský svaz také i začal dělat už za války a dělá je i dnes. Především vyplynulo z toho, že fašismus nebyl a není jen nahodilou chorobou určitého procenta německého národa. Že je to choroba, zachvátivší zdrcující většinu Němců. A i strašná zhovadilost německých fašistů nebyl zjev výjimečný, ani ne příznak jen nekulturních, neodpovědných živlů. Viděl jsem na vlastní oči stopy tohoto německého běsnění na Ukrajině a jinde. A kdo dělal příšerné ty zločiny? Jedni z nejhorších byli němečtí lékaři. A mezi čtyřmi Němci pověšenými na charkovském náměstí pro naplnění lidové spravedlnosti za své hrozné zločiny v Majdanku byl docent královecké univerzity. Těžce ochuravěl, morálně i ideově, sám německý národ; dovedlo-li tolik jeho příslušníků a ze všech stavů i tříd pálit starce, zabíjet ženy, rozbíjet hlavy dětem. Ale kde se vzalo a právě zde, toto hrozné zlo? Kde jsou kořeny, z nichž vyrostlo, k údivu a hrůze celého světa? Všichni jsme pokládali Němce za národ vzdělaný, kulturní, a v mnohém ohledu i pokrokový. Jak se však tedy mohlo stát, že propadli, zde ve střední Evropě a uprostřed dvacátého věku, takové zhovadilosti, že srovnávat je s Huny bylo by hrubou urážkou tohoto, u srovnání s Němci čestného národa. A jaké jsou to speciální německé příčiny, že zachvácen tím byl právě německý národ? Sovětská věda začala už za války hledat odpověď na tyto otázky, jež nemají významu jen pro Němce, ale i pro nás, pro celý svět. A i dnes pilně bádá a zkouší, aby se dobrala samých kořínků tohoto zla. I je tomu jistě na stopě. Přívrženci rasové teorie by to prohlásili za rasový znak Němců, což však nepřijímá ani sovětská věda, ani my. Rasová teorie sama už je produkt zvěřského nazírání fašistického. V Němce toto zlo mohla nasadit jen jejich výchova, vštěpovaná jim ideologie a morální zvrácenost. Pak to však nebylo dílem několika jen hitlerovských let. To nevyroste v národě tak rychle, k tomu je třeba času, dlouhého času. Ale to dále znamená, že tím byla pro léta, desítiletí otravována všechna německá národní ideologie, německá národní kultura. Tato kultura však měla nesporný vliv i na nás a jiné národy. U nás byly doby, kdy jsme žili jen a jen německou kulturou. Byl-li však v ní už dávno tento bacil, pak je nejvýš pravděpodobné, že se rozšířil i v naši a jinou kulturu. V Rusku dělá se proto velká revize německé filozofie, německé historie, německého umění, vší německé kultury a nejen se v tom odhalují ony kořínky zla, ale i chrání se tím vlastní kultura, aby mimoděk nepřешlo zlo z německé kultury i v ruskou kulturu.

I my si musíme dát tento úkol a věnovat mu všemožnou péči i energii. Při naší dlouhé závislosti na německé kultuře i stálého vnikání této kultury přímo do těla našeho národa je toho dvojnásob, desateronásob více třeba. Což nijak neznamená znehodnocovat naši kulturu. Naopak,

jsem jist, že touto cestou se ukáže samostatnost, slovanskost a výše naší kultury. Ale aby se to stalo, musíme provést revizi německého vlivu na nás, i zbaviti nás všeho, co by z německé kultury mohlo ohrozit zdraví národa. A tak vidíme, že již tento úkol – boj proti fašismu – ukládá nám veliké i kulturní úkoly. A že za tím účelem musíme revidovat mnoho a mnoho, vlastně všechno. A nedbat, proč se to neb ono zlo k nám vloudilo. Nebyla to vždy zlá vůle toho, kdo to zavinil. Než to málo znamená. Epidemie je stejně nebezpečná, ať ji přenáší dobrý nebo špatný člověk, hlavní je, že ji přenáší. A tak i my musíme se bít se zlem bez ohledu na osoby. Věc národa a republiky nade vše!

2. *Dekadence a pokrok.* Bylo a je i jiné ještě zlo, které ohrožuje zdraví, význam i pokrokovost naší kultury – je to dekadence, úpadkovost a nemohoucnost skomírající buržoazie. Nasycená a od lidu odvrácená buržoazie ztratila tvořivou sílu někdejší mladé, průbojné a i k lidu mluvící buržoazie. A nemá ani zájmu na tvoření něčeho, co by přetvářelo svět. Naopak, bojí se toho, protože ví, že každá změna půjde proti ní a ve prospěch nové, mladé třídy. I její kultura se proto mění. Je mělká, nehluboká, protože se bojí zabrat hloub. A je jen hravá, vyhýbající se žhavým otázkám dne. Je to maska kultury, aby si buržoazie zachovala i dále zdání vedoucí třídy, ale pod tou maskou je pusto a prázdno. Vybíjí se pak čistě jen ve formě. V té dalším vývojem ohrožená kapitalistická společnost dovoluje a snáší i nejdivočejší excesy, jí jinak rovněž nepochopitelné, ale vítané proto, že mladé síly, vybíjející si na tom svou průbojnost, nevědouce chrání tím hlavní zájem této těžké buržoazie: aby nebylo dotčeno jádro vládnoucího až dotud společenského řádu. Ano, čím divočejší forma, tím lépe pro tuto buržoazii, neboť ona je dost licoměrná, aby tomu tleskala, i když je jí to cizí, ale lid je zato tím upřímnější a čestnější, aby se účastnil tohoto kulturního karnevalu. A tak buržoazie dosáhla i toho, co bylo největším jejím zájmem: tato kultura vykopala přímo propast mezi sebou a lidem, který tak zůstával vně všeho tohoto dění. I naší kulturou proběhl tento proces, i když ve zvláštní, naší modifikaci. Naše buržoazie byla příliš mladá a rozvila se bohatě teprve v posledních desetiletích, aby v ní byla živná půda pro úpadkovou kulturu umělecké a jiné dekadence. My proto přejímali dekadenci odjinud, nejvíce z Francie, jako země nejtýpčtější buržoazie. A naši mladí cítili i ony její výstřelky jinak. Jako protest proti nemyslivému maloměšťáctví, jež u nás zase bylo hlavní společenskou chorobou. Odtud politická pokrokovost našich dekadentních básníků a umělců. Ale v kultuře samé i tu se dostavilo zlo, vyvolané úpadkovou kulturou. I u nás otevřela se propast mezi lidem a tzv. moderním uměním, moderní kulturou.

A proto i zde musíme nasadit všechno, abychom překonali tyto chorobné znaky odcházející, zhasínající společnosti. Chceme-li tvořit – a to chceme – nový, mladý a zdravý svět, musíme vytvořit i kulturu zdravou, očištěnou od rmutu a nánosu dekadence. A ne krok zpět v tom musíme vidět, ale veliký krok vpřed – od forem maskujících vnitřní prázdnotu ke kultuře plné živného obsahu, jež jistě bude schopen dát sobě i nové, pokrokové formy.

I na problém avantgardního umění, jako vůbec avantgardy, budeme musít mít odvalu takto věcně a směle se podívat. Je ctí našeho mladého umění, že je mu přímo potřebou být avantgardním. Je to nejlepší důkaz jeho pokrokovosti, neboť není nejmenší pochyby, že ve všem, a proto i v umění jen avantgarda proráží cestu vpřed. Ne o to tedy jde, ale o to, jakou dnes potřebujeme avantgardu, aby prorážela cestu tam, kam skutečně jde a vede pokrok. A tu nelze nevidět už veliký rozdíl, který je mezi avantgardami na jedné straně Francie a na druhé straně Sovětského svazu. Na Západě dekadentní avantgarda v souhlase se zájmy buržoazie odváděla od zmírající skutečnosti a vybíjela svou průbojnost mimo skutečnost v říši snů a jiných mlh. V Sovětském svazu socialistická avantgarda naopak probíjela se stále energičtější a prudčeji k podstatě a jádru nové tam a rozvíjející se skutečnosti.

Nemusím jistě ztrácet slov, jakou my dnes potřebujeme avantgardu, že ne odvádějící našemu životu síly, nýbrž přivádějící. Jako i není dnes doba maličkých, jen avantgardních skupin, pracujících rovněž jen pro úzký kruh a obmezenou skupinku lidí. Dnes přední naší avantgardou musí být celý náš národ, všechen náš lid, jak zase nejlépe vidíme v Sovětském svazu, kde rovněž avantgardou zdaleka už není jen ten či onen jednotlivec, ten či onen klub, jak je tomu na Západě, ale všechen sovětský lid je tu nejpravější, nejlepší i také nejúčinnější avantgardou dneška, prorážející hluboké klíny do dosavadního starého, nemohoucího již světa. I my Čechové jsme byli jednou takovouto hromadnou avantgardou. Učíme svým úkolem být i dnes novodobými husity, avantgardou nového, socialistického světa i v kultuře.

A tak i v tom stojíme před řadou vážných a důležitých úkolů, vést naši kulturu ze slepé uličky, do níž se dostala skleníková kultura Západu, možná jen v umělé, lidu vzdálené atmosféře, ale která je naprosto neschopná postavit se do ostrého a přirozeně často i bouřlivého průvanu dnešní doby.

3. *Lidovost.* Obraťme se však již od této negace, od toho, co třeba odstraňovat a napravovat, k pozitivním úkolům, jež stojí před námi. Lze to vyjádřit několika slovy: jako chceme budovat a budujeme nový, na rozdíl

od chorého starého světa zdravý svět a život, tak chceme budovat a musíme budovat i novou, zdravou kulturu, nezachvácenou žádnými slabostmi dekadence. A cesta k tomu je jedna: musíme se umět na svět a život v něm podívat tak, jak skutečně jest. Nebudeme se proto ani vznášet nad oblaky, ani se zavrtávat hluboko do podzemí, ale podíváme se na život a na svět tak, jak tady před námi probíhá se všemi jeho radostmi i trudnostmi. I budeme se snažit i kulturu v tento život zapojit i dát mu, co právě kultura a často právě jen kultura mu může dát. Čili budeme i v kultuře žít v plném souhlasu s tím, čím žije národ, republika, všechen náš lid. A chceme to jako rovněž řádní občané tohoto státu, jen více ještě k tomu povinní, o to více, oč jsme jako kulturní pracovníci toho i schopni. A chceme to i v zájmu kultury samé, neboť jen tak vrátíme jí její obecný význam, důležitost i vnitřní zdraví.

A tu prvním naším krokem k tomu musí být nalézt správný poměr k lidu. Jak by mohla kultura zůstat nelidovou ve státě tak lidovém, jakým jest a bude tato nová naše republika! Tím by se sama vylučovala ze společenství národa a republiky. I naše kultura musí proto zlidovět. Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jak jsme ji měli kdysi v době obrození. Potřebujeme kulturu, která bude mluvit k milionům a ne k určité malé skupině lidí. Potřebujeme kulturu, která by sjednocovala národ a ne rozbíjela jej v kulturní kasty.

Čím toho však docílíme? Naprosto ne nějakou vulgarizaací kultury. To absolutně ne. Ne „k lidu níž a s lidem výš“, jak znělo heslo doby předválečné. Umělec, který se chce přiblížit k lidu, musí naopak vzepnout své síly výše, daleko výše než kdokoli jiný. Vzpomeňme Bedřicha Smetany: může být umělce lidovějšího, v tom nejkrásnějším smyslu, ale zároveň může být i umělce většího, a ne přes jeho lidovost, ale právě pro tuto lidovost? Slyšíme-li jeho hudbu, je nám, jako by to ne Smetana, ale sám národ mluvil. To je Smetanova lidovost. Ale aby to mohla být věc národa, musila tu Smetanova tvořivost dostoupit umělecky vrcholů, jako jest Libuše, Má vlast. Nebo Božena Němcová: může být něco lidovějšího, než je Babička, a není to zároveň i umělecky největší skvost české literatury?

Ne o snižování úrovně tedy jde, ale o to: pochopit lid, jeho život, touhy a strasti a dát jim přiléhavý výraz. Jen proto také naše kultura nové doby ztratila tento charakter. Ne z neumění, také ne z přílišného umění, ale z toho, že naši vědci i umělci namnoze ztratili styk s lidem, přestali s ním žít. Že však nemusí to zůstat ztraceno navždy, ukazuje nejlépe zase Sovětský svaz. A nejen tematikou svého umění. Ale co všechno sovětští umělci dovedou vytěžit přímo i z lidové tvorby! Kdo pozná sovětské sborové nebo taneční ansámby, předvádějící přímo lidové umě-

ní, i když v uměleckém podání, jistě se neubrání zvláštnímu dojmu. Jaký netušený nový způsob byl tu vytěžen ze studnice lidového umění. Co sovětští umělci tam všechno našli, co tam objevili! Už když se u nás objevil ru-doarmejský sbor Alexandrův, uchvátil kdekoho. A tak je to i s jinými so-větskými ansámblly. Jak i náš člověk byl přímo okouzlen tou zvláštní ve-selostí, nevyčerpatelným pramenem humoru, krásy i vynalézavosti. A jak vysoko i umělecky stálo a stojí toto umění nad mnohými i oslavovanými, pracně sestavovanými díly tzv. moderní hudby!

A to tedy je to, co i my potřebujeme. Nejsme v tom tak zcela chudi. Naši největší mistři dobře to znali i uměli. A i někteří naši mladí už za války na ten tón udeřili, vysoko s probudivším se v nich vědomím, jaké je poslání kultury dnes. Nechť proto i jiní jdou a učí se. Ne aby oni učili lid, ale aby sami se učili od lidu. Jak je tomu v politice. Tak nechť je tomu i v kultuře. K velkému prospěchu i lidu i kultury.

4. *Národní kultura*. Kultura, opírající se o lid a vytrysklá z lidu, ani nemůže být jiná než národní. Než je tu přece několik otázek, jež nutno osvětlit. Z nich zcela krátce chci se zmínit o omylu stále ještě rozšířeném a šířeném, že komunisté nemohou být národní, a proto ani jimi vytvořená nebo šířená kultura nikoli — když jsou přece stranou a hnutím internacionálním. Samozřejmě, že komunismus je internacionální a každý pravý komunista je internacionalista. Ale internacionalismus není anacionalismus, jak si lidé ještě pletou. Chci-li být internacionální, musím naopak nutně být i národní, i když ne nacionalistou. Internacionalismus je poměr národa k národu, ale pak každý musíme být v tom či onom národě, máme-li nalézt vztah k jiným národům. Je proto jen logické, že největším klasikem národní otázky dneška je internacionalista Stalin, autor knihy *Marxismus a národní otázka*. Stalin však definuje i proletářskou kulturu jako kulturu obsahem socialistickou a formou národní. V SSSR pak velmi se pomáhá i nejmenšímu z četných jeho národů, aby rozvil svou národní kulturu. A my, čeští komunisté? Neučinil mnohý z nás pro poznání české kultury více než celá řada těch, kteří se slovem „národní“ ohánějí až do omrzení? A nedokázali jsme svou hlubokou lásku k národu v dobách právě nejkritičtějších? Za Mnichova a ve druhé světové válce?

O tom tedy netřeba dlouho uvažovat. Ale o tom, co je a čím má být skutečná národní kultura. Je to kultura, v níž na jedné straně se zrcadlí národ, jeho povaha, historie i tužby, a na druhé straně jež sama působí na národ, formuje jej a učí chápat sebe sama. Je to proto uvědomělá kultura, ne náhodná, ne potácející se jednou podle jedné a podruhé podle jiné módy. Je to kulturní reprezentace národa: kulturní jeho ztělesnění. Jak toho máme v české kultuře dostatek a přímo skvělých příkladů. Ne-

doceňujeme však dosti tuto naši národní kulturu k velké naší škodě. A já valnou část svého životního díla jsem věnoval boji proti tomuto podceňování české kultury, u vědomí nesprávnosti a škodlivosti postoje velké části naší inteligence k této kultuře. Té inteligence, která upadala ve vytržení, šlo-li o dílo cizí, a nechápala hodnoty, jež my máme.

A my přece nejsme nijak chudí na kulturní hodnoty. Nám scházelo a namnoze dosud schází jen dostatek národního sebevědomí, abychom sami sobě řekli, sami sebe přesvědčili, jakou to máme kulturu. V umění: kolik skladatelů v Evropě dosáhlo výše Smetanovy, kolik národů má vůbec hudbu té výše jako my? Kolik má Evropa i tak národních i vysoké úrovně malířů, jako jsou Mánes a Aleš, a sochařů jako Myslbek? Ve vědě: kolik je historiků jako Palacký? Celý přírodovědecký a lékařský svět obdivuje našeho J. E. Purkyně. Sám jsem měl v Sovětském svazu možnost mluvit při Purkyňově slavnosti, kdy se mu přišel poklonit celý vědecký svět SSSR. Ale kolik lidí u nás ví o tomto velikém vědci a velikém českém člověku?

Je proto naší první povinností nalézt správnější poměr k naší kultuře. Ne naše kultura je nedostatečná, ale nedostatečné je u nás její chápání a oceňování. V nás je chyba a ne v ní. Čímž se ovšem velmi oslabujeme. A nesprávným přeceňováním všeho cizího ještě více. Nikdo nemyslí, abychom se neučili od skutečných hodnot, i cizích. Ano, nikdo si toho nemůže přát více a horlivěji než my, i při tvoření naší nové národní kultury. Ale nikdo také nebude se více bránit, abychom neupadli do vleku cizích nám kultur, nejednou nám protichůdných, jako zase my.

5. *Klasikové.* Čeho je však velmi potřebí, je postavit naši národní kulturu zcela uvědoměle na určitý *základ*, neboť jen tak se může rozvíjet, jak to národ potřebuje, jako vyhraněně národní kultura. Což není požadavek jen teoreticky vymyšlený. Máme pro to i poučné příklady, na prvním místě Sovětský svaz. Sovětská kultura, dnes zajisté nejpokrokovější a přitom i nejnárodnější, je takto národní kulturou jistě v neposlední řadě proto, že má takovýto pevný základ – je postavena na ruských *klasících*. Ptáme-li se v SSSR kohokoliv, kdo je největší a nejnárodnější i sovětský básník, dostaneme jistě odpověď, že Puškin. Jako základem i sovětské prózy je L. N. Tolstoj, jako největší klasik ruského románu. A nepřekážejí tomu ani ideologické rozdíly mezi dneškem a onou dobou, při vývoji ruského národa za tu dobu přirozené, ano nutné. Neboť ne o to jde, ale o to, že je tu ruský lid zachycen v pravé své podstatě. V tom však je i ohromný právě význam těchto klasiků. Je to skála, na níž je postaveno i všechno další. A není tomu tak jen v literatuře, stejně má SSSR své národní klasiky i v hudbě, malířství, i ve vědě. I v tom se v SSSR neimprovizuje, nýbrž buduje. A k budování je nutno mít základy, a čím pevnější, tím lépe.

Vidíme toho důsledky i v našem vlastním umění a kultuře. Máme obory, v nichž i my máme *klasiky*, jako zase i obory, kde jsme k tomu nedospěli. A důsledky toho i onoho i u nás jasně se ukázaly. Není náhodou, že není u nás umění uvědoměle národnějšího a v celém svém vývoji také jednoduššího, takřka bez výkyvu, jako je naše hudba. A neposlední toho příčinou jistě jest, že je tu všeobecně uznáný klasik české hudby – B. Smetana. Není českého hudebníka, i nejmodernějšího, kdo by nectil a neuznával Smetanu jako základ, jenž i jeho orientuje. I v malířství takovými klasiky, i když ne už tak jednoznačnými, jsou Mánes a Aleš. Z věd pak naše historie vyniká rovněž nad jiné v nemalé míře proto, že máme velkého historika-klasika – Palackého.

Naproti tomu v literatuře, bohužel, zdaleka jsme nedospěli k vytvoření takovéhoho základu. Ctíme Máchu jako časově prvního už moderního českého básníka, ale bylo by velikým omylem tvrdit, že naše národní literatura byla budována na Máchovi. Nejsme ostatně jednotní ani v názoru na Máchu samého. Všeobecně se ctí z něho na prvním místě Máj pro vzlet fantazie i zcela neznámou až do té doby krásu a bohatost řeči. Ale tím byly zatlačeny do pozadí jiné Máchovy verše, neméně horké a nové, ale hluboce české i svou národní tematikou i neznámým až do té doby národním citem. K nesporné škodě hlubšího působení i tohoto, druhého Máchy na naše národní písemnictví. I bude nejvýš na čase dát i tomuto Máchovi, což jeho jest, jakož i prozaistovi Máchovi, takřka úplně – mimo několik literárních specialistů – zapomenutému. Nejinak však, i když poněkud lépe, je tomu i s druhým naším velikým novodobým básníkem – Nerudou, u něhož dlouho fejetonista vůbec zápasil o primát s básníkem, a i když konečně básník zvítězil, stál tu tak izolovaně zahalen v kouzlo své jedinečné velikosti, jako by vůbec nebyl z tohoto světa.

A nebyla to v poslední řadě tato příčina, proč naši literární kritikové, a s nimi vůbec literární obec, honili se často za bludičkami, že se vynášela jména, která hned potom zase zapadala v neznámo neb aspoň v bezvýznamnost. A naopak, že podceňovány byly zjevy, které už ve své době byly a namnoze zůstaly živným chlebem národa, jeho širokých mas, a v nichž už proto jistě daleko lépe a užitečněji měli bychom hledat a mohli nalézat pravé kořeny národní literatury. Ukazoval jsem vždy na jeden takový zjev z dob prvního rozletu našeho národního života – J. K. Tyla, v němž kritika, pod vlivem známé kritiky Havlíčkovy, dovedla nalézat jen nedostatky a neviděla, co dal českému národu a jeho kultuře tento jeden z nejvlivnějších a nejkrásnějších českých lidí. První náš národní prozaista, jenž dovedl vykreslit českou společnost doby předbřeznové přímo překvapivě realisticky, i když často pod romantickou rouškou. A který ve svých dramatech

dodnes nebyl nikým předstižen. A v nové době podobným příkladem byl a je Jirásek. Co i tu bylo vyplýváno slov i umu, aby byly vykonstruovány nedostatky tohoto největšího až dosud našeho prozaisty a romanopisce, zachytivšího mimo to ve svém díle celý život národa od nepaměti do horkých dnů přítomnosti. A i tu byl to národ, který korigoval, co někteří nechápali, a chtěl-li se potěšit i zároveň posílit a poučit četbou, sahal dále a s vděčností i radostí po Jiráskovi. Je tedy nejvýš na čase, abychom i v literatuře vybědli z této nejistoty a uvědoměle se dopracovali klasiky jako pevného základu dalšího vývoje literatury a s tím vůbec naší kultury.

I dále na umění lidu je třeba se naučit hledět jinak, než jsme se dosud dívali. Působily na to u nás zlé zkušenosti proti pouhým napodobitelům a často i zneužívatelům lidového umění. Zcela neumělecké imitace lidové písně vyhlašovány za kánon národního umění a upírána Smetanovi dokonce českost jen proto, že nešel touto pseudouměleckou i také pseudolidovou cestou. Památným proto zůstal výrok Smetanův: „Napodobením lidové písně nevzniká národní umění.“ Působila i na to vědecká analýza lidového umění, jež nám odhalila prvky lidem užívané a nalezla je v uměleckém světě vyšší kategorie. Z čehož usuzováno, že lidové umění je eklektické umění. Aniž by dále bylo studováno, co lid z těchto prvků vytvořil a vytváří, jaká zcela jiná, svá díla, a zcela novým, svým způsobem.

Umění Sovětského svazu nám však ukázalo zcela jinou možnost využití lidového umění. Stačí vzpomenout populárního u nás rudoarmějského sboru Alexandrova nebo tanečních souborů, jež se u nás hned v prvních dnech objevily. Ty přímo uchvátily naše obecenstvo a lid stejně jako umělecky vzdělané obecenstvo. A co bylo to, čím toto umění tolik uchvacovalo? Svou docela zvláštní krásou, dotud u nás neznámou. Tím, že původci tohoto umění šli mezi lid, a tam přímo vsáli v sebe tajemství lidového tvoření. Nešli tam, aby učili lid, ale aby se tam učili. I naučili se tak chápat i ve svém pak umění uskutečňovat docela nové, a všechen lid uchvacující půvab. Jak zvláštní, duši jímající vroucnost, tak i humor a veselí, jak dovede být právě jen lid. A že i to nám může dát velmi mnoho, ukazují první hned pokusy o takové umění u nás, z něhož na prvním místě stojí tu Suita z českých a slovenských lidových písní Víta Nejedlého, v níž z lidového motivu vyrůstá přímo hudební báseň, tu bolně tklivá, tu sršící vtípem a humorem.¹

Všechno pak toto umění, ať klasiků, ať takto z lidu vyrostlé, je umění vysoké hodnoty. Nemáme dnes stále ještě vyššího umění hudebního,

¹ Z popřevratové doby patří sem jiný příklad: znamenité *Hrátky s čertem* Jana Drdy, přímo vzor, jak zcela nové dílo i velké umělecké ceny lze udělat z prvků našich lidových pohádek.

než je umění Smetanovo. A i zmíněná Suita V. Nejedlého je umělecky na takové výši, že jen vlastní Nejedlého orchestr a jen pod jeho vedením ukázal se až dosud s to podat toto dílo v plné jeho kráse. A přitom nemůže být umění i ve vysokém toho slova smyslu lidovějšího, než je i toto, jako nejlepší důkaz, že lidovost neznamená snížení, nýbrž naopak zvýšení, neboť takto tvořit znamená ne snižovat se k lidu, nýbrž naopak povznést se z individuální izolace k lidu jako představiteli národního kolektivu. I sjednocující síla tohoto umění je jedinečná, jak nejlépe nám zase dokazují naši klasikové. Před Smetanovým uměním Prodané nevěsty neb Libuše jsme všichni jedno, stejně jako před Babičkou B. Němcové. Ale to je to, co je dnes hlavní cíl našeho umění, jako i všeho jiného dnes našeho podnikání: ne dělit, ale jednotit národ.

Což ovšem neznamená žádnou uniformitu. Naopak, čím pevnější cítí umělec pod sebou základy, tím volněji může dát vzlétat své fantazii. Aniž by však rozrušil svou základnu. O to jde, aby kořeny naší kultury byly jedny, a aby to byly kořeny zapuštěné hluboko v naší zemi, v našem národě. To dodává národní kultuře právě její národnost. To však proto i tolik sjednocuje, i jednotlivce mezi sebou i národ jako celek. To především činí národ národem a národ musí být i takto, vnitřně národem, má-li být jeho kultura opravdu národní.

To nás však vede i k jinému ještě závěru – k otázce národního *charakteru*. Minulá právě léta, v nichž se ukázalo tolik krásných rysů, ale také i dosti nedobrych rysů v povaze našeho národa, přímo nutí k revizi představ o našem národním charakteru. Ukázalo se, že jsme si všelicos až příliš růžově malovali, že jsme až příliš někdy idealizovali charakter našeho národa, jako zase z druhé strany jsme snad někdy nedocenili náš národ a jeho povahu. Bude proto třeba revize. A při ní nám naše literatura, všechna naše kultura bude rovněž velikou pomocnicí. Vzpomeňme jen, jak se ustálily v našem lidu představy o národním charakteru. Dálo se tak především, ne-li výhradně prostřednictvím naší kultury, našeho umění, naší literatury. Jak českého člověka vylíčili Němcová, Smetana, Aleš, Jirásek, tak jsme z toho vytvořili v sobě typ českého člověka, i měřili jím potom vlastní zkušenost. Což samo není na škodu pro národ. Skoro všichni jmenovaní, když líčili českého člověka, líčili ho ne jakým je, ale jakým by *měl* být. Stavěli národu před oči vzor, ideál, a tím jej vedli, povzbuzovali, aby tomu tak i ve skutečnosti bylo. Odtud nesporně blahodárný a velký vliv naší kulturní tvorby na náš národní charakter.

Proto však na druhé straně vytvořen byl ideál, jenž ne ve všem dnes vyhovuje. V době poroby a závislosti vytvořen byl jako ideál českosti a typ člověka dobrého, laskavého ke všem, mírumilovného i do zámezí.

Jak bylo v té době jediné správné, neboť nemajíce mocenských prostředků, musili jsme se opírat především o tyto, jak se říkalo, morální kvality. Ale doba se změnila. Teď nejsme bezmocnou obětí v cizích rukou. Máme i moci dosti, abychom se mohli uplatnit jinak. Ne že bychom měli zapomenout nebo dokonce zničit u nás dosavadní morální český typ. Ale je jej třeba doplnit i jinými kvalitami: podnikavostí, statečností, a je-li třeba i bojovností, k čemuž všemu neméně nalezneme příklady a základy v dosavadním vývoji a životě našeho národa. Jen vyrovnat lépe všechny ty složky je nutno, a k tomu literatura, naše národní kultura neméně může přispět. Jak dobře postihl, i bez tohoto návodu, sám náš lid, když četl nejen Babičku, ale i Proti všem, jako typy i když dvou stránek, ale přece jen jednoho českého charakteru.

Nejen však proto tvořit budeme takovouto dnešní národní kulturu. Postaráme se i o to, aby pronikla do všech vrstev národa, neboť jen tak cele splní svůj úkol. Máme pro to dnes i zcela jiné ještě možnosti a prostředky. Sjednocujeme dnes národ pomocí ÚRO i jiných podobných mohutných organizací, sjednocujeme národ i organizačně. Můžeme proto i kulturu šířit a tím sjednocovat národ jako ještě nikdy. A my proto tak i s kulturou půjdeme mezi lid. Půjdeme do továren, půjdeme do vsí, půjdeme všude, kde je třeba a kde je možno způsobit, aby se naše národní kultura stala i v tomto smyslu národní: nejen svým duchem, ale jako majetek všech, celého našeho národa.

A nakonec několik slov o *mezinárodním* významu toho, co chceme teď dělat. Československo po této válce hraje a bude hrát ještě daleko významnější úlohu v mezinárodním světě než dříve. Ostrý vítr, jenž zavanul Evropou, dává nám zcela nové ještě možnosti, jak se zapojit do mezinárodního dění. K tomu však je nade vše třeba zaujetí zcela pevného stanoviska v tomto dění. Ale to není možné i bez zcela jasné orientace kulturní. Dnes není doba pro kolísání, eklekticismus, epigonství. Kdybychom kolísali, mohli bychom to prohrát na obou stranách, mezi nimiž bychom kolísali. A kdybychom eklekticky chtěli těžit i z toho i z onoho a spoléhat na to, že se rozhodneme až podle toho, jak to dopadne, rovněž bychom prohráli svou věc. Ale ani epigonství nesmíme propadnout, ať jednomu, nebo druhému, neboť národy, a v kultuře na prvním místě se cení podle toho, co svého vnesou do světového pokladu hospodářského, sociálního, politického i kulturního.

Pro nás však naštěstí není problémem, kam se s plnou vahou své individuality máme postavit. Není pro nás problémem, máme-li jít cestou západního kapitalismu nebo východního socialismu. A je to pro nás tím méně problémem, že pokrokový svět socialismu je dnes reprezento-

K problematice socialistické literatury u nás

ván národy slovanskými, nám i jinak blízkými. My máme však dosti i toho, a zvláště v kultuře, čím můžeme přispět i k tomuto socialistickému a slovanskému kulturnímu pokladu. Nebojme se proto, že akcentováním češství a národnosti v naší kultuře se ohradíme nebo dokonce vyloučíme ze světového kulturního dění. Ne náhodou právě Smetanova Prodaná nevěsta vešla do světové a nejen evropské kultury, jako žádné jiné české dílo. A vešla v ni právě svou typickou českostí a národností, neboť tím zazněl ve světě tón až dosud neznámý a přitom cenný. I jako dílo i národní a lidové i jedinečného, přímo obšťastňujícího humoru.

Ne proto cesta mezinárodního eklekticismu, ale hluboké národnosti vedla i na široké mezinárodní fórum. Tak tomu bylo a je i s ruským románem, srbským eposem aj. A ne mezinárodní eklektikové, ale Puškin, Tolstoj, Mickiewicz, Chopin, Smetana jsou mezinárodní mistři kultury.

Před námi stojí tu však i jiný ještě mezinárodní úkol. Podívejme se jen na střední Evropu: jaká je tu přímo spoušť, vyvolaná touto válkou. A nejen hmotná, ale daleko více ještě duchovní a kulturní. Na prvním místě poválečné Německo: jak přímo bezútěšný je výhled Němců po této stránce! Stará německá kultura byla hitlerismem rozvrácena až do základů, a ani pro budoucnost nedobyli si Němci ještě jednoznačného a pozitivního výhledu. K hlubokému převratu došlo však i v Rumunsku, Maďarsku po porážce starého režimu. A tu příklad Československa by mohl hrát velikou úlohu – podaří-li se nám v duchu našich velikých buditelů vytvořit takovou národní a lidovou kulturu, která by mohla ukazovat cestu v úsilí o novou národní kulturu i těm národům.

Veliké jsou tudíž úkoly, před nimiž stojíme. Ale jsou to zároveň radostné, velmi radostné úkoly. Splníme-li je, pak začne u nás jedna z nejskvělejších kulturních epoch v našem národním životě. I v kulturní tvorbě i v jejím pronikání do nejšířších vrstev národa.

Volám proto ke krásné té práci každého člověka dobré vůle, učitele jako profesora, umělce jako vědce, lidového pracovníka jako odborníka toho neb onoho oboru – každého, kdo chce a může spolupracovat, k účasti na tomto velikém a krásném úkolu výstavby a boje za vpravdě národní a lidovou naši kulturu.

(1945)

SVĚTLO Z VÝCHODU

Václav Běhounek

Obnovují se rozpravy o naší kulturní orientaci, ale bohudíky tu již není otázek a pochyb, zda se snad nemáme přimykát k nějaké kultuře bohatší a vyšší, otázek a pochyb, jaké pronásledovaly spisovatele obrozenké v počátcích jejich smělého a statečného díla, otázek, jaké nám byly kladeny od cizinců i jaké zaznívaly bolestně z vlastních úst, když se zdálo, že až příliš žijeme v stálém a mocném průvanu cizích myšlenek.

Dvacet let samostatného politického a státního života nám dalo kulturní sebevědomí. Když jsme si na počátku oněch let ujasňovali a revidovali svůj vztah k světu, kladli jsme si s T. G. Masarykem otázku, čím přispíváme a čím přispějeme do pokladnice lidstva a čeho potřebujeme od národů ostatních, abychom přispěli hodně? Masaryk to ve Světové revoluci dával jako úkol našim literárním historikům a uměleckým kritikům, našim sociologům a historikům a stejně našim politikům. Sám vyslovil přesvědčení, že hlubší poznání kultury všech národů, filozofická kritika jejich kulturního vývoje nás odkazuje ke kulturní syntezí, k vzájemnosti nejen slovanských, nýbrž všech národů. Proto ke starému programu *Ex oriente lux?* odpovídal: Ano, ale také *Ex occidente!* A doložil, že naše historie a naše zeměpisné postavení vybízí k této syntezí.

Nebudeme asi o to míti ani dnes mezi sebou podstatných sporů, když se naše politické těžiště přesunulo na východ, když jsme se nyní šťastně svou národní a státní existencí opřeli o Svaz sovětských socialistických republik. Dále pro naši kulturní orientaci zřejmě a nutně vyplývá to, co naši zahraniční politice za této války a o dvacet let později než Masaryk určil prezident Edvard Beneš: že totiž nebude ani jen západní ani jen východní, nýbrž zase evropská, mezinárodně syntetická a svým přátelům a spojencům, tak jako vždy byla, k smrti věrná. Plyne to z našeho zeměpisného položení v Evropě mezi západem a východem i z naší deset století trvající tradice.

A tu si tedy právem odpovídáme, že – vycházejíce ze své nekulturní izolace takzvaných protektorátních a válečných let – budeme opět východníky, jako jsme jimi byli vždycky od Puškina až k Simonovu a od Dobrovského až k Nejedlému, protože to je jedna z nejspontánnějších českých kulturních tradic a žila v nás jako projev nevroucnější a nejvášnivější touhy v dobách politického temna a nejistot. A že budeme právě tak západníky, jako jsou západníky sami Rusové, protože – jak nám to živě dokládají romanisté, naposledy Václav Černý – máme základem své kul-

turní existence kulturu západu, a že celá naše moderní kultura je svou povahou západní. Došli jsme tedy výměnou názorů k shodné odpovědi: *Východ i Západ*. Tedy k Masarykovu: Světlo z východu, ale také ze západu. A shodujeme se jistě i v tom, že si musíme ze všech těch plodných světových podnětů hlavně *dál tvořit po svém*, abychom doma byli opravdu doma, netoliko jako na bytě, jednou v tíživém a přetrpkém podnájmu u Němců, podruhé na příjemných koktejlech u Francouzů, potřetí abychom se třeba pitvořili po Angličanech a tesknili se severany nebo posléze snad spokojeně požívali toliko srdečného, štědrého přátelství a pohostinnosti Rusů.

A určit si svébytnost české kultury, její samostatné rysy, její vlastní příspěvek do pokladnice světa, je právě tak naším úkolem, jako zkoumat sílu, šíři a dosah vlivů, kterým podléhá a které na ni plodně a šťastně působí k jejímu vlastnímu rozvoji.

Jako důsledek našeho položení v Evropě a naší vzdělanostní žízně, našeho trvalého styku s kulturními ohnisky východu i západu i naší snahy býti ve světě jako rovní s rovnými, byla nesčetněkrát konstatována *vysoká vzdělanostní úroveň našeho národního celku*. Potvrdili jsme si ji i za okolností tak tvrdých a krutých, jako byla německá nová Evropa železných mříží a ostnatých drátů. A na svých vrcholcích má naše národní kultura několik básnických, hudebních, výtvarných a myslitelských individualit, které vyrostly z české tradice, uhajují nám před světem právo na vlastní národní a státní bytí a osobitě a význačně přispívají do oné společné světové pokladnice ducha a umění.

Žádná národní kultura se nevyvíjí izolovaně, toliko v rámci svého jazyka a svých duchovních a skutečnostních zdrojů. Mezi všemi národními kulturami, jimiž proniká klasické dědictví, jsou mnohonásobné vzájemné svazky a podivuhodné příbuznosti. Pohledme jen na oscilaci mezi ruským východem a francouzským západem, jak si Rusko pilně zpracovávalo a asimilovalo pronikavý vliv francouzského osvícenství a později třeba Balzakův, Dumasův, Hugův, Prospera Mérimée a jak zase Francouzi užasle přijímali Dostojevského, Turgeněva a Tolstého.

U nás byly vlivy západní kultury, hlavně francouzské, spřízněny s ní, s jejími uměleckými směry, manifestovány a utužovány tak, že to až vyvolávalo výtky přehnaného cizomilství. Literární historie a kritika hojně a patřičně tyto vlivy určovala a vymezovala. Otázka se spíše klade, *jaký je u nás vliv východní, hlavně ruský?* Projevuje-li se nějak více než pouhou znalostí jmen a děl ruských autorů a četnými překlady z nich? Je-li dán důsažněji než osobním pobytem některých českých kulturních lidí v Rusku a tvorbou a poznatky z toho vytěženými? Je-li tu ještě něco více nad

několik duchovních poutí do Jasně Poljany? Jsou-li tu hlubší a trvalé vlivy myšlenkové, umělecké, ideová závislost a shodnost či odvozenost obsahu a forem? A má pravdu F. V. Krejčí, že se východním národům přibližujeme svou úzkou a mladou kulturní základnou? Málo jsme si tyto věci u nás zkoumali, přezírali jsme je a podceňovali, snad i proto, že jsme někdy svou východní orientaci i východní vlivy zcela popírali.

Znali jsme vůbec dost Rusko? Byli jsme snad prostředníky jeho kultury na západ, jak nám to určovala naše poloha i úloha nejzápadnějších Slovanů? Hledali jsme v Rusku, kam jsme vždycky i přes všechna zklamání upírali své konečné naděje politické, protiváhu proti kulturním vlivům německým? Působila na nás ruská kultura například svými klasiky podstatněji a více než třeba na Němce nebo na Francouze? Masaryk před padesáti lety shledával, že znalost ruské literatury v Němcích je mnohem úplnější a dokonalejší než u nás a že Němci, Francouzi, Angličané studují svět ruský a slovanský mnohem úsilněji a všestranněji než my. Dlouho jsme neměli ve své literatuře o Rusku víc, než co napsal Havlíček. Podstatně se pak do studia ruské myšlenky a ruské literatury zabral právě až Masaryk. Ale ani my jsme pochopitelně neunikli mocnému vlivu, síle a kouzlu Gogolovu, Dostojevského, Turgeněva, Gončarova, Tolstého, jak nám je prostředkovaly překlady, počínající se osmdesátými lety minulého století a na jejich konci založenou Ottovou Ruskou knihovnou. A po položených otázkách máme před sebou celou šířku problému, *jak ruská literatura působila na českou* a kde i kterak se to projevuje. Nelze jej řešit bez monografické průpravy, která čeká na naši mladou slavistickou školu. Ale je možno jej prokázat některými zjevnými souvislostmi a hlavně dokumentovat, že už neplatí výtky, jako bychom si Ruska málo všímali a je nestudovali.

Ukazatelem zájmu jsou jistě *překlady*, počínajíc třeba Krylovovými bajkami a končíc nejčerstvější agitkou z konce vlastenecké války, od horlivého obrozence Puchmajera až po absolventa obchodní školy, který se obstojně naučil rusky. Výmluvné je, jak k nám ruští básníci a spisovatelé od Puškina a Lermontova, Gogola a Gribojedova přicházeli a opět se vraceli a aktualizovali v různých generačních vrstvách. A první známky ohlasu lze spatřovat ve vlivech Slova o polku Igorevě, ruských bylin, pověstí a pohádek na Rukopisy, na Čelakovského, na Erbena i na Zeyera, na Antonína Marka a Pravoslava Koubka, v látkových i formálních vlivech Puškina, Lermontova a Gogola na Havlíčka, na májovou generaci, mezi nimi zvláště na J. V. Friče, Vítězslava Háška a Gustava Pflagra-Moravského (Pan Vyšinský), ve vlivech na Svatopluka Čecha a Elišku Krásnohorskou.

Máme *životní osudy* spisovatelů, spjaté s Ruskem a odrážející se v jejich díle, jako u Serváce B. Hellera a B. Havlasy. Z poznání Ruska těžili

Havlíček, Stašek, Holeček, Zeyer, Machar. Ale jistě nejpodstatnější je *literární vliv ruského realismu* na naši realistickou prózu, na Moravany Mrštíka, Herbena, V. K. Jeřábka, M. Jahna, na Holečka, A. M. Šimáčka, Raise, kterýžto realistický vliv je daleko podstatnější než vliv romantismu Puškinova a Lermontovova, jenž se u nás vrací mnohem později až ve spojitosti se socialistickým realismem a jako jeho doplněk. Trvající a opakující se je vliv Dostojevského na psychologické prohloubení českého románu, sahající až k Boženě Benešové, Emilu Vachkovi, Františku Langrovi a Egonu Hostovskému. A nepůsobil na epická cyklická díla Jiráskova Lev N. Tolstoj Vojnou a mírem, barvitým líčením vojenského kolektiva a bitev? Vůbec vliv takové Vojny a míru či Dostojevského Zločinu a trestu je u nás daleko důležitější než Černyševského románu Co dělat? nebo Turgeněvových románů a povídek, z nichž první měl svou specifickou váhu hlavně na ruské půdě a druhý zase (vedle odezvy Lovcových zápisků u Herbena nebo Vrby) spíše ve Francii. Tolstoj vedle toho ovšem u nás působil jako myslitel náboženský a jako sociální kritik a reformátor. Dostojevskij se zase stává ústředním problémem Masarykova Ruska a Evropy. Maxim Gorkij si Matkou podmaňuje dělnické čtenáře a oplodňuje socialistické myšlení; jeho Bosáci jsou předchůdci Tuláků Karla Nového a postav povídek J. R. Hradecského. Dramatik Čechov učaroval Šrámkovi a Čechovovým nebo Garšinovým povídkám se nemohli vyhnouti čeští povídkáři a novelisté. Nově a první po válečné přervě se s Ruskem potkali spisovatelští delegáti k sibiřským legiím, F. V. Krejčí a Jaroslav Hilbert. A pak už přišla vlna legionářského románu, zprostředkující nám ruskou látku a konflikty českých lidí s ruskými dálkami a bouřemi i mezi sebou. Jeho autory jsou z neznámějších Josef Kopta, František Langer, Rudolf Medek, Jaroslav Hašek, František Kubka, Václav Kaplický, Jaroslav Kratochvíl, Václav Cháb, Adolf Zeman, Václav Valenta a Rudolf Vlasák. Do jisté míry je to obdoba sovětské literatury z revoluce a občanské války, obdoba, ale nejen obdoba, i stejná inspirace románů a povídek Babelových, Pilňakových, Fedinových, Fadějevových, Malyškinových, Ivanovových, Lidinových, Sejfulinové aj.

Vedle vnějších, látkových a časových analogií tu bude ovšem potřeba zkoumat, jak nás v naší české literatuře zaujaly *základní otázky ruské literatury*, poměr inteligence a lidu, křesťanství a socialismu, jednotlivce a celku, slavjanofilství a západnictví, později vztah inteligence k revoluci, téma socialistické výstavby, nové pracovní morálky, psychologie nového člověka, jeho celkové konstruktivní účasti na budování země a na její obraně proti fašistickému útočníku. Jedině tak bychom se dopátrali hlubších duchovních, ideových i uměleckých souvislostí mezi literaturou ruskou a českou. Zdá se, že až na poslední období sovětské je náš román neřešil

s takovou myšlenkovou vážností a uměleckou dokonalostí jako román ruský. Tedy ruské vlivy – vedle citlivého ohlasu u čtenářů – ulpěly více jen na látkovém a formálním popudu a naši spisovatelé nedosáhli síly ruského vzoru, spočívající v úžasné typizaci románových postav, v bohatosti děje a myšlenek, v hluboké dušezpytné a sociální analýze.

Proto se odvažují tvrdit, že vedle ruských klasiků, vedle ruského realismu, měla daleko *největší vliv teprve ruská bolševická revoluce 1917*. Nebylo to jen pro účast českého živlu v těchto dějích, jež nám pak vydaly onen široký proud románu legionářského, ale pro samu myšlenku revoluce a sovětů. Říjnová revoluce, vznik Sovětského svazu, jeho budování a politika, vůdcovská postava Leninova byly tak mohutnými činiteli, že se na ně česká literatura ozvala nejen novým překladovým zájmem od prvních revolučních výkřiků ruských básníků Bloka, Majakovského, Bědného, Jesenina a Kljujeva, ale také samostatnými ohlasy, prameníci z shodného revolučního citu a naladění, ze stejné nenávisti a lásky, z vášnivého zaujetí pro nový svět, rodící se z krve a naplňující dávné lidské touhy. Zasahuje to několi-kerou básnickou generaci od Sovy přes Neumanna, A. Macka, Tomana, Horu a Hořejšího až k Wolkerovi, Seifertovi, Nezvalovi, Halasovi, Bieblvi a ještě dál až k Nechvátalovi, Nohovi, Holanovi a Hrubínovi, do našich dnů, když mezitím u nás zdomácní Pasternak, Selvinskij, Bezymenskij, Lugovskoj, Simonov a ještě jiní. Lenin, Lenin-vůdce a Lenin-mýtus, inspiruje naše básníky daleko dříve než Masaryk. A s revolučním přehodnocením dědictví ruských klasiků v SSSR vracíme se i my znova k Puškinovi a Lermontovovi v nových překladech, které tentokráte nezůstávají bez hlubokého vlivu na samy překladatele, hlavně na Josefa Horu, ale i Petra Kříčku.

Po básnicích k nám houfně v překladech přišel ruský revoluční román a povídka s látkovým i formálním vlivem na legionářský román a román válečný (až k Fáberovi). Ale na prvním místě a dříve ještě přichází první dychtivě přijímané poučení o novém světě, Olbrachtovy Obrazy ze soudobého Ruska (1920). Po něm jdou do Sovětů míroví poutníci. Není už ojedinelých slovanských poutí, marně konspirujících o české otázce s carským Ruskem. Je to jediný proud delegací a jednotlivců, vědoucích či tušících, jaký je dosah revolučního Října, hledajících poznání, chtivě okoušejících úžasné dojmy a pilně nás zpravujících o tom, co viděli a zažili, a osvětlujících nám perspektivy zítřka: Šmeral, Majerová, Kopta, Pujmanová, Velemínský, Tille, Fučík, Malířová, Cháb, Týml, Hampl, Hoffmeister, Slavík, Štern aj., nemluvě ani o množství překladů podobné literatury, kterou jsme ještě svůj hlad po vědění a po pravdě dosycovali. (Pokusil jsem se s Jiřím Riessem zachytit všechnu tuto literaturu za léta

1917–1936 v rozsáhlejší bibliografické studii Sovětský svaz v písemnictví Československa.)

To všechno svědčí o radikální změně v našem soustavném poznávání Ruska. Nevyhýbali jsme se přitom dokonce ani literatuře odpůrcí, nenávislné k novým myšlenkám. Naprodukovali jsme se jí za ta léta sami dost a ještě jsme si ji také překládali. Nebyly to vždy jen knihy věcně kritické, ale často i urážlivé pamfletické. Snesli jsme je, vyrovnali se s nimi, ale jejich vliv nebyl hlubší, právě tak ne jako umělecké literatury ruské emigrace. Sama zašla do slepé uličky, sama zůstala na písku. Ne snad proto, že to byla literatura emigrace, ale proto, že neměla co velkého postavit proti dílu bolševické revoluce, že usilovala jen o návrat k tomu, k čemu návratu prostě nebylo. A to ji odlišovalo od velké emigrace Bakuniny, Gercenovy, Turgeněvy, Leninovy i Gorkého.

Nová vlna literatury sovětských pětiletek, oné literatury ryze konstruktivní a nově bojovné po uhlazení občanské války, počínající se Gladkovovým Cementem a končící se zatím Avdějenkovým Miluji..., s mocnými díly Šolochovými a množstvím románových reportáží slabé úrovně umělecké, ale opět tolik typických pro budování země a pro její ovzduší, inspirovala u nás romány Jilemnického, Majerové, Weilův, Pujmanové a Svato-plukovy. Vůbec látkový příklon českého románu k dělnickému prostředí, k průmyslu a technice, ale i k novému vidění vesnice v jejím třídním rozrůznění, je vlivem této literatury sovětské. Také náš nový historický román je možná odrazem renesance ruského historického románu (Tyňanov, A. N. Tolstoj, Čapygin), ač jistě měl dobové podněty vlastní, velmi však zase blízké podnětům sovětským. V leččems by se tu potvrdzovalo zmíněné Krejčího tvrzení o společné kulturní základně mladých národů (dobově shodné začátky moderní literatury ruské a české, Puškin – Mácha, namnoze shodné vlivy u obou). Humor a bujná satira Zoščenkova, Ilfa-Petrova, ale i Averčenkova a Saltykova-Ščedrina se ozývají např. u Žáka.

Teprve za třicet let po vydání České otázky mohl by její autor vzít zpět svou výtku, že Rusko nestudujeme, že nemáme ruských dějin ani dějin ruské literatury. Sám Masaryk jde v čele důkladného poznávání Ruska, a v republice o něm píše knihy nejen její prezident, ale první i poslední ministerský předseda, což i ideově vyznačuje dvě podstatně různé vývojové etapy, dané jmény a názorovou příslušností K. Kramáře a Z. Fierlingera. Vydávají se velká díla monografická, utěšeně se množí překlady nových věcí a staré se překládají znovu. A jsme-li ještě dost dlužni politickým a filozofickým spisovatelům, ideologům z řad narodníků, slavjanofilů, demokratů i socialistů, poznali jsme zato útočnou literaturu bolševickou a díla Leninova a Stalinova, jež podněcují naši produkci socialistickou.

Přeli jsme se s Rusy o socialistický realismus a surrealismus a naši básníci i literární teoretikové prodělali trnitou cestu spleť uměleckých teorií a dočasných mocensko-politických kursů. Mechanicky se u nás (s módností, již jsme byli až nevkusně poplatni Francii) přijala Šklovského formalistická „teorie prózy“, a to v době, kdy se už její autor sám přiklonil k škole sociologické. Je to jen jedna ze známek bezprostředního a silného (i politicky) vlivu, jaký jsme právě zažívali až po říjnové revoluci a nikdy v takové síle a šíři předtím. Nejednou je tu ruský sovětský vliv doslovný a zcela přímý, i v tom někdy jen mechanickém přejímání uměleckých směrů i ve vlivech látkových a formálních, v hlubokém souznění ideologie a tendence, ve vytlačování myšlenkového vlivu západního a v zápolení s ním.

Nemůžeme sice říci, jako Turgeněv, že sedmi vodami nikdo z nás nesmyje ruského prachu, ale sledujeme-li jen ve zběžném přehledu a v celkovém obrazu ruské vlivy na naši kulturu a z ní hlavně na literaturu (výtvarnictví zůstává stranou, hodně z nedostatku přímého poznávání; o hudbě se neodvažuji z neznalosti mluvit), pak teprve po říjnové revoluci a vlastně teprve tehdy, až u nás říjnová revoluce zapůsobila svými politickými a sociálními důsledky, můžeme mluvit o ruském vlivu, tentokrát na křídlech sociální a socialistické revoluce a socialistické výstavby země. A s těmito novými skutečnostmi znova přichází a vrací se i všechno bohatství ruské kultury předchozích společenských tříd, šlechtické a měšťanské, přehodnocené proletářskou revolucí jako kulturní dědictví ne už jen úzké inteligentské vrstvy a jediné společenské třídy, ale všeho lidu. *A toto přehodnocení kulturního dědictví minulosti je zároveň jedním z nejpodstatnějších ruských, sovětských, východních vlivů na českou vzdělanost, na české myšlení a na naši národní kulturu, protože rozšiřuje její základnu, zabezpečuje její trvání a její rozvoj.*

(1945)

O SITUACI NĚKDEJŠÍCH VZDĚLANCŮ

Václav Navrátil

Mnohdy hleděli příliš do dálky. Někdy se leckterý historický detail zdál malicherným. Neviděli zpočátku strašnou hrozící pohromu někdejší přítomnosti. Nedovedli být jednostranní, důslední, stále viděli mnohé možnosti, mnohé strany věcí, stále se snažili vše chápat. A byli v tehdejších dobách mnohdy lehkověrní, ba lehkomyšní.

A pak za krásného dne se začala na obzorech stahovat mračna, ukázaly se blesky a nakonec přišla bouře.

A šla válka. Nejohrovnější katastrofa, která kdy byla. Předčila každou představivost. Musili jste žít za skutečnosti toho, co jste kdysi prožívali za nejhorsích perzekucí snových. A přitom se děl téměř paradox. Letecké útoky za krásných dnů. Stálé noční a denní detonace nabývaly téměř lyrického charakteru. Lidé žili dále, z dramatu si učinili všední den, pohybovali se s jistotou na této zemi. Jako by se klid divadla odehrával v životě. (Přitom byl hrán klid života v divadle. A ve filmu. Jaký to byl život. Jako kdyby nebylo války. Realistické drama tehdy tlumočilo dávný život. Jak v historické situaci může být realismus nepravdivý! Jak vše bylo vzdáleno! Skutečná realita nebyla pozorována ani vybájena. Právě za této války realita byla tak dramatická, že ji nepochopila žádná obrazivost. Obyčejně se tvrdí, že realismus je střízlivý, že obrazivost jej předstihuje. Tentokrát však obrazivost *nedostihla* reality. Fantazie v činu byla větší než čin ve fantazii. — Realismus je reformován extremismem sebe sama. Nejvěrnější a nejnápadnější realita je často nejneznámější. Křiklavě se mění v symbol. Extrémní realismus byl totéž co symbolismus a metafyzika. To ukázal příklad moderní literatury, Joyce, surrealismus.)

Doba všechny rozpaky odstranila. Při veškerém nároku na svobodu a na patos osobnosti slyšeli tentokrát velmi dobře povel k vážnosti a ke kolektivní odpovědnosti. Slyšeli heslo podrobit se životu, podrobit se kolektivu. Toto má příčiny nikoliv jen politické, nýbrž téměř mystické, v tomto zřeteli tak známé ze slovanského podvědomí.

Pak, stále ještě nedávno, jsme dokončili dobu, které nikdy nebylo a nebude rovno v dějinách lidstva. Je stále ještě dovoleno v kradených okamžicích se oddávat neuvěřitelnosti, že se vrátila doba svobody, doba dávného štěstí, že čas byl znovu nalezen.

A přijde též ostatní? Myslíte po stránce čistě lidské subsistence. Vždyť dosud jste neměli nic! Příslušníci prostředních generací, na kterých byla v těchto letech největší odpovědnost, prožili svá léta ve zkla-

mání, starostech a mnohdy bídě rodiny za první světové války. Svoji duchovní formaci prodělali v dobách kulturního a politického rozrůznění a chaosu po první světové válce. A pak přišlo zakládání existence. Právě v době hospodářské krize. Za doby kapitalistických opatření sociálních, všeobecné paniky hospodářské, malých nadějí ve zlepšení. (Pamatujete se na tehdejší existenční nejistotu, na osud nezaměstnaných a zaměstnaných?) A když konečně měla nastat pohoda k definitivnímu životnímu dílu, přišla poroba a druhá světová válka. U většiny všech ostatních tomu nebylo lépe. To jsou traumata těžko zhojitelná.

Přišel tenkrát den, který opravdu *musí* být nejradostnější z celého našeho života!

Dnešek znamená vítězství naděje, jediné kolektivní a trvalé naděje, kterou jsme měli již od raného věku, téměř od dětství, všichni z nás. *Naděje v socialistickou budoucnost*. Nikdy jsme tuto naději neopustili. Nikdy jsme uvnitř ani navenek nezradili tohoto přesvědčení, které jsme i za budování a pěstění ostatních hodnot kulturních sami v sobě prohlásili za předpoklad a samozřejmost. Bylo samozřejmým předpokladem i za dob dalekých prospektů do časů, do šalebnosti a relativnosti dějin. I za apercepce věčnosti a nekonečna. I za dob pohroužení se do říše podvědomí, a hledání nové poezie. I za dob výlučnosti estetických témat. I za metafyzické hry. I za zpracování ontologických a dialektických problémů. I za ironie, i za skepse. I za štěstí i za bolesti, i za mytologémat a symbolů, které jsou signálem absolutních chvil lidského osudu a ze kterých se vlastně rodila moderní poezie...

V souhlase s tím vším jsme ve stupních lidské důležitosti vždy lokalizovali socialistickou naději, socialismus, který jsme brali vždy vážně a nestydme se říci, že poctivě...

A jak se těšíte, že politické vítězství nového pořádku bude tentokrát znamenat zlepšení životní úrovně všech. Že nebude znamenat jen správnou revoluci, převrat ve vedení podniků, nýbrž ozdobení života civilizačním a kulturním blahobytem, zajištění práce sociální bezpečností, dar štěstí a svobody všech. Že moudrým a důmyslným vedením hospodářským se bude pracovat k tomuto cíli, abychom po stránce civilizačního blahobytu, bez něhož jako základu obecně míněná lidská spokojenost není v moderní době myslitelná a který patří k formě našeho života, nebyli pozadu za kapitalistickými zeměmi.

Ale bude socialismus *posledním*, bude socialismus cílem? Nikoliv, socialismus musí být *prvním*. Štěstí lidské se nesmí končit socialismem, nýbrž musí se jím *začínat*. Socialismus zajisté bude předpokladem, z něhož a za něhož vznikne nový duchovní život, nové štěstí. Předpokladem,

za kterého se vybuduje nová kultura a sentimentalita. Ale nejen to. Obnoví se stará poezie v nové slávě. Tentokrát se s oslnivější září vrátí slavnosti východu slunce, lesklost porosených jiter, problematika nocí...

A slíbená svoboda tvůrčí zajisté dá nové možnosti ujmout se ve spolupráci s nejlepšími duchy dějin věčných lidských problémů a tvořit problémy nové (neboť problémy jsou skutečně tvořeny, jsou tvořeny kulturou, nevznikají nezávisle na člověku).

A budete žádat další novinky. Neboť zprávy, nové zprávy jsou prvek revoluční. Neboť nesmíte souhlasit s heslem konzervativismu: No news is good news. Čekáte na zprávy o dalších vítězstvích.

Zase se vracely staré melodie, které bylo slyšet dávno, tak dávno, po světové válce.

Ale nakonec je přec jen rozdíl. Být revolucionářem znamenalo kdysi být nonkonformistou. Zákaz přizpůsobit se vládnoucímu směru v politice, v kultuře a v životní praxi. Dnes bylo nutno z konformismu sejmout výčitku. V dobách vítězné revoluce je revolucionář *konformistou*. I když byl kdysi nonkonformisticky výlučný. I když bojuje za revoluce v prvních řadách. Nesměl se bát revolučního konformismu. Ne, nesměl se bát. Byla to historická chvíle, jakých přicházelo velmi málo v dějinách. I dřívější individualista a intelektuál musil s hlubokým otřesem myslet na tisíce prostých lidí, kteří obětovali bez váhání své životy.

Svoboda umělecké tvorby. Budiž. To je heslo uznané. Ale stejně hájíte jiné heslo, částečně platné z dřívějších dob. *Výlučnost*. Výlučnost umělecké tvorby nebyla protirevoluční a nebude ani nyní. Třeba může jít o dočasnou výlučnost za určitých sociálních okolností. Ale zásadně! Přece z dějin umělecké tvorby je povědomé, že zdánlivá výlučnost umělecké tvorby nebyla v rozporu s revolučností. Básníci, kterým bylo nejméně rozuměno, byli velikými revolucionáři. V duchovém ohledu a obvykle též v politice. Přece jsou dány případy a příklady: jeden za všechny – Rimbaud.

Spojení výlučnosti a revolučnosti, historické splynutí individualismu a kolektivismu, nonkonformismu a konformismu, to buď vlastním osudem člověka tvořícího v intelektuálních oborech.

Svoboda. Všichni *pocitivě* myslící se nakonec dorozumějí. Nakonec. To je mýtus pocitivého myšlení. Trvalé rozpory mohou být jen tam, kde je ještě jiný, skrytý zájem. Ale v pravdivé kultuře nevznikne nikdy trvalý rozpor mezi svobodou kulturně tvořícího jednotlivce a mezi životem kolektiva.

Svoboda. Ve válce a v revoluci bylo nutno se osvobodit od tlaku vnitřního i vnějšího. Ten vnitřní tlak byl také významný. Bylo nutno se osvobodit od svých cílů. Od své práce. Od svého života. Historicky šťast-

ni byli bojovníci, kteří byli takto svobodni. Kteří uposlechli volání bez myšlení na své věci. Kteří svůj život žili plně, kteří neměli pocitu méněcennosti z nevykonané práce, z neskončeného poslání. Kteří subjektivně *směli* kdykoliv umřít. Kteří se bez vzpomínek *mohou* věnovat revoluční a budovatelské práci v dnešní době.

V souvislosti s osvobozením. Nejde jen o osvobození politické. Vidíme, že se musí udát osvobození duševní. A tu je nutno se přimluvit za léčení *strachu* a pocitu méněcennosti. Není nikde svobody, kde se žije za strachu. Bylo v minulých dobách mnoho strachu v příslušné lidské části našeho prostředí, v lidech, kteří v dětství prošli despotií rodinnou, v jinoštví despotií školskou a v životě despotií sociální a politickou.

Nebudíž tím míněn jen strach z okupačního režimu, nýbrž nedostatek svobodnosti ducha vůbec, jak se jevil právě v posledních deceniích.

U méně svědomité části byl strach kompenzován nectnostmi. Ze strachu lidé lžou. Ze strachu křičí. Ze svého strachu působí tísnivou atmosféru a nový strach. Ze strachu se dopouštějí přehmatu ve chvílích náhlé moci. U svědomitější části to v podstatě nebyl strach ze ztráty existence, strach ze smrti v boji, z konce života. Strach v despotii je strach z bezmocnosti, z opuštěnosti, která znamenala u mnohých marný konec všeho. Ano, nesvoboda, tradiční nesvoboda byla příčinou strachu. Jen tam, kde je svoboda, je charakter a připravenost. Svobodný a ozbrojený člověk v boji umíral lehce. Nesvobodnému a bezbrannému člověku se *bez boje* umíralo těžce. Historicky šťastní byli bojovníci, kteří měli pocit vnitřní svobody a rozhodnosti i za doby útlaku.

Konečně ještě poslední apel. Nikdo nejste zbaven národní povinnosti *k pravdě*. Svoboda, pravda. Jsou to tradiční hesla. V dějinách mnohokrát vyznávaná a připomínaná. Nutnost svobody byla připomenuta i v této době. Nelze činit nic jiného. Je nutno tyto dvě ctnosti zdůraznit znovu a znovu. I tehdy, a zvláště tehdy, blížíte-li se podle vlastního mínění nebezpečí fráze a pocítujete-li určité rozpaky a ostych. A ještě více: dovoláte se národní tradice, fanatismu pravdy Husovy, Masarykovy a Rádlovy. Ale tentokrát zcela nejvážněji. Pravdivost, vedoucí k pravdě, toť jediná a naprostá záruka hodnoty tvořícího člověka a hodnoty tvořené člověkem, záruka to počestnosti a spravedlivosti politického činitele, a to spása člověka. Hlavně: Nejzazší pravdivost byla ctností a hrdinstvím všech dobrovolných bojovníků za svobodu, kteří byli ochotni obětovat a kteří obětovali první a poslední, svůj život. Pravda je ideál a pravdivost je ctnost. Ale jsou to poslední, úplně poslední odvolací instance v lidském hodnocení.

(1945)

BÁSNÍKOVA TRNITÁ CESTA DO SOCIALISTICKÉ SPOLEČNOSTI

Václav Černý

Čtenáři Kritického měsíčníku prominou, že se v tomto dvojčísle objevuje moje jméno v čele článku podruhé. „Básník Paul Valéry“ zdá se mi totiž poskytovat příležitost zvláště vhodnou, abych na něj navázal a s ním ihned spojil úvahu otázky, která v problematice kultury, socialisticky u nás dnes budované, hraje úlohu povážlivě velikou.

Otázka, Valérym položitelná a již položená, ale ovšem nekonečně přesahující rozsahem i významem případ kteréhokoliv tvůrce jednotlivého, se klade takto: úmrtí básníka Mladé Parky kvitovala naše socialisticky zaměřená kritika v článcích napodiv prázdných tím způsobem, že prý zemřel autor významný zajisté, ale povýtce měšťácký, představitel odumírající vrstvy společenské a odumírajícího typu uměleckého, egotista bez styku s dneškem a společností, a bez zájmu o ně. Čím je jeho dílo platno dělnému dnešku? Jak nám pomáhá řešit naše problémy? Čím spolupobuduje s námi nový svět? Je hluchý k nám a svět nových kulturních hodnot, do něhož nevejde, bude hluchý k němu.

Nad tímto církevnicky omezeným anatématem si klademe otázku, čím je potom dělnému dnešku sovětskému platen Puškin nebo Lermontov? Jak ti pomáhají dnešním Rusům řešit jejich problémy? Čím ti spolupobudují socialistický svět? Jsme přece svědky jejich nesmírné obliby v sovětském lidu. Vidíme na milionových jejich oficiálních edicích, že ne-li přímo autorem, tedy hlavním podporovatelem této obliby je právě sovětský stát. Obdivujeme velkolepé podniky, jimiž na samém prahu války a navzdory všemu, co se na sebe cítil valit, Sovětský svaz dovedl oslavit výročí nejromantičtějšího egotisty, zcela, ale zcela zahryzlého jen do sebe, jímž je autor Démona. Čím to proboha – ještě jednou – pomáhá Lermontov Svazu v jeho nesnázích, jakou službu mu prokazuje? Státně utilitární službu žádnou, vždyť zemřel div ne sto let před zrozením Svazu. A přece jednu, a obrovskou, službu mu prokazuje, a ta je koneckonců také státně utilitární: přináší mu *svou krásu*. Svou hlubokou, všeplatnou lidskost. A možnost, aby se sovětský lid dokonale a naprosto *nevypočítavě* z té krásy a z té lidskosti radoval. Přejete si k tomu citát ze sovětského estetika? Prosím: „Jsme konečně schopni, jak tomu nebylo u žádné třídy před námi, pochopit a radovat se dokonale a nevypočítavě nad rozmanitostí a krásou umění přeshlých historických údobí. Ani jediná třída na světě, ani jediná společnost nebyly s to pochopit a strážít umění a jeho další rozvoj tak,

jako proletářská diktatura, jako sovětská země...“ A ještě třeba tento výkřik k tomu: „Klasické dědictví je naše. Klasici jsou naši!“ Což všechno, a mnoho jiného, jest jen rozvedením a aplikací kulturních tezí, které již v říjnu roku 1920 svrchovaně položil na kongresu komunistické mládeže sám Lenin: „Marxismus nabyl světového dějinného významu jakožto ideologie revolučního proletariátu proto, že nejen nezavrhl nejvzácnější výboje období měšťanského, ale naopak, přivlastnil si, zároveň je proměňuje, veškeré plody více než dvoutisíciletého vývoje lidské myšlenky a kultury. Pouze další práce na této základně a v tomto smyslu, oživovaná praktickou zkušeností diktatury proletariátu, může být uznána za dílo vytvářející rozvoj kultury opravdu proletářské“ (čtvrtý bod Návrhu na rezoluci pro kongres Proletkultu, podaného Leninem 4. 10. 1920). A což toto: „Dopustili byste se nesmírné chyby, kdybyste došli k závěru, že je lze státi se komunistou a neosvojit si, co lidské vědomosti nahromadily. Bylo by omylem mít za to, že si stačí osvojit komunistická hesla a závěry komunistického vědění a nechat stranou úhrn vědomostí, jichž je komunismus sám následkem... Proletářská kultura musí se jevit jako přirozený rozvoj úhrnu lidských znalostí, vypracovaných lidstvem pod kapitalistickým, feudálním a byrokratickým jhem...“ (Z řeči na 3. kongresu komunistické mládeže, pronesené 2. 10. 1920). Ale toto vše bylo lze čekat již nad Marxem – vášnivým čtenářem Shakespeara a Danteho! Nad Marxem – ctitelem Cervantesa a Fieldinga. Nad Marxem, který – jak nám obsírně vypráví Paul Lafargue – každého roku znovu četl v originále Aischyla a pokládal ho za největšího dramatického génia všech věků! A čímpak mu asi ten starý pán z pátého století před Kristem pomáhal, pěkně prosím, řešit „naše dnešní“ nebo „jeho dnešní“ problémy? Čímpak mu byl asi platen při tvoření marxismu? (Leda tím, že svou nevyčerpatelnou lidskostí budil v něm neotřesitelnou důvěru v člověka, bez níž by marxismus ovšem nebyl nikdy vznikl – a cokoliv jiného dobrého na světě také ne!) A vůbec, má-li nám už tedy autor „pomáhat“ žít a nestačíme-li na to sami, jaképak to, jediné, poučení „pro život“ můžeme dedukovat z Oresteie? Toto, prosím: Chlapče, když se tvá milá máti zapomene a s milencem zmordují tvého tatíka, radím ti – mlč!... Nu, je opravdu příliš vidět, že zakladatel marxismu neudílel své kulturní uznání a neznámkoval básníky podle toho, jakou účast brali na sociálních problémech a jak platně „užitečné“ rady mu dávali k životu. Tak se mi všechno zdá, že jeho měřítko bylo náramně, ale náramně estetické, že to bylo měřítko mravní hloubky a lidské opravdovosti. Na což mi, toť se ví, namítnou naši milí, jediné oprávnění koncesionáři výkladu zásad marxo-leninských, že co platí o Aischylovi a Shakespeareovi a v krajním případě snad ještě o Puškinovi a Lermontovovi,

starých „klasicích“, nemůže ovšem dobře platit o Valérym, našem současníkovi, k němuž přece dlužno zaujmout stanovisko *aktuálního* třídního boje atd. Na to pokorně odpovím, že Marxovým oblíbeným básníkem byl... Goethe! A že úplně bláznivě byl Marx zamilován do svého současníka, katolíka(!) a royalisty(!) Balzaka: chtěl o něm dokonce napsat studii po skončení svého díla ekonomického. A bylo-li přece kdy možno ze stanoviska bojovného marxismu zaujmout stanovisko, a jaké!, vůči současným autorům, pak tedy především na útraty těchhle dvou pánů! A, už zcela nepokorně, dodám: i kdyby vůbec nebylo tohoto Marxova příkladu, socialismus nemůže znamenat, že velký netendenční básník musí být alespoň sto let mrtev, aby mohl být socialisty ctěn a ceněn po právu. To v kapitalistické společnosti čekávali básníci na spravedlnost často až do smrti. Má-li být v té věci mezi kapitalismem a socialismem rozdíl ten, že socialistická spravedlnost ke kultuře bude o sto let pomalejší, povím to prostě: Běžte mně ke všem čertům se socialistickou společností!

Jenomže, moji drazí, já se o socialistickou spravedlnost nehrubě bojím. Věřím v ni nadmíru pevně. Více se strachuji o socialistický rozum některých socialistů. A zvláště ve chvílích, kdy chce být nejsocialističtější. Jak jasný je jim socialismus! Jak zřejmý! Jak snadný! Je to jednoduchá formulčička, takové pohodlné *passé-partout*, čáry-máry-fuk a všechno je samozřejmost sama: Paul Valéry? Chachá! Inu, poslední marný výhonek měšťácké kultury na spadnutí, a je to. Že je socialismus celou rozsáhlou, nesmírně nuancovanou vědou? Že je nesmírně těžkou rozumovou metodikou? Že má-li vysvětlit daný sociální jev, i kdyby byl sebenepatrnější, a odvázat na zlatých vážkách všechny ty nescíslné a protínající se vlivy, jež se podílejí na jeho vzniku, je úzkostlivost a svědomitost sama? Že nenávidí formulku, schéma, maršrútu a jednou provždy hotové šlágry? Že Engels říkal: „Naneštěstí se stává až příliš často, že si lidé domýšlejí, že dokonale dobře pochopili novou teorii a že jí mohou bez nesaní vládnout, a ani to není vždy přesné,“ a to na adresu marxistů? A Lenin: „Bez práce, bez zápasu, knižní znalost komunismu, načerpaná z komunistických brožurek a děl, nemá nejmenší hodnotu,“ a to na adresu komunistické mládeže? Inu, ovšem, ovšem, jak by tohle nevěděli? Líp než já, citující. Vždyť to přece oni jsou historičtí materialisté, a já nejsem! A opravdu nejsem. Ale mnohé si pro tento svět od historického materialismu slibují, a v tuto chvíli kupříkladu to, vysvětlit právě *z něho* a oprávnit právě *jím* pro kulturu socialistického světa... Paula Valéryho! A nejen jeho.

Netvrdí Engels, například v dopise Josefu Blochovi ze dne 21. září 1890, a po něm jiní a jiní, že ideologické nadstavby, mezi nimi umění, jakmile jednou ve společnosti již pokročilé vzniknou, dosahují značné sa-

mostatnosti ve svém autonomním vývoji a jsou dokonce schopny působit zpětně na ekonomickou bázi společenskou? „Podle materialistického pojetí dějin je rozhodujícím činitelem v historii *v poslední instanci* produkce a reprodukce skutečného života. Ani Marx, ani já jsme nikdy netvrdili nic nad to. Jestliže někdo chce znetvořit toto tvrzení a říkat, že ekonomický faktor je *jedíným* rozhodujícím, proměňuje tuto zásadu ve větu prázdnou, abstraktní, nesmyslnou. Hospodářská situace je základnou, ale různé části nadstavby (politické formy třídního boje a jeho výsledky, konstituce ustavené vítěznou třídou po dobytí vítězství atd., právní formy a dokonce i odrazy všech těchto skutečných bojů v mozku účastníků, tedy teorie politické, právní, filozofické, koncepce náboženské, a jejich další rozvoj v dogmatické soustavě) vykonávají rovněž svůj účinek na běh historických zápasů a v mnoha případech určují rozhodujícím způsobem jejich *formu*. Je zde působení a zpětné působení všech těchto činitelů... Jinak by přece použití (naší) teorie na jakémkoliv dějinném období bylo opravdu snazší než rozluštění jednoduché rovnice prvního stupně...“ Stačí? A nyní budeme historikomaterialističtější než sám Engels a vzdáme se vůbec oné poslední půle jeho tvrzení, podle níž ideová nadstavba může sama ovlivnit hmotný vývoj společnosti; stačí nám pouhé zjištění poměrné autonomie ideologického útvaru, jednou se už z ekonomické základny vyvinuvšího. Nuže, Paul Valéry je, mezi všemi a snad nejvýrazněji za posledních sto padesát let, typickým, přímo školským příkladem duchovní struktury, vyvinující se svéprávně ze sebe samé. Jeho naprosté „jáství“, jeho čiré zduchovnění, jeho radikální egocentrismus a uvnitřnění, přitom usměrněné na pouhou formu lidství, za vyloučení obsahů, jedním slovem a prostě: jeho „valéryovství“ nelze nijak spojit s jakýmkoliv jemu současným, rovnoběžným pohybem substrukтуры ekonomické, tím méně s vůlí jakékoliv třídní skupiny sociální. Lze jej, a ovšem dokonale, vysvětlit jen z vnitřní logiky před ním daného a jej svým vlivem zasáhnuvšího a přímo vsavšího pohybu určité reality duchovní, totiž mallarméismu. Valéry je prostě poslední slovo, je doslovení mallarméovství rozvíjejícího se ze sebe, už vlastní tíhou, až k poslednímu důsledku: to jsem tuším dostatečně dokázal. Sám je, chcete-li a lze-li tak říci: třídně naprosto nevysvětlitelný přímo a bezprostředně; nýbrž výhradně nepřímou a prostředkovaně. On je duchovní důsledek duchovního následku jistých hmotných, ekonomických realit. Nu, až odsud vidím teď úsměv na rtech svých marxistických přátel: Co dokazuje ten člověk jiného, leč že není odstínu a jemnosti v povaze uměleckého dění, které by historikomaterialistická metoda nedokázala vystihnout svojí cestou, a co dovedl jiného než přesunout vysvětlení ekonomickými příčinami z Valéryho na jeho učitele a tak jen oddálit, co tvrdíme? Je tam, kde jsme ho chtěli mít!

Nuže, jsem tam, kde jsem být chtěl především sám: u Mallarméa. Vysvětlíte jej, a skrze něho Valéryho, z ústrojenství buržoazní třídy, z jejích organických a zásadních vlastností? Pozor, prosím: nevysvětlujeme *občana* Mallarméa, jenž se do jisté třídy narodil a žil jako její příslušník, neklesl pod ni, nepozvedl se – malý profesor – nad ni! Profesor Mallarmé je drobný měšťan Třetí republiky, jako je Karel Marx typem své existence, vázané časem i rodem, buržoa první polovice téhož století. Mluvíme však o typu duchovním, a hlavně: o díle. Marx je tvůrcem díla, jež obsahuje zákon zániku třídy, z níž vyšel. A Mallarmé? Nuže, jako jeho duchovní typ (a nakonec sám styl jeho života), tak smysl jeho díla lze dialekticky koncipovat jako antitézou hmotné i duchovní společenské reality měšťanské na vrcholu jejího rozvoje. Nemluvím o jeho stísněném životě chudého učitele, jenž po celý život potřebuje pomoci mocných literárních milostpánů, aby skrovně žil: aby mu v nemoci zvýšili služné; aby mu dali penzi. Mluvím o jeho konvicki absolutního spiritualismu, jenž popírá vůbec skutečnost světa; o jeho redukci hmotných realit na pouhé znaky, symboly; o jeho koncepci života ve společnosti jako exilia „labutího poety“, o jeho zádech obrácených k životu; o jeho posedlosti věcmi čirými; o jeho kultu smrti; o jeho vášni muzikální; o byzantské rafinovanosti jeho myšlenkových i citových nuancí; o jeho opovržení sdělným slovem a ústupem na pozici „zasvěcených“ atd.: toto vše představuje to nejrozhodnější Ne, jež bylo kdy básníkem řečeno světu, který jej obklopoval, zde měšťanskému světu, zcela uzrálému. Smutek Mallarméův je, jak známo, smutkem vězení. Jeho „exil inutile du Cygne“ – neužitečné vyhnanství Labuti, jeho „le réel vil“ – mrzká skutečnost jsou posledním slovem oné romantické představy básníka-vyvrhele, božského párie, pro jehož myšlenku lidské dokonalosti není místa v této společnosti. Celý ten téměř stoletý vývoj básnické autostylizace evropské, od onoho raně romantického typu básníka, jenž se společnosti marně nabízí za Kněze, Učitele, Proroka, k buřičství a satanským a pohrdačským pózám Baudelairovým, ke zlobnému, malomocnému, slinou stříkajícímu bohémství Verlainovu, k mytizaci Ducha Dobrodružství v Rimbaudovi, až právě ke spiritualistickým výlučnostem mallarméovským, – to vše lze pojmut jako jeden, jediný, vnitřně souvislý proces, jímž se básník 19. století rozchází se společností své doby a odcizuje jejímu měšťanskému principu. Tento proces uzrává právě v Mallarméovi: nutně zrovna v něm, posledním výhonku romantismu, současníku měšťanstva plně rozvitého, již mocně přebujelého a zvolna se rozkládajícího, ale právě v tuto chvíli nejmocnějšího, jak mu vůbec v jeho historii bylo kdy dáno, a budícího tedy – nutně zrovna v tuto chvíli – v romantickém typu básnickém nejakutnější vědomí bezmocnosti, vyvrženosti: Mallarméův způsob reakce, jímž je jednoduchá a prostá

negace (negace společnosti, potencovaná tíhou básníkovy ducha, jenž byl nakonec holou logickou přímočarostí čiré myšlenky, v negaci světa vůbec), je toho výsostným výrazem. Dějiny tohoto procesu, jenž je možná tím nejobecnějším jevem básnické historie 19. století, nejsou napsány. Co pravím: jev, právě pro svou generelnost, uniká vůbec pozornosti zkoumačů. Jestliže na něj upozorňuji, tedy proto: tyto dějiny budou *a musí* být jednou vypsány – *historickým materialistou!* A chtěl bych na okamžik svést vaši pozornost ještě na toto: Mallarmé je odběhlíkem parnasismu, až do roku 1870, tedy do třicátého bezmála roku věku, se jeho tvorba pohybuje ve sféře vlivu jeho staršího přítele Leconte de Lisle, vůdce parnasistů, teoretika lartpourlartismu. Sám mallarméismus zůstává přece typem „umění pro umění“. Vzpomínají-li pak si socialističtí literární vědci (nejen naši) dostatečně, že tehle Leconte de Lisle má mládí revolučního socialisty? Že je přesvědčeným komunistickým falansteriánem a fourieristou? Že ho rok 1848 vidí, třicetiletého, jako socialistického komisaře a organizátora voleb v Bretani? A že jeho pesimistický estetismus, jeho koncepce lartpourlartistické kontemplace, tak odmítaná veškerou socialistickou estetikou, je valnou měrou odpovědí hlubokého životního zklamání socialistova na události, jež poválily republiku, v ní jeho militantní práci, a obnovou císařství uzavřely úspěštilému člověku, jenž osvobození proletářů obětoval všechno své jmění, všechny cesty krom směru, v němž umělecky nadaný duch zírá jen sebe a své dílo? Z této strany (třebas neobvyklé: a bohužel hlavně pro socialistické kritiky) nazřen, je artismus 19. věku ve svém kořeni hlavně a zase... jen fází a proměnlivou formou zápasu, jež po celé to století básník vede proti buržoovi. Socialističtí kritikové se mýlí, instinkt umělců je méně omylný: a historie nám praví, jak důsledně a stále ti Baudelairové, ti Verlainové, Rimbaudové a Mallarméové působí, nadšeně jí uctívání, na avantgardu, na *levici* uměleckou a jsou naopak na konzervativní a nacionalistické umělecké pravici přijímání s odporem: neboť levice v nich právem cítí – náboj revoluční. Běda, běda, tak se mi nakonec všechno zdá, že se ten Mallarmé – a s ním Valéry, poslední a vrcholný svérázný výraz boje, jež po celé trvání měšťanské společnosti veliký básník vede svým způsobem a možná nevědomky s měšťákem – přece jen do toho ráje socialistické společnosti dostanou. A dokonce tam ani nebudou muset lézt přes plot, vejdou tam hezky branou, za uctivých pozdravů socialistických kritiků u vrat. Neboť oni si, tihle milí hoši, přece jen nakonec možná uvědomí, že boj tvůrčího ducha s měšťákem děje se tisícířím, sobě nepodobným způsobem. A že nikde není psáno, že jedinou možnou formou jeho je cihla v ruce. Jak to řekl výborně Engels v dopise Konrádu Schmidtovi: „Co chybí všem těm pánům, je právě dialektika!“

Tak trochu jsem se dnes improvizoval marxistickým kritikem, spíš pro potřebu marxistických kritiků než svoji vlastní. Ale závěr chci mít diktován tím nejobyčejnějším zdravým rozmyslem, jenž je zrovna tak marxistický jako nemarxistický. Mám za to, že ti, kdo u nás budou zápasit o věc socialistické kultury a budovat ji, musí mít jasno v tomto zásadním stanovisku: Socialistická kultura se nerodí ze vzduchu, nevzniká autosugescí. Sami zakladatelé moderního revolučního socialismu pojmají ji jako závěr více než dvoutisíciletého kulturního vývoje světových národů. Na konci tohoto procesu stojí podle nich socialistická kultura *nutně* a jako dovršení. Budovatelé její jeví se tak jako dědici kultury minulých dob, ba víc: jako *jedini oprávnění* dědici. A v tom je klíč k celé situaci. Neboť z toho zajisté vyplývá příkaz neutratit ani zlomek ze skutečných hodnot tohoto odkazu. Kultura vznikající socialistické společnosti adoptuje vše dobré, pravdivé, krásné jménem lepšího života. Každá krása je její, buďsi jakéhokoliv původu, neboť tato kultura je výrazem vůle k novému, lepšímu zítřku. A toto právo na každou skutečnou krásu má, i kdyby se dokonce umělec vzpíral. I kdyby mluvil proti ní. Tu se má budovatel nové kultury prostě usmát a říci umělci do očí: „Jste náš, i kdybyste nechtěli! Protože náš je zítřek a všechnu pravdu, všechno dobro, všechnu krásu dosavadního světa klademe do jeho základů. Nic opravdového není nám cizí. Nic kladného nemluví proti nám. A odmítáte-li nás, je to tím, že jste méně moudrým člověkem než skutečným umělcem.“ Vůbec si uvědomme už konečně toto: *každý* vědec, *každý* umělec opravdu tvůrčí představá být *nadosobní* částí svého díla jevem *třídním* a je majetkem *všech*, a nejvíce těch, kdo usilují o dílo rovněž nadosobní, tvořice nové, lepší formy života. Je trapným neporozuměním samé podstatě otázky socialistické kultury, jestliže právě její zastánci vylučují velkého umělce-hledače. Nad tímto projevem sektářské pedanterie naprosto krátkozraké ptáme se, oč přitažlivější a současně významu socialistické kultury věrnější bylo by prohlásit jednou provždy na adresu umění i veškeré duchovní tvorby: Jsme vlastní, v níž se mají naším přičiněním zrodit nové formy života. Jsme šťastnou zemí velkolepého hledání. V naší zemi *je dovoleno svobodně hledat* tak jako v žádné jiné zemi pod sluncem, protože se u nás *musí* hledat. A musí se hledat, protože se musí nalézt!

(1945)

BÁSNÍK A SVĚT ANEB POSTAVENÍ UMĚLCE SPECIALISTY

Miloš Dvořák

I.

Mezi Václavem Černým v Kritickém měsíčníku a našimi levicovými harcovníky rozvinula se před časem čilá diskuse kolem díla francouzského básníka Paula Valéryho. Poněvadž tato diskuse se dotýká některých zásadních a stěžejních otázek naší národní kultury a jejího růstu v přítomnosti i budoucnosti, budiž nám prominuto, že nezůstáváme pouhými diváky a osmělujeme se do ní poněkud mísit. Chtěl bych zde předem vyjádřiti svůj upřímný dík Václavu Černému, že se s takovou opravdovostí a zápalem ujímá věcí, které u nás nyní nejsou právě populární, zejména ne v řadách naší marxistické levice, která se vyznačuje mimořádnou negramotností ve věcech básnické a umělecké tvorby, jako by u nás nikdy nežil a nikdy kriticky netvořil takový F. X. Šalda. Je-li někde reakce – prohlašuji hned předem – tedy je to především *zde* – poněvadž je to od chápání a pojímání básnického díla, jaké se u nás vyvinulo v době první republiky a už před ní za starého Rakouska, opravdu veliký krok nazpátek. Přiznávám se, že jsem si pročetl příslušné stati Černého s pocitem veliké vnitřní úlevy a osvobození od mûry černého mraku, který se na našem nebi začal stahovat. Jeho velkou zásluhou jest, že hájí důsledně svobodu uměleckého tvoření. Do tohoto dusného ovzduší vehnal vzduch, který se dá dýchat, a vytvořil tak ovzduší, v němž je možno uznati tvorbu ideového protivníka, a to je věc, která je nezbytná, máme-li se v národě vůbec nějak domluvit. Zglajchšaltovaná literatura, jakou by si přáli naši marxisté, byla by největším nebezpečím naší národní kultury. Pro každou básnickou a uměleckou tvorbu jest rozhodující jen a jen dílna autora a nikoliv usnesení nějakých spisovatelských sjezdů mamutího rozsahu, jak si to představuje pan Gustav Bareš. Jako jediný vynález může vyřadit z boje i gigantické armády, tak jediné dílo, vzniklé v samotě, může zvrátit usnesení kolosálních sjezdů. Neboť v duchovní tvorbě stále ještě platí princip *Spiritus flat, ubi vult*, a tento duch se nedá zaklínat žádnými usneseními a rezolucemi.

Myslím, že ve sporu o Valéryho i ve všech dalších jeho důsledcích jde v zásadě o novou variantu velmi starého tématu, o kterém se toho už moc a moc napsalo a namluvalo a který by se snad nejlépe dal shrnout v tuto formuli: *básník a svět*. Dříve to býval básník a svět měšťácký, nyní je to básník a svět socialistický. Naši marxisté v něm upírají místo

básníkům typu Valéryova, Václav Černý – ač nemarkista – jim ho právě použitím metod dialektického materialismu dobývá a zajišťuje, kterážto opovážlivost pravověrné stoupence marxismu dvojnásob rozhořčuje, pan Černý rozmetává pana Bareše takříkajíc na kopytech a je to podívaná pro bohy. Myslím, že není žádného zásadního rozdílu v poměru básníka ke společnosti ve světě měšťáckém a ve světě socialistickém, že tento poměr je v základě *týž*. A má-li o tom někdo pochybnosti, myslím, že nejlepší důkaz o tom mu podávají právě naši marxisté. Jako se o zlepšení tohoto vztahu (mám-li se už tak banálně vyjadřovat) muselo bojovat ve světě měšťáckém, právě tak se musí o to bojovat ve světě socialistickém. A veliká naděje Černého spočívá v tom, že ve světě socialistickém budou pro to mnohem příznivější podmínky než ve světě měšťáckém.

A nyní přistupme ke konkrétnímu případu Valéryho. Václav Černý si zakládá na tom, jak se jemu, nemarkistovi, metodami dialektického materialismu podařilo proti vyznavačům marxismu prokázat, že Paul Valéry do socialistické společnosti právem patří. Valéry sám o sobě je prý zjevem autonomním, který je možno vykládat jenom z jeho vnitřní podstaty, z jeho vnitřní logiky. Valéry neguje společnost a tato jeho negace je dědictvím po Mallarméovi, který stejným způsobem negoval společnost, a to měšťáckou společnost své doby. A v tom byl Mallarmé opět inspirován Lecontem de Lisle, jehož lartpouurlartismus je projevem odporu proti měšťácké společnosti a pramení ze zklamání autora, jenž jako revolucionář v mládí proti ní bojoval. A tak se Černému podařilo přímo skvělým způsobem dokázat, že ultrasubtilní poezie Valéryho, která se zdá našim marxistům zhora zbytečná, ba škodlivá, je nejvyšší kvintesencí pravého revolučního ducha, která zaručuje Valérymu velmi čestné místo v socialistické společnosti. Před tímto důkazem museli marxisté zmlknout a panu Barešovi nezbylo nic jiného než mluvit z cesty, neboť cestami marxismu vlastními to opravdu jinak nejde.

Myslím však, že Václav Černý zůstává poněkud opodál svého důkazu, když v závěru své stati praví: „Tak trochu jsem se dnes zaimprovizoval marxistickým kritikem, spíš pro potřebu marxistických kritiků než pro potřebu vlastní.“ Domnívám se tudíž důvodně, že Černý se nikterak neztotožňuje se svým vlastním výkladem a že nebude bez užitku, když položíme otázku: *jakou* to vlastně společnost negují ten Valéry a Mallarmé a jaké jsou vlastně kořeny jejich rozporu se světem? Podle principů dialektického materialismu by to byl jakýsi neuvědomělý revoluční instinkt, který na sebe vzal nejsubtilnější formu, jakou si možno představit. Nuže, odpovídá tohle plně dílu Valéryho a Mallarméa? Negují oni pouze měšťáckou společnost a *nic víc*? Václav Černý ví právě tak dobře jako já a možná ještě lépe, že nikoliv.

Každý umělec, který je intenzivně zabrán do svého díla a svých tvůrčích procesů, dělí prakticky své bližní na dvě třídy: na ty, kdož ho chápou, a ty, kdož ho nechápou. S těmi prvními žije a ty druhé jenom snáší. To je pro každého umělce něco tak základního a neměnného jako zahraniční zájmy velmocí při střídání různých režimů uvnitř. Sám ovšem nejsem umělcem, avšak přiznávám se, že lidé, kteří mi rozumějí, byť protichůdného vyznání, jsou mi bližší než lidé stejného vyznání, kteří mne nechápou. A nedovedu si představit, že by tomu u Černého bylo jinak. Na každého umělce mají pak nárok především ti, kdož mu rozumějí, ať patří ke kterékoliv třídě, což Černý sám už mnohokrát nepřímou řečí řekl. A myslím, že je téměř zbytečně klásti otázku, kryje-li se okruh lidí, kteří přinášejí umělci své pochopení, s nějakou společenskou třídou. Jistěže ne, leč bychom chtěli třídit lidi podle duchovní formace, zralosti, a vyspělosti. Ale lidé skutečně zralí by jistě odmítli vystupovat jako nějaká vyšší duchovní třída. Veškero dělení na třídy je do veliké míry pomyslné a neodpovídá skutečnosti života.

A nyní se vraťme opět k Valérymu a Mallarméovi. Není příčinou jejich naprostého odvratu od společnosti a světa ta úžasná *specializace* jejich umění? Není ona průvodním a souběžným zjevem této specializace? Čtenářská obec takového básníka se nutně smrskne na úzký okruh několika zasvěcených estetických specialistů, který je bytím básníka, a všechno ostatní je pro něho nebytím. A nyní: do jaké míry může být a je tato specializace společensky revolučním postojem? Je tomu tak zajisté v tom případě, kdy tato umělecká exkluzivnost je mstným a pohrdavým postojem k „měšťákovi“, který umělce ze svého středu vyhošťuje. Tento postoj se zajisté najde u mnohých romantiků, je však zajímavé, že nejsilnější je právě u těch, kteří ve své exkluzivnosti zdaleka nepokročili tolik co Mallarmé a kteří mnohem více stojí o to, aby jim bylo rozuměno. Přečtu-li si však kteroukoliv báseň Mallarméovu, zdá se mi k těmto pohnutkám dokonale lhostejná, jsouc plně a cele upjata k svému vlastnímu dění, jinak by nedosáhla své výsostnosti. *Novum* Mallarméa proti předchůdcům, na něž navazuje, spočívá právě v tom, že všechny *lidské* pohnutky dovedl v sobě potlačit a nechat daleko, daleko za sebou. U něho platí pohnutky pouze umělecké. Pro tohle jej nazývá André Gide světcem – my bychom řekli světcem naruby. Nuže, je tohle revoluční postoj ve smyslu marxistickém? Gustav Bareš by řekl, že *ne*, Černý opět tvrdí, že jest to jeho vysoce sublimovanou kvintesencí, a já sám se v tom dobře nevyznám, neboť to není mou věcí.

Já vidím kořeny této specializace především v delší souvislé kulturní a umělecké tradici, jaká se vyvinula právě ve Francii, v dlouhodo-

bém *knižním*, intelektuálním životě celých generací, při němž inspirace v podstatě knižní se vrství na sebe stále výš a výš. Tato specializace se nepochybně vyvinula z úsilí umělce vyslovit stále nové a nevyslovené, a jakmile nevyslovené bylo jednou vysloveno, nastává mu opět povinnost vyslovit to vyšší nevyslovené, které vyrostlo z toho, co bylo vysloveno, poněvadž každým vyslovením se naše vnitřní skutečnost přetváří a nově utváří a vzniká nové nevyslovené. Jsou zhruba dvě cesty, jak možno dospěti k novému umění. Je to buďto nová situace, do které umělce postavil život a dal mu tak novou zkušenost a nový pohled do své skladby, který si na něm vynutí novou formu. Anebo je to cesta druhá, ta, kterou jsem zde vyznačil. Podotýkám, že verš je mnohem víc odkázán na tuto druhou cestu nežli próza. A po této cestě se dospělo až tam, že námětem básně se stává vlastní tvůrčí proces básníka. Takový básník se přirozeně musí úplně uzavřít světu a bolesti života, ta velká inspirátorka ostatního umění, nemá k němu vůbec přístupu a jediné, co zná, jest jeho vlastní tvůrčí trýzeň, která je stále bodavější. Umělec, nad kterým život už nemá žádné moci – „život, ten za nás odbudou sluhové“ (Villiers de Lisle-Adam) – musí si hledat a tvořit překážky pro své umění, neboť umění jest opravdu překonáváním překážek, a když mu jich nedodává život, musí si je dělat sám (mistrem tohoto umění překážek je nejen Valéry, nýbrž i Jaroslav Durych ve Služebnících neužitečných) a je to takové, jak to Černý velmi pěkně vylíčil ve své přednášce o Valérym.¹ A tak se poezie stává jakýmsi druhem složité vědy o tvůrčím procesu básníkově a k plnému chápání takového Valéryho je bezmála potřeba, aby čtenář *prožil* dějiny francouzského verše (nikoliv snad odpapouškoval z literárních historií) počínaje Malherbem až po Valéryho.

Jaký podíl má na této specializaci umění odpor umělce k měšťákoví? Nechci tvrdit, že zholá žádný, ale jistě druhořadý. Nepoměrně větší význam má v ní autonomní vůle a úsilí autorovo nežli společenské poměry. Já v tuto vůli dosud věřím. Ty společenské poměry musí být ovšem takové, aby k tomu umělci dopřály času, nic jiného od nich také nežádá a nepotřebuje. Bylo by jistě omylem domnívati se, že Valéry negoval jen měšťáckou společnost své doby. On by musel negovat stejně společnost socialistickou, neboť v jedné věci není mezi nimi zásadního rozdílu: obě dávají prvenství výrobě *hmotných* statků, jenomže socialismus usiluje o jejich spravedlivější distribuci. Negace Valéryho jde nepoměrně hloub, neboť on neguje samu skutečnost tohoto světa a nelze tvrditi, že by příčinou toho bylo, že nějaký měšťák má víc než on, a nelze si také dělati naděje,

¹ *Jsem právě svědky, jak čistý typ umělce specialisty podlehl nárazu života. Je to případ Vladimíra Holana v jeho Snu, Díku a Panychidě.*

že by od této negace v jiné společnosti upustil. K tomu by ho mohly přimět jen pohnutky naprosto jiného druhu. A na druhé straně: chovají se k němu představitelé socialistické společnosti jinak než měšťáci? Toho nejlepším důkazem je polemika, kterou Černý na obhajobu jeho umění musí vésti. Dovedu si ovšem představit, že básník tohoto typu může vyrůst i ve společnosti socialistické po delším údobí klidnějšího vývoje, leč by mu toho tato společnost úmyslně nedopřála. Vcelku dlužno říci, že liberální společnost měšťácká se k Valérymu nijak zle a neuznale nechovala, kdyžtě byl jmenován akademikem. Přední reprezentanti naší socialistické společnosti se k němu chovají poněkud drsněji. Třebaže toho „revolučního náboje“ jest v díle Valéryho celkem poskrovnu, myslím, že i ve společnosti budované socialisty má míti své místo, i kdyby se tam právě nedostal cestami dialektického materialismu, a sice z toho důvodu, který uvádí Černý: pro krásu, kterou vytváří. Kdyby ho chtěla vyvrhnouti, byla by jistě nižší společnosti měšťácké a toho si ani já, ač nejsem socialista a leckdo by mne snad mohl a chtěl podezřívati ze zlomyslnosti vůči ní, naprosto a zcela upřímně nepřiji. Jednoho se však obávám: že úzkostlivé lpění na dialektickém materialismu může být značnou překážkou jejího rozvoje. Myslím, že těžko stačí na výklad všech jevů života a důsledné lpění na něm povede pravděpodobně k tomu, že se bude sám do sebe zaplétat a lidem, kteří jsou do něčeho zamotáni, jest vždycky velmi těžké vymotati se.

II.

První část mé stati týkala se spíše situace, která se vyvinula v diskusi mezi Václavem Černým a našimi marxisty. V druhé části bych chtěl poněkud šíře vyznačit, jaký je vlastně vztah dnešního umělce specialisty k dnešní společnosti a jaké jest jeho místo v ní. A je přirozené, že tato diskuse bude i nadále do mých úvah zasahovati, neboť tvoří jejich odrazový můstek.

Abychom mluvili hodně konkrétně, tedy si představme znovu takové dílo dnešní poezie v jejích nejvyšších formách. Já například píši tuto stať, a co v ní chci říci, vidím téměř naráz v jakési souhrnné představě, v souhrnném pocitu, do něhož je uzavřena jako strom do jádra a z něhož ji postupně vybavuji, jako se z jádra vybavuje rostlina. Nejobtížnější přitom jest uvést všechno do náležité časové posloupnosti, to jest rozvinout to v čase podle vnitřní zákonitosti myšlenky. Všechno se na mne kupí víceméně zároveň, ale já to nemohu tak říci, nýbrž pěkně jedno po druhém, a to tak, aby si jednotlivé složky celku co nejméně překážely, a naopak navzájem se co nejvíce posilovaly a doplňovaly. A toto rozvětvení do času je zajisté velikým ulehčením pro čtenářovo chápání. Správná posloupnost vyjasňuje, nesprávná zatemňuje a každá chyba, které se dopouštím, má

svou odezvu v celku. Nuže, tohle musí dnešní básník říci pokud možno zároveň, musí to říci najednou. A to jest jeho nejtěžším úkolem. I když se musí prakticky uchýlit opět k časové posloupnosti, musí v ní být mnohem více *současnosti*, nežli je v mé próze. (Valéry sám má této posloupnosti poměrně více než jiní básníci.) Čas takové básně je nesmírně zhuštěný a tohoto zhuštění se dosahuje tím, že slova se nevztahují k sobě pouze svým logickým významem, nýbrž všemi vztahy, které jsou schopna vyvinouti. Všechny experimenty v poezii mají ten smysl, aby se ze slova vytěžilo co nejvíce vztahů. Je to něco podobného jako pěstění nových druhů plodin, při němž se má docílit co největší úrodnosti při nejlepších vlastnostech plodů. Takováto báseň jest od začátku až do konce téměř jednotlivým okamžikem. Uzavřít co nejvíce síly do rozměrů pokud možno nejmenších a přechovat ji v nich, k tomu směřuje vývoj dnešní poezie. A toto zhuštění časové vzniká v neposlední řadě tím, že báseň nese v sobě uzavřen a podobně jako léta stromu navrstven proces svého vzniku. A tak do takových dvou, tří stránek básně může být uzavřeno více energie, nežli je jí u některého spisovatele v celém románě. Přiznávám se, že mi čtení prózy působí leckdy obtíže pro nutný balast, který s sebou vleče. Četba takové básně vyžaduje si přirozeně odborného studia, jistý habitus, osvojený déletrvajícím četbou veršů. Čtenář tu musí vykonat značnou míru té práce, kterou vykonal autor, musí báseň spolutvořit. Text básně jest, jak to řekl Černý, jakousi partiturou vnitřního procesu autorova i čtenářova. A to všechno je práce, která absorbuje oběma veliký díl jejich času, a o autoru možno dokonce říci, že často i svým spánkem na ní pracuje.

Na jedné straně je zde tedy umělec zabraný do svého vnitřního procesu, který hrozí úplně a beze zbytku pohltnout celý jeho život a který od člověka, jenž se mu chce přiblížit, žádá téměř totéž. A nyní si představme na druhé straně například uhlokopa, který v hlubokých podzemních šachtách, ve vedru a dusnu, polykaje uhelný prach, musí po dlouhé směny kopati, tahati těžké kusy, pošínovati těžké vozíky v potu, do něhož se mísí uhelný prach, kterážto práce jej vysiluje do té míry, že po jejím skončení těžko může mysliti na něco jiného nežli na odpočinek, sousto a rozptýlení. A nebo si představme práci sedláka, který se dře od časného rána do pozdního večera a jehož práci ještě dlouho nebude možno vymeziti pracovními hodinami. Musí se plahočiti po poli, orati, kositi, tahati snopy, pytle, mazati se v hlíně a hnoji, obsluhovati dobytek a konati jiné těžké a nepříjemné práce. A představme si práci matky, která se musí starati o několik malých dětí, práci, která pohltí nejen dny, nýbrž i noci, a až všechny práce na světě budou zmechanizovány a vymezeny na své úřední hodiny, tato práce nikdy vymezena nebude, protože by to znamenalo

zánik lidského pokolení. Lidský rod udržuje se naživu jen za cenu nevyhnutelné oběti, od které žádný režim nemůže člověka osvobodit.

Život lidské společnosti v pojetí dialektického materialismu jest v podstatě směnou hodnot vytvářených prací. Umělci se zde zřejmě dostává hodnot naprosto nesporných: horník mu dává teplo, sedlák chléb a matka – máme-li zůstat věrni tomuto pojetí (zde už nemluvíme svým vlastním jazykem), musíme říci, že mu dává člověka, který jeho umění vnímá, neboť umění, které není nikým vnímáno, vlastně nežije. A co jim za to dává takový umělec specialista? Nedává ten zase jenom specialistům, čili víceméně sobě samému? Když si uvědomíme tento příkrý kontrast, nemůžeme se diviti, že takový redaktor Rudého práva se rozkatí a prohlásí: Pryč se vším zpuchřelým měšťáckým uměním, umění ať slouží člověku, ať slouží revolučním potřebám, ať slouží budování socialistického státu!

A nyní si na okamžik představme například italského lékaře Galvaniho, jak někdy před staletími kuchá žáby, pohrává si s jejich stehýnky, pozoruje, zkoumá, hloubá. Nemohlo se přihoditi, že některý z jeho sousedů, který ho náhodou přistihl při tomto zaměstnání, vrátiv se domů, řekl: V čem se to ten doktor pořád nimrá a vrtá, kdyby raději dělal něco pořádného, tuhle z toho přece nikdo nic nemá... A zatím tenhle Galvani byl prvním člověkem, který si *uvědomil* velikou sílu, která je skryta ve věcech tohoto vesmíru, spolutvoříc tajemnou jejich podstatu. A jaká dlouhá řada lidí musela pracovat na tom, aby tato síla byla vybavena ze surovin této země v takové čistotě a v takovém množství, aby se jí dalo používat v tom rozsahu, v jakém jí používáme dnes. A něco podobného (nikoli totožného) je i s tou „čistou poezií“.² I to je taková jemná látka, která byla získána po staletí trvajícím úsilím umělců slova. Elektriny se dá prakticky použít nespočetnými způsoby a její výhody jsou každému očividné a zřejmé. Nemusíme se namáhat, otočím vypínačem a elektrina prokazuje své služby, které jsou hodnotou pro každého dnešního člověka naprosto srozumitelnou. Proto také existence vědeckého badatele a konstruktéra má dnes své samozřejmé oprávnění a není nutné nějak zvlášť ji ospravedlňovat, i když se jejich práce ubírá cestami laikovi naprosto nepřístupnými. Ale co s takovou „čistou poezií“, která si od čtenáře žádá téměř takového úsilí, jakého si vyžádal její vznik? Jakou ta může mít směnnou hodnotu? – A což dialektický materialismus? Není také ten něčím velmi nesnadno přístupným, něčím velmi složitým, co předpokládá vyspělý smysl pro pojmy, smysl vytříbený značným studiem. Kolik zkomolenin této nauky koluje hlavami nespočetných intelektuálů a jak daleká je oby-

² *Užívám tohoto názvu z pouhé konvence, sám se s tímto pojmem nechci důsledně ztotožňovat.*

čejnému řadovému svému vyznavači! U toho se redukuje prostě na několik užitkových hesel a o její složitosti nemá ani zdání. Nežádáme to od něho a nebudeme mu toho zazlívát. Nepotřebuje se o to hrubě starati, hlavní věcí jest tu jeho víra, že tato nauka mu připravuje pohodlnější život na zemi, a to jest pro něho její směnnou hodnotou. Ale jest to jediný cíl této nauky? Proti tomu by zajisté každý její znatel protestoval. Myslím, že jí jde na prvním místě o vítězství jejího pojetí a výkladu veškerého jsoucna, výkladu, který si dělá nárok na úplnost. A po této stránce jest vědeckofilozofickou básní, je duchovým úsilím, duchovou hrou, která sahá daleko za tento cíl a jejíž plné prožívání jest pro průměrného člověka téměř tak luxusní jako prožívání čisté poezie. A jaká že je hodnota vši poezie a všeho umění? Jest *naplněním* života, a to jest tou hodnotou nejvyšší.

Pokusili jsme se tu ospravedlniti existenci umělce specialisty, nicméně to veliké rozpětí mezi ním a ostatním světem zde zůstává a je třeba se nad ním zamysliť. Na jedné straně je tu jakási kasta umělců, kteří si žijí pro sebe, nestarajíce se o druhé, a na druhé straně jsou zde ti ostatní, kteří se opět nestarají o ně. Snad se nemýlím, řeknu-li, že tento rozpor je nejvíce vyhraněn v lůně samé socialistické společnosti, jejíž široké davy se živí namnoze odpadkovými produkty měšťáckého ducha. Je však i mezi katolíky, kde na jedné straně máme voskové plastiky, barvotisky a jejich slovesné ekvivalenty a na druhé straně plody nejvyšší umělecké kultury. To je ovšem jen hrubé schéma, skutečnost je mnohem složitější a rozmanitější. Tento rozpor byl zajisté i v kulturách věků minulých, ale nikdy v něm nebylo takové příkrostiti, protože nikdy nebylo tak vyhraněných umělců specialistů a nikdy zároveň nevyvstávala v takové naléhavosti otázka, jak učiniti široké zástupy účastnými na plodech lidské kultury.

Je možno tento rozpor stupňovati a jest to zdrávo? Kdo je tu vinen? To jsou otázky, které si dnes od nás vyžadují odpovědi. Na tu první otázku je odpověď snadná a okamžitá: *není*. Na tu druhou otázku bych měl sice odpověď také hned, ale snad bude lépe, když s ní poněkud počkám.

Abychom učinili široké zástupy účastnými na plodech této kultury, k tomu je především třeba, abychom jim k tomu dali čas. Dílo dnešního socialismu k něčemu takovému skutečně směřuje. Kdo dočetl mou úvahu až sem, sotva může pochybovat o tom, že bych tomuto dílu nepřál. Musel bych zajisté býti sám proti sobě, kdybych tak činil. Jeho smyslem jest uvolnit síly člověka pro vyšší život duchový, i kdyby ten život nebyl v samotném programu socialistů. Věřím pevně, že se nechtějí a ani nemohou stavěti proti němu. Záleží ovšem velmi na tom, jak tento život bude pojat.

Tvorba času měla by býti hlavním úkolem vládnoucích vrstev. Svobodný čas je nejcennějším majetkem, který možno člověku dáti. Svobodný čas a kapitál je v podstatě totéž. Dnešní stát se ovšem vyvíjel tak, že člověku čas spíše požíral, než dával, zejména v dobách válečných, ale nelze popírat, že má možnost, bude-li rozvázně řízen, tento čas i s bohatými úroky vraceti. Nezapomínejme však na jednu věc: je tvůrcem tohoto času vyznavač marxismu, jest jeho tvůrcem dělník? Dozajista nikoliv. Tento čas nám získává stroj a jeho tvůrcem je vědec, vynálezce, konstruktér. Vědec a konstruktér nesocialista může i socialistické společnosti přinést větší prospěch nežli vyznavač marxismu. V Americe jsou dokonce už tak zmechanizované továrny, že majitel ráno jen připraví suroviny a stroje, pak zavře továrnu a večer přijde převzít výrobky zhotovené bez jediného dělníka. Socialismus je zde tudíž jen od toho, aby prováděl spravedlivou distribuci času, získaného vědcem a vynálezcem, s náležitým zřetelem na úkol, který je jednotlivcům ve společnosti svěřen, tedy naprosto ne lineárně. Je to dílo čistě mravní, proti kterému se žádný křesťan nemůže stavěti, poněvadž je to vlastně také jeho dílem. Je odvozeno z mravních zásad evangelia, a jestliže je dnes provádějí jiní, je to do veliké míry jen proto, že vyznavači křesťanství je nekonali a proti němu hřešili. Nevěřím sice, že bude této spravedlnosti na světě někdy dokonale dosaženo, poněvadž život je příliš složitý a mnohotvárný a žádným paragrafem, ani úřední registrací nelze jej dokonale sevřít, to však nás nikterak neosvobozuje od povinnosti konati dílo spravedlnosti v takovém rozsahu, jak jenom je to možno.

A nyní si představme na okamžik svět, ve kterém bude člověk do vysoké míry osvobozen od hmotné práce a bude mu darován čas. Není to nedosažitelné a nemusí to ani trvat dlouho, poněvadž nynější technika pokračuje závratnou rychlostí. Dělník, o jehož postavení se po dlouhá léta vedl boj, z něhož vyrostla rozsáhlá sociální věda, udrží se jen v některých oborech, hlavně v zemědělství. Hlavním zaměstnáním člověka bude studium a administrativa, kteréžto dva obory se stejně stále víc a víc rozrůstají na úkor ostatních. A poněvadž lidí na tu administrativu i na tu nutnou obsluhu strojů bude dost, stačí, když každý bude dvě, tři hodiny denně v kanceláři nebo u stroje. Zdatnější budou u stroje, méně zdatní v kanceláři. Takový bude pravděpodobně budoucí vývoj lidské společnosti, nezničí-li se opět v nějaké válce.

Do jaké míry se bude možno z tohoto vývoje radovati? Předně nepokládám práci, není-li právě nemírná a zničující, za kletbu, nýbrž za dobrodiní člověka. A není radno zbaviti člověka nějakým rychlým zásahem jejího břemene. Je to dokonce nebezpečné, neboť není tak snadné člověka

potom zaměstnati. Počet jednotlivců, kteří budou mít zájem o dnešní specializované umění, by nepochybně poněkud stoupl, ale nelze očekávat, že by se lidé takto osvobození stali hromadnými konzumenty poezie à la Valéry. Jednotlivé obory věd by byly velmi rozsáhlé a život těch, kdož je pěstují, byl by jimi úplně pohlcen, neboť ve vědě je nutné ovládat pokud možno největší celky a mít nejširší přehledy a nelze si v ní omezit práci jako v továrně. Tito lidé budou konat přímo otrockou práci za druhé a oni už ji konají a konali ji. (Nemohli by ji konat, kdyby práce měla pouze směnnou hodnotu a kdyby nebylo vyšší *radosti* z ní.) Při specializaci pokračující i v umění skládala by se společnost převážně z jednotlivých typů duševních pracovníků, kteří by si navzájem nerozuměli. A dále: jak přinutíme všechny ty davy, které si dnes kupují rodokapsy, detektivky, plní biografy a fotbalová hřiště u vědomí, že za vydaný peníz bude jim poskytnuto příjemné vzrušení, které je nebude státi nejmenší námahu, aby si koupili nějakou partituru jim zcela neznámých a nepovědomých duševních procesů? A tito lidé se rekrutují a rekrutovali ze *všech* vrstev, od nejchudších k nejzámožnějším. Dva lidé s tímž fyzickým časem docela jinak naloží, poněvadž jejich vnitřní čas je úplně rozdílný. Jsou lidé, kterým by nestačilo ani deset životů, aby vykonali, co jim tane na mysli, a dejte čas jinému – on se prostě bude nudit. Kolik už bylo na tomto světě lidí, kteří žili v nejlepších materiálních podmínkách, a byli přesto k umění lhostejni, a kolik nuzáků se jím sytilo! Distribuce umění bude narážet vždycky na veliké obtíže, které se nedají zvládnout žádným systémem. Neříkám, že by zlepšení materiálních podmínek muselo uškodit umění, může mu přinést prospěch, ale ten bude vždycky jen relativní. Myslím však, že se hrubě nemýlím, řeknu-li, že je na světě dosti socialistických teoretiků, kteří se domnívají, že se zlepšením hmotných podmínek se dostaví kultura jaksi sama od sebe. Nikoli, ta bude vyžadovat stejného úsilí tvůrčího od autora i „konzumenta“ jako ve světě měšťáckém, jinak tato společnost bude spěti k úpadku. Ale oni si to představují tak, jako by úpadek v tomto světě ani nebyl možný.³ I nacisté si představovali, že po vítězství a hospodářském zajištění jejich říše nastane éra neslýchané kultury, čemuž jsme ovšem nikdy nevěřili. To by se musel člověk celý vnitřně proměnit, ale sám marxismus pokládá přechod od soukromého kapitalismu ke státnímu za dějinnou nutnost, tedy něco spíše vnějškového, a nikoli za hlubokou proměnu vnitřní. Potíž je v tom, že každé individuum musí na světě začínat „od píky“ a člověk v budoucnosti se nebude rodit nějak podstatně jiný nežli člověk dnešní a včerejší.

³ Zároveň s korekturou této stati mi přišlo do ruky 3. číslo Kritického měsíčníku. Konstatuji s radostí, že tam Václav Černý ve stati *Pár slov o kulturním étosu říká v podstatě totéž.*

Jaký že tedy zákon platí ve světě umění? Je to ten starý zákon evangelia, protože to je zákonem života a umění je život. Je pro ty, kdož mají oči k vidění a uši k slyšení. Je jako to rozhozené zrno: jedno dopadlo na skálu, druhé do trní, třetí na cestu, čtvrté do úrodné země. Neboť evangelium jest a navždy zůstane největší básní, která byla vytvořena na této zemi. A jaký že je úkol umělce? – Dávat zrno a ne plevy. Dávat zralý plod a ne padavku. Jinými slovy: dávat *plný tvar* a nikoli jeho náhražku. Dávat dovršené dílo a nikoli jen jeho vnitřní proces. Zajisté bychom se poděkovali milé přírodě, kdyby nám dávala místo svých plodů jenom biochemické procesy, jimiž vznikají. Věda studuje tyto procesy, aby docílila hodnotnějších plodů, studuje funkce našeho organismu, aby jej učinila zdravějším a zdatnějším, a podobně umělec smí a musí si uvědomovat procesy svého tvoření, ale pod jednou podmínkou: že dosáhne *vyššího plného tvaru*. Že jeho vnitřní stav, k němuž svým tvůrčím procesem dospěje, bude skutečně *silný a celistvý*, že to nebude neurčitý polostav a mátoha. Že bude umocněním a nikoli odmocněním jeho života.⁴ Že u vědomí svého tvůrčího procesu podá dílo silnější než bez jeho uvědomění. Jinak je úsilí umělce marně vyplýváno. Jako zrod a vývoj plodu má u každého organismu své zákony, tak má také své zákony zrod a zrání uměleckého tvaru, které umělec musí svým vnitřním instinktem postihnouti. A záleží ovšem nemálo na tom, jak svou duchovní životosprávou tomuto procesu napomáhá. Věříme, že kultura katolicismu, který je založen na učení o Bohu, jenž se *vtělil*, jenž na sebe vzal tvar těla, nikdy nemůže ztratit svůj význam. A že se této nauce člověk nikdy nevyhne, nýbrž že její pravdivost bude znovu a znovu dotvrzovat.

A nyní se ohlédněme trochu okolo sebe. A zůstaňme jenom u poezie. Jaká to nespočetná spousta básnických sbírek byla vychrlena v posledních dvou, třech desetiletích! Jaké to legiony autorů, jichž jména se mi vytratila i s názvy sbírek, o kterých jsem třeba i referoval! Jaká to záplava slov všelijak pitvorně v ústech žmoulaných a přežvykovaných! Jaké to marnivé a marné kozelce, grimasy a posunčiny, propadající se v nicotu zároveň s okamžikem, v němž se zakmitly! Když si představíme veškeru rozměrnost tohoto hromadného zjevu, jak málo je tu slov, která mají trvalejší hodnotu! Rozbitím konvenčních útvarů a prachabě uplatňovaným požadavkem pevného tvaru nového se básnění úžasně usnadnilo, rozmohlo, rozbředlo a zplanělo. Je to pravý obraz umění zbaveného překážek. Myslím, že by nebylo zdrávo, aby se to dále stupňovalo. Tady už zdaleka není podáván ani proces básnění, poněvadž tohle umění žádného procesu už nezná. Jsou to patvary, úlomky a odpadky bez jakékoli hodnoty.

⁴ Valéry zůstává v podstatě neměnným.

Plný, sytý a dovršený tvar, toť „směnná“ hodnota, kterou nám dává pravý básník, neboť jedině v tvaru, v celistvém tvaru jest možno vydati se mu. Jest imperativním příkazem života vydávati se v díle. Zrno se mnohonásobí v klasu, člověk je povinen mnohonásobit se svým dílem, což jest u něho zajisté těžší nežli u zrna obilného. Zrno se reprodukuje neměnné, ale člověk se musí zároveň přetvářet a utvářet. Je ovšem mnoho forem, v nichž tak může učiniti, a umění jest jednou z nejobtížnějších a nejvyšších, avšak má jeden příkaz, který jest mu společný se vším životem tohoto vesmíru, a ten jest: zmnožení života. Umělec, který dozrál k pravému tvaru, *dosáhl věčnosti*, jak by to řekl F. X. Šalda. I kdyby nebyl hned každému srozumitelný, i kdyby jej začali chápat za sto, za tisíc let, jeho účty jsou vyrovnány a není nikomu nic dlužen. A to ví na dně své bytosti každý umělec nejlépe sám. Nejvyšší formou tohoto rozmnožení života jest křesťanství, poněvadž jeho zakladatelem jest člověk (nechce-li se věřiti v jeho božství), který se dovedl vydat nejdokonaleji. Proto může býti na světě jen jedna skutečná morálka, a to křesťanská, a každý pokus nahradit ji jinou skončí buďto katastrofou této morálky, nebo katastrofou člověka.

Mluvím zde o umělci, který se *vydává* v tvaru svého díla. Možná, že si mě Václav Černý pohrdavě přeměří a řekne: ale to je právě to staré pojetí umělce, to je to lehké a snadné, čím takový Mallarmé a takový Valéry pohrdli, aby se dostali výš, do křišťálových oblastí suverénního intelektu, který, místo co by se vydával, nazírá sebe, a to jest v umění to nejtěžší a nejvyšší. Odvážil bych se říci, že přece jenom ne. Že umělec, který by utkvěl *vylučně* jen v nazírání svého básnického procesu, nemá možnosti, aby se vtělil v živý tvar, že ten jakýsi nadproces jeho vlastního procesu, ta nadstavba nadstavby tomu brání. Že je to v základě velmi kultivovaná nemohoucnost, která se povyšuje za vyšší ctnost. Takto dospěl Valéry k fascinujícím leškům svého Hada, vrcholné to své básně. Je to jistě úžasně důmyslný výtvar, nejvyšší svého druhu, o tom nebudiž pochyby. A v poezii, jak ji pojímá Černý ve svém proslavu o Valérym, jistě poslední slovo vývoje. Vážím si jeho zápalu pro čistě duchové hodnoty, který je vzácný zejména v naší době, doufám však, že mi nebude zaslívat, když s ním v jeho obdivu k Valérymu nepůjdu do všech důsledků. Verš Mallarméův je úžasně splývavý a v této splývavosti je cítit jisté teplo dechu, i když je vydechován do prostoru úplně mrazivého. A tohle chybí Valérymu, v tom je základní rozdíl mezi oběma. Verš Valéryho je nástrojem čistě zjišťovacího procesu, je důmyslný a subtilní, ale nevydá jediné kalorie tepla. A z tohoto důvodu pravosti jeho formy cosi chybí.⁵ Tvar je život a život potřebuje aspoň trochu tepla. Takový Mallarmé je květ, který se rozvíjí ve sněhu a ledu, avšak tento mráz nesmí být stupňován do nemožnosti.

Nemyslím nyní právě na Valéryho, ale snad se příliš nemýlím, řeknu-li, že právě nemožnost dorůstí k plnému tvaru může vystupňovati specializaci umělce a jeho zřetel k vnitřnímu tvůrčímu procesu až k úplnému rozkladu a ochabnutí jeho tvárných schopností. Je to cesta plná nebezpečí a bylo by velmi zajímavé vysledovat, jak se jednotliví umělci před nimi zachraňují. Je to cesta, která může končit vyschnutím tvůrčích zdrojů. Zde má také své kořeny dnešní častá fluktuace mezi dialektickým materialismem a katolicismem.

Jedno je jisté: dozraje-li autor skutečně k plnému tvaru, pak je jeho dílo *vždycky* přístupnější a srozumitelnější, nežli když uvízne v pouhém tvůrčím procesu. Srovnejme po té stránce třeba jen Holanovo Záhřmotí s jeho Panychidou. Báseň, která hledá svůj objekt, a báseň, která svůj objekt našla. Myslím, že rozdíl je jasný a že náraz života může být umělci užitečný.

A nyní bych chtěl položit ještě jednu otázku: co jest příčinou té strašlivé nesnáze, s jakou dospívá umělec k svému tvaru, té nad pomyslení vystupňované specializace, kterou se vyznačuje dnešní umění? Myslím, že je to ten nesmírně vyvinutý intelekt člověka, který vytvořil rozlehlou vědu, který zkonstruoval stroj, který rozbil strukturu hmoty a který spěje na této cestě dál a dál. Dnes už musí lidstvo vážně přemýšlet o tom, nebylo-li by lépe některé laboratoře zavřít a zapečetit. Je to Animus, pod jehož nesmírnou nadvládou zakrněla Anima, abych užil slov Claudelových. Myslím, že také Josef Čapek říká v Kulhavém poutníku něco o *duši*, na kterou dnešní člověk zapomíná. A tato duše se na svém dně mýlí mnohem méně nežli intelekt sebevyspělejší. Rovnováha mezi intelektem a duší, která je nezbytná pro zdravý rozvoj člověka, je dnes hluboce porušena. Intelekt se nesmírně rozrostl na úkor duše. Čistý intelekt však na vytvoření živého tvaru nestačí,⁶ v tom musí býti aspoň nějaký příděch duše jako u Mallar-

⁵ V četných strofách je Valéry spíše veršujícím filozofem než ryzím básníkem. A podává spíše filozofický koncept své básně nežli báseň samu. To však nemohu pokládati za něco vyššího. Podle výkladu Černého byla by báseň Valéryho jakýmsi tichem stále výše stupňovaným. Za četnými jeho verši cítím však prázdno, nikoli ticho. Někdy se u něho celé strofy redukuje na didaktickou poučku. Uvádím zde jako příklad verše z Palmy: „Pour autant qu'elle se plie A l'abondance des biens, Sa figure est accomplie, Ses fruits lourds sont ses liens.“ Všimněme si, jak ploché je to opakování bezvýznamného slovesa *être* ve dvou verších za sebou, jak to zní poučkovitě! Autor tu myslí více v pojmech nežli v tvarech. Dobrý verš je však tancem. Nebo závěr této básně: „Pareille (rozuměj palme) à celui qui pense Et dont l'âme se dépense A s'accroître de ses dons.“ Čtenář přímo cítí, jak to autor pouze říká, avšak sám se při tom nevydává. Celá báseň je záznamem procesu, řešením rovnice, autor se jí však málo účastní průvodním aktem vnitřním.

V Narysu Hada, v němž Valéry rozvinul nejdokonaleji svou vysokou hru, přiblížil se nejvíce své vlastní formě. Blížší vymezení těchto věcí vyžadovalo by ovšem samostatné studie, k níž bych se jednou rád dostal.

⁶ Společnost budovaná na čistě marxistických principech, vospěvši výše, musela by se jednou využívat v takových formách jako Valéry. Jsou-li naši marxisté proti němu, je to nedorozumění. Nevěřím však, že by to bylo pro ni trvale snesitelné, neodpovídá to zejména ruské národní duši.

méa. Co například Holanův Sen, Dík a Panychida, nejsou právě proto plnější, že jimi promluvila rozhořčená duše národa ve vzrušené chvíli a nikoli jen soukromý intelekt umělce? A co takový Petr Bezruč, jehož dílo je po každé stránce dokonalým útvarem slovesným, dokonce čistším než leckteré produkty takzvané čisté poezie? Bylo nejednou poukázáno na to, do jaké vysoké míry spolupracoval na jeho formě vyspělý intelekt, že tato zdánlivě primitivní forma je vlastně vysoce kultivovaným útvarem, avšak práce intelektu je zde zastřena a slouží jen k tomu, aby vybavila duši v její síle a mohutnosti.

V tom stadiu, v němž se nachází dnešní svět, a zejména představíme-li si stav, k němuž neodvratně spěje, je patrna jedna věc: duše člověka, jež se v něm utváří a bude utvářet, nesmí být duší nějakého klánu, nýbrž duší vpravdě *univerzální*, všeobecnou čili katolickou. A jsem přesvědčen, že největší dílo v utváření lidské duše vykonal katolicismus a že toto dílo nebude nikdy možno odstavit. A že duše, rozleptaná intelektem, se sotva bude moci jinak restaurovat nežli v něm a že ta dlouhá řada konvertitů počínajíc Chateaubriandem bude vzrůstatí.

Jsou to všechno věci v základě velmi prosté a jednoduché, ale dnešní svět je tak strašlivě zkomplikován, že je třeba velikých a dlouhých procesů, aby se k nim dospělo. Umělce nelze nikdy zprostit požadavku, aby dával plný, sytý a životaschopný tvar. Pouhý tvůrčí proces jej nikdy nemůže nahradit, ten zůstává vždycky jen náhražkou. A umělec, který uvízne ve svém vnitřním tvůrčím procesu, zůstává v podstatě parazitem, i když parazitem vysokého stylu. A nemusí býti ani parazitem na práci dělníka nebo sedláka, kteří se vedle něho plahočí, poněvadž ty může stroj v několika desetiletích snadno zbavit jejich dřiny a kdo pak bude potom míti právo něco mu vyčítat? Zůstává však parazitem na tom vyšším plném životě, k němuž jsme všichni povoláni.

A nyní se vraťme k té otázce, na niž odpověď jsme ponechali stranou: kdo je tím strašným rozporem mezi dnešním umělcem specialistou a ostatním světem vinen? Myslím, že vina je tu společná, poněvadž na místě někdejší duše zeje dnes u člověka povážlivé prázdno, a to je něco, co je všem společné. Snad je podíl umělce na této vině o něco větší, poněvadž má více odpovědnosti, ale zdaleka ne výlučný. Rezerva duše, z níž umění kdysi čerpalo, blíží se k svému vyčerpání.

A nyní se vraťme k naší „národní a sociální skutečnosti“. Od umělce tedy žádáme, aby dával obci národní a obci lidské dovršený a zákonitý tvar svého díla, který jest „směnnou“ hodnotou jeho života. A jako vědec, konstruktér, dělník i úředník nesocialista, konají-li řádně svou práci, mohou býti i socialistické společnosti prospěšnější než mnohý vyznavač mar-

xismu, tak jest tomu i zde. Umělec, který dává zralý tvar, je i socialistické společnosti prospěšnější, i když je nesocialista, i když je, dejme tomu – katolík. Prospěšnější než takový marxista, který jen řeční a gestikuluje. To jest zajisté i pojetí Václava Černého, my jsme je zde pouze ostřeji zdůraznili. Rozdíl bude v něčem jiném: Černý věří slaběji než my, že jest mu to možné, marxisté to nepřipouštějí vůbec. A hlavně nechtějí. My pak nechceme spoléhati na žádný diktát, nýbrž na sám zákon umělecké tvorby, na zákon života.

Za sebe tu chceme říci: jediná věc, k níž chceme vždycky a především přihlížeti, jest hodnota tvaru, která v sobě zahrnuje i hodnotu duše autorovy, ať jest jeho vyznání jakékoli. Víme, že i s katolicismem se dá fixlovati, protože fixlovat se dá se vším na světě. Byli „básníci“, kteří se domnívali, že stačí do kaleidoskopu obrazů zamíchat mezi ostatní střípky několik andělů a svatých a báseň je hotova. Jsem si také vědom toho, že příliv těchto básníků stoupl zejména za protektorátu. Nuže, nyní nastává jejich odliv směrem k marxismu. Není jich škoda. Jinak myslím, že v této věci jsme prokázali dobré vůle už dostatek. V někdejší Tvaru jsme tiskli před lety Vančuru vedle Durycha, Nezvala a Halase vedle Zahradníčka a Čepa a jiné. I v Akordu jsme za války otiskovali verše autorů, jichž komunistické krédo nám bylo dobře známo (dnes by se nám možná vyhnuli). Ale objevují se lidé, kteří vyslovují svůj podiv nad tím, že můžeme vůbec vycházet. Nevadí. Myslím, že na druhém břehu tolik dobré vůle nikdy neukázali a že naše dobrá vůle se nemůže ztratit. A vím, že je tam dosti lidí, kteří dobře vědí, že se nám křivdí, ale nechtějí si to pokazit.

A nyní bychom se ještě rádi optali: v čem je naše „reakčnost“? Mrzí nás, že tohoto slova používá, ne sice přímo o nás, i V. Černý, a to ne dosti uváženě. Ale mohu ho ubezpečit, že i on je reakcionářem, neboť i on se opovažuje vyslovovati v leccěms svůj nesouhlas. Pročez navrhuji: přestaňme rozeznávat progresivní a reakční a začněme rozlišovat pouze dobré od špatného, neboť dnes je situace namnoze taková, že co ještě včera bylo „progresivní“, dnes je „regresivní“ a naopak. „Evropan nejmodernější jste vy, ó papeži Pie,“ napsal kdysi Apollinaire, jeden z nejprogresivnějších básníků. Nejsme dnes v leccěms nejprogresivnější právě my? Leč bychom spatřovali progresivnost v rozbíjení oken a zařízení našich škol a v otloukání a týrání studentů, jak se stalo v Brně Anno Domini 1946.

Pokusil jsem se zde, pokud je v mých silách, přispět k vyjasnění věcí, v nichž nebývá vždy jasno. Mnohé ozřejmil už sám Václav Černý a byl by to ode mne nevděk, kdybych to neuznal. A zároveň se domnívám, že mu není ani dost málo zapotřebí, aby se nade mnou pohoršoval, protože mé stanovisko je poněkud odlišné. Poznání, k němuž člověk dospívá,

není nikdy výlučnou prací jednotlivce, nýbrž mnohem spíše prací *společnou*, při níž náš odpůrce nám dává velmi často více než přítel, který jen přitakává. I odpůrci mohou ve vyšším smyslu spolupracovat a takovouto spolupráci bychom si přáli se všemi.

(1945)

LITERATURA UMĚLECKÁ A LITERATURA UŽITKOVÁ

Václav Černý

Když slýchám naše socialistické kritiky, publicisty i politiky – s nimiž se, opakuji, svými sociálně politickými myšlenkami i svým názorem na určení člověka cítím stát na témže břehu – vyzývat básníky, aby vstoupili neprodleně do služeb socialistického programu a stali se propagačním orgánem politickým, nejsem nikterak pohoršen a nemám nejmenší chuti bědovat nad komandováním nebo zneužíváním umění. Vidím to, co vidí všichni lidé vůle opravdu dobré: že totiž mužové poctiví a charakterní, upřímně oddaní nesmírnému dílu národní obnovy, jež je zároveň a bohudíky i dílem sociální přestavby, zvou k práci, na níž dobrých dělníků nebude věru nikdy dost, i ty, kdo tam opravdu chybět nemají a nesmějí. A to je radostné, tím spíše, že se to u nás ne vždy dalo. Mimoto si nelíbují o původu umění v představách netýkavkově romantických, umění pro mne není metafyzické sakrosanktum a v básníkovi nevidím kněze, celebrujícího u oltáře. Ale zde jako všude jinde mám nade vše rád jasné, přesné a přísné myšlenky, protiví se mně polopravdy, přibližnosti, myšlení v heslech, šlágrech a představových mlhách či cárech, a uvědomuji si, že na nedorozumění o poměru politiky a kultury a jejich vzájemné pomoci ještě vždy doplatila kultura, aniž se tím politice valně pomohlo.

Nuže, nedomnívám se především, že by bylo nějak zvlášť nutno českou literaturu a české umění vůbec vyzývat ke kladné, činné a účinné účasti na vespolečném národním dění a tvoření. Sociálně, ba i sociálně politicky je naše moderní umění pevně a plodně vklíněno do vyvíjejícího se celku národní tvorby tak jako málokteré národní umění jiné. U nás umění vždy ochotně, ba přeochoťně sloužilo, luxus artismu nikdy u nás doopravdy nezdomácněl a veškeré apely, zvoucí je do boje o společný náš osud a společnou budoucnost, jsou skutečným stavem předstiženy o více než sto let.

Ten fakt je tak zřejmý a známý, že si můžeme veškeré demonstrativní odbočky za důkazy a doklady odpustit. Jeden si neodpustíme, ten poslední: česká literatura druhé republiky a německé okupace byla, tuším, přímo arcipříkladem umění bojujícího, a to přitom arcipříkladem nejvyšší úrovně umělecké. To, co v letech 1938-1944 u nás postavili, a za jakých podmínek! Hora, Halas, Palivec, Holan, Seifert, Vančura, Kopta, John, Julius Fučík, Eisner, Bass – jmenuji jen autory bojovně se angažovavší, a jistě ne všechny – můžeme sebevědomě postavit proti čemukoliv z těch let v kterékoli cizině. Leží přede mnou zajímavá knížka, v níž pod titulem Vítězná kultura jsou otištěny dvě přednášky, které u nás loni v červnu proslovili dva milí hosté, ruští vědci Karaganov a Jegolin, o účasti sovětských spisovatelů na vlastenecké válce: „Chci, aby se pero připodobnilo bodáku,“ říkal Majakovskij, a ještě: „Píseň a verš, to je bomba a prapor.“

Jegolin, který oba výroky připomíná, prohlašuje hrdě, že na osm set sovětských spisovatelů, pamětlivo slov Majakovského, účastnilo se zápasu proti nepříteli, ten s puškou, onen s perem v ruce. Na těchto polích – rozuměj: stejně v umění jako v hrdinství – přičí se mi velmi veškeré statistiky, součty i počty. Ale když se už počítat začalo, dodejme k Jegolinovi, že uvážíme-li poměrnou početnost našeho národa vzhledem k početnosti Svazu, u nás více spisovatelů svůj život ve válce ztratilo, než se jich v Sovětech bojů proti uchvatitelům účastnilo. Ó zajisté, byla-li kdy kultura bojující, a také „vítězná“, pak je to naše vlastní kultura posledních dob, a vůbec celá naše kultura novodobá. A lze-li co vytýkat naší moderní literatuře, pak jistě ne to, že by zůstávala co dlužná společenským, veřejným potřebám národním, nýbrž leda naopak to, že splácejíc sociálním požadavkům daň překotně ochotnou, šetrila často – na umění!

Avšak o tom dost, zde není celkem zač bojovat ani čemu se protivit: lze tu nanejvýš jen tuto silnou sociálně politickou interesovanost české literatury zjistit jako neoddisputovatelný fakt a dodat, že se zdá ležet v přirozené povaze našich národních věcí a plynout nutně z národního vývoje. O něco jiného nám dnes běží: ptáme se, jakým způsobem se tato interesovanost nejhodněji projeví, aby prospěla co nejvíc i veřejnému životu i... *literatuře*? A hlavně, aby odpovídala *podstatě umění* a nefalšovala ji.

Zamýšlím se nad slovy, která nalézám v téže Jegolinově přednášce a jež napsal roku 1908 Maxim Gorkij: „V Rusku byl zajisté každý spisovatel vyhraněnou individualitou, ale všechny sjednocovala jedna úporná snaha pochopit, vycítit, dohát se *budoucnosti země*, jaký bude *osud* jejího lidu, jakou má *úlohu na zemi*... Celý život svůj, všechny síly srdce zasvětil (ruský spisovatel) horoucímu *učení o všelidské pravdě*... Srdce jeho bylo zvonenem *lásky*, jehož mohutný, *věštecký hlas* slyšela *všechna* živá srdce země...“

Prostě, ale velmi pěkně a vhodně upozorňuje zde Gorkij na budoucnostní a zásadovou podstatu umění. Zajisté je umění výrazem a nástrojem života, avšak i v této službě životu dlužno rozlišovat poslední cíle života a dočasné okolnosti zápasu o ně, okamžité zájmy a peripetie bojové taktiky. Poslední cíle se sice neuskutečňují leč cestou dílčích úspěchů, denních pořadů a taktizování, ale běda, ztratí-li se živé vědomí nejzazších cílů, tj. samotného *smyslu* životního tažení, v denních rozkazech bitev menších nebo větších, a třebaš úspěšných. Jako na zavolanou si tu vzpomínám důrazných slov Leninových ze Státu a revoluce: „Toto zapomenutí velkých, nejpřednějších stanovisek pro okamžité zájmy dne, tento boj a snaha o chvilkový úspěch bez ohledu na následky, toto obětování budoucnosti hnutí přítomnému okamžiku, může být poctivě míněno, ale oportunistus je snad ze všeho nejnebezpečnější...“ Nuže, umění – toť anti-oportunita sama. Představa taktizování je mu nejčizejší představou. Je nikoliv šířitelem *ideologií*, ale strážcem *ideje*. Jeho úloha je soudcovská, ne propagandistická. Denní boj a jeho blažené poloúspěchy, klikatý postup k dílčím metám, reálná, okolnostmi určená politika techniků, myslících jen v „objektivních faktech“, vyžadují – nemá-li v rozhodné chvíli boje vzniknout bezradnost – aby idea, jež jim dává smysl a omlouvá, ne-li zdůvodňuje i jejich koncese a oportunisty, svítala nezatěmněna, kriticky ozařujíc, soudíc a z dálky řídíc konjunkturální akce, jichž je posledním cílem. Snadno zapomíná militantní socialista uprostřed svého zápasu o socialistický stát, že smyslem socialismu není vůbec socialistický stát, ale aby státu vůbec nebylo. Předpokládám, že uvědomělý proletář miluje proletáře, ale naprosto nestojí o to, aby proletáři existovali navždy. Umění, literatura je hledání posledních cílů lidských, ztělesnění životních významů, smyslů; nikterak ne propagace nástrojů a prostředků k těmto cílům. Socialistická literatura, má-li mít spojení těchto slov vůbec jakou signifikaci, může být leč *literaturou ideje lidské svobody*. Ideou, okolo níž všecka gravituje a do jejíž nekonečné bohatosti přichází pro svou inspiraci, je idea člověka naprosto volně a úplně se uskutečňujícího v světě, v němž není již jediné síly, která by jej znásilňovala a omezovala. Tím je socialistická literatura prvotně a svou podstatou: neboť taková je idea socialismu a jeho smysl. A jen druhotně a kontingentně a jen do té míry, do které ten, kdo chce určitý cíl, chce také (ne vždy) určité prostředky, je socialistická literatura také literaturou např. třídního boje, diktatury proletariátu atd., a je těmi představami živena. Tohle, právě tohle – prosím – nám vysvětluje ony „anomálie“ a zdánlivé „omyly“ v literárních zálibách a soudech Leninových: to, že s úsměvem sice, ale naprosto otevřeně a opět a opět vyznával a prohlašoval, že má mnohem raději Puškina než Majakovského; to, že byl vášnivým čtenářem a ctitelem Tolstého

a věnoval mu v letech 1908-1911 šest studií (tvořících vůbec nejrozsáhlejší jeho projev o umění a zároveň jedinečný celek socialistické kritiky), ačkoliv přitom hned první větou první studie prohlašuje, že Tolstoj „revoluci (rozuměj: etapu vývoje k socialismu, již byly události roku 1905) zřejmě nepochopil a zřejmě se od ní odvrátil“. Nad těmito fakty lze být vskutku na rozpacích: stydlivému socialistovi nakonec nezbude než se proti „nesocialistickým“ literárním zálibám Leninovým dovolat jeho dalších výroků, že svoje soudy nikomu nevnučuje a že jiní budou ovšem umění rozumět lépe než on. My se domníváme, že mu při vši své skromnosti rozuměl velmi dobře a že i v literatuře, třebaš nebyl odborným jejím znalcem, jeho cit pro socialistickou skutečnost byl naprosto spolehlivý. Máme ostatně také za to, že poněvadž smysl socialismu je v tom, odstranit jakoukoliv možnost vykořisťování člověka člověkem a opatřit mu úplné vnější, společenské předpoklady svobodného rozvoje, a poněvadž umění nežije leč ze svobody, stále dokonaleji tvůrcem splňované v sobě samém, socialismus a umění si vnitřně a podstatně zcela odpovídají, a že tedy: není, nemůže doopravdy být literatury proti socialismu. Jako nemůže být umění proti spravedlnosti. Proti lidu. Vyskytlo-li se kdy takové, běželo nutně o dočasný hřích na vlastní přirozenosti, jenž poškodil nejdříve umění samo.

A nyní se vraťme k praktické otázce: jak je tomu tedy s literaturou ve službách militantních, ve službách ideologií a programů i akcí specificky politických? Je možná nejdůležitější především si uvědomit, kudy na věc nepůjdem. Tak, i po tom všem, co jsme řekli výše, klást tu otázku například ve formě dotazu, *má-li, či nemá* umění do takových služeb vstupovat, je zbytečné narámně, protože odjakživa a bez ptaní umělci do nich vstupovali. Jsou přece země a doby, místně i časově takřkajíc na dosah ruky, v nichž celé jejich umění se zdá vyčerpávat se právě touto funkcí militantně a aktuálně služebnou: mluvím, jak každý již pochopil, o předčverejším Rusku pětiletke a o včerejším Rusku velké vlastenecké vojny (mohl bych však do jisté míry připomenout i Francii Velké revoluce). Fakt nového literárního Ruska, a to Ruska socialistické výstavby i Ruska socialistické obrany, je tak nápadný, že máš-li jen trochu citu a tušivosti pro to, co dosud nevysloveno, ale už už na pokraji jazyka kdekomu tane, jsi si v tuto chvíli vědom, že je v světě na spadnutí otázka, není-li mezi socialismem (resp. komunismem) a uměním zpedagogizovaným, militantně zmobilizovaným, vnitřní, organická, nutná spojitost principů identických a je-li socialismus vůbec ze své osobité a vlastní podstaty schopen zrodit umění jiné. Což je u některých otázkou kladenou s bolestnou úzkostí, a u jiných, čtenějších – mimochodem řečeno – tou nejpodšitější pořouchlostí, jež má a může být socialistické myšlenky a Rusku v oblasti duchovnědných úvah hozena pod nohy! A také vhozena bude, o tom

si nedělejme iluzí, moji milí! My máme vztah mezi socialismem a uměním zagitovaným a užitkovým za tak málo vnitřně nutný a myslitelně jediný, za jak málo organický jej mezi tímž uměním a demokracií demonstrovalo devatenácté století: Také příprava boje o demokratickou společnost ve věku Voltairově a Velká revoluce demokratická neznaly se leč k umění ideologicky militujícímu, ale zrovna století demokracie vítězně se už rozvíjející zrodilo (jako právě svou osobitou kulturní možností) všechny lartpouurlartismy. A vidíme mezi socialismem a agitačním kvaziuměním zrovna tak málo vnitřně povinného vztahu, jak málo ho vidíme mezi socialismem a převahou zájmů hmotných a hmotařských: Socialismu se vytykalo, že v člověku míní konejšit jen žádostivost a potřebu materiální: to jen proto, že otázky materiální a politické prohlašoval za nejvýznamnější: což se zase dalo z toho důvodu, že problémy sociálně fyzické a politické musí vskutku být nutně vyřešeny první ze všech: v kteréžto pravdě, otrěpané všemi „idealistickými“ politiky lidských dějin, se hmotařskost socialismu podivuhodně rozplývá, nezdá se? A tak trochu podobně se nám zdůvodňuje i to ideologické umění socialistického státu. Zdůvodňuje a vysvětluje se prostě naléhavostí okamžité potřeby a velikostí aktuálních úkolů politických, jež se socialistům kladou ne v socialismu, ale v boji o něj a na cestě k němu. Uvědomme si přece jasně toto: v té ideologické literatuře agitek v nižším i vyšším slova smyslu, v celé té literatuře souhlasu a vyžádané podpory není od socialismu na umělce vůbec vznášen nárok *jakožto na umělce*, nýbrž jako *na techniky přesvědčování*, jako na odborníky *persuase*. Je tu od nich žádána služba vlastně občanská, a nedorozumění vzniká z toho, že jsou do boje vyzváni sice jako občané, ale zasažení do něho tou svojí schopností, kterou slibují v boji prokázat nejplatnější služby: schopností spisovatelskou. Případ jejich je v gruntu případem oněch ruských umělců, které jsme viděli účastnit se velké vlastenecké vojny ve vojenském kabátě: jejich chování je chováním vzorných občanů, bude ozdobou jejich životopisů, ale nevpisuje se ovšem samo o sobě nikterak do dějin jejich umění jako hodnota estetická. Hleděl bych nejraději tak na literaturu souhlasu a podpory: je to ještě stále písemnictví, není to už poezie. Nelze dobrým právem zabraňovati umělci-občanovi, aby plnil, co pokládá za svou občanskou povinnost, a z prostředků společenské akce, kterými disponuje, sloužil právě tím, jež má za nejúčinnější: svým perem, svou technicky-odbornickou schopností přesvědčovat své bližní. Ale nesmí ti proto ještě namlouvat a nesmí nám být nikým namlouváno, že v jeho práci běží o skutečnou tvorbu uměleckou. Nesmí si mást svůj občanský pocit mravního uspokojení z poctivě a platně vykonané služby s radostí uměleckého vítězství. Je to v zájmu čistoty pojmu a hlavně čistoty pojmu umění, především socialistického.

(1946)

Účtování a výhledy — sjezd a jeho ohlasy

NĚKOLIK POZNÁMEK O ÚKOLECH NAŠÍ LITERATURY

Gustav Baresš

Za krátkou dobu se má shromáždit sjezd českých spisovatelů. Je to příznačné pro rozmach kulturního života v osvobozené republice a pro *nové formy* kulturního života: neboť o něčem podobném jsme neslyšeli nikdy předtím. V dřívějších dobách, i když byly mnohdy bohaté na talenty, literární tvorba byla rozptýlena v nejlepším případě na literární „školy“ nebo „skupiny“, ale z valné části mistři pera a i učnové a podkováři pracovali každý na vlastní pěst. Nebylo žádných spisovatelských sjezdů, základní proudy v naší literatuře si probíjely cestu živelně.

Nyní máme před sebou sjezd spisovatelů a budeme mít trvale zajištěnou i ideovou organizaci spisovatelů. A smysl toho, proč se scházejí pracovníci pera na společném sjezdu, či ve společné organizaci, je jasný: porokovat o tom, zdali přes různost forem a stylu mohou nalézt základní společný duchovní proud, zdali mohou najít společný postoj k velkým společným a národním problémům a zdali mohou společně stanovit všeobecné úkoly naší literatury pro nejbližší období.

To není a nemá být v protikladu se svobodou uměleckého tvoření. Již sama okolnost, že spisovatelé, básníci, dramaturgové a kritikové se *sami* scházejí a sami jednají, mluví právě o veliké věci svobody. Ostatně sebelepšími a krásnějšími rezolucemi se nedá tvořit literatura. Ale na druhé straně celý náš národ žije v tak velkých dobách a je zaujat tak stěžejními problémy a tak mocným, strhujícím dílem, že ani naše kultura

nemůže zůstat stranou a musí formulovat svůj poměr k těmto věcem, musí si určit své místo v budování nového svobodného života.

Tyto řádky si naprosto nekladou za úkol provádět obsáhlý rozbor naší nynější literatury nebo něco předpisovat. Jsou to jen skromné poznámky o některých otázkách a úkolech našeho písemnictví.

Především – kde *stojí* naše literatura a kultura duchovně? Na tuto otázku můžeme odpovědět bez váhání: je s naším lidem a národem v jeho pokrokovém výboji, který nás může postavit mezi přední národy Evropy. V předvolebním zápase prošla bez širšího zhodnocení skutečnost, že takřka tisíc českých kulturních pracovníků ze všech oborů se přihlásilo k Májovému manifestu 1946, v němž projevilo svou blízkost k činnosti komunistické strany. Snad někteří lidé chápali tento manifest jen jako volební záležitost. A je třeba zaznamenati, že Svobodné noviny, které se ohlašují jako časopis Sdružení kulturních organizací, nepovažovaly za nutné tento projev ani zaznamenati; uveřejnily pouze článek prof. Černušáka, jehož jméno se dostalo na manifest omylem.

Avšak Májový manifest 1946 má trvalejší – i daleko povolební platnost. Pořadatelé tohoto manifestu jej úmyslně zprvu uveřejnili s velmi malým počtem podpisů a výzvou, aby se sami přihlásili ti, kteří se chtějí podepsat. Podpisů byl takový nával, že ve skutečnosti nebylo pak ani časově možno je všechny uveřejnit. Okolnost, že se na manifest přihlásilo tolik významných jmen literatury i z jiných oborů, je průkazným svědectvím, že velmi značná část kulturních pracovníků se staví kladně k budovatelskému elánu a duchovnímu přínosu, který komunistická strana představuje.

Byli jsme pak svědky toho, že ke komunistické straně se přihlásili lidé, kteří v minulosti stáli daleko stranou veřejného a politického života. Přihlásil se například tak význačný literární historik a ředitel knihovny Národního muzea prof. M. Novotný.

Prof. dr. Albert Pražák, který také vždy stál mimo běžný politický život, na VIII. sjezdu KSČ zdůraznil ve svém projevu *zákonitost tohoto jevu* v českém kulturním životě:

„Podívejme se na své národní tradice! Máme nejkrásnější základní tradici od dob husitských, tj. starost o chudého člověka. Tato tradice ukazuje světu, že jedinou pomocí je, aby reformy a péče o duši českého člověka vycházely vždy zdola. To je nejlepší křesťanství, tak se díval na tuto otázku Komenský a na tomto základě bylo založeno i obrození našeho národa. Jungmann a Havlíček neváhali prohlásit, že kultura, kterou nedělal lid, nebyla vlastně kulturou. Díky tomu naše kultura byla zaměřena lidově. Jan Neruda poklonil se v osmdesátých letech před pracujícím

lidem a prohlásil, že dělník mozku a dělník rukou musí jít stále spolu. J. V. Sládek prohlásil, že máme jediný znak, kladivo a srp. Svatopluk Čech proti tvrzení tehdejšího měšťáctva, jako by socialismus byl mezinárodní a jako by škodil národu, prohlásil, že je jedinou oporou národa a jeho vzrůstu, že člověk, který hájí své já, ale který se dá vyházovat na dlažbu, protože nechce posílat své děti do německých škol, je hrdý národovec a že jen on může dovésti lid k svobodě daleko spíše než kdokoliv jiný. Proto se mi líbil na vaší straně ten smysl pro lidovost, pro zlepšení hmotné situace lidu, protože bych považoval za ideál naší národní kultury, aby v ní nebylo ani pánů, ani otroků.“

Nechceme však zdaleka omezit kladný postoj české kultury k budování nového svobodného lidově demokratického Československa pouze na ty, kdož podepsali Májový manifest 1946 nebo jinak projevíli své sympatie ke snahám komunistické strany – ať je jejich počet jakkoliv impozantní. Takový výklad by byl naprosto falešný. Okruh kulturních pracovníků, kteří mají kladný postoj k budovatelskému dílu národa, je nesmírně větší, představuje drtivou většinu české kultury.

Projevuje se to výrazně i třeba nepřímě. Tak je známo, že jistí političtí činitelé se před volbami snažili získati podporu kulturních pracovníků pro svůj negativistický a rozbíječský postoj, a že měli nezdar, přestože postupovali velmi obhrouble a „totalitně“. Sestavili manifest, opatřili jej napřed podpisy lidí, o nichž se domnívali, že by mohli padat v úvahu, a poslali jim tento dokument s připomínkou, že budou uvedeni na manifestu, jestliže do 24 hodin výslovně neoznámí svůj nesouhlas. Kulturní pracovníci spěchali pak v takovém počtu vyslovit svůj nesouhlas, že zmíněný manifest nikdy nespátril světlo světa.

Proč toto všechno zdůrazňujeme? Poněvadž byl svého času učiněn pokus vylíčiti českou inteligenci jako bezradnou, nerozhodnou, stojící „na rozpacích“ nad vývojem věcí u nás. Protože byl učiněn pokus přiměti naši inteligenci, aby pod rouškou „pochyb“ nebo „hryzení svědomí“ zůstala stát stranou velkého národního dění.

Není tomu tak, a to je dobře. Česká kultura a česká literatura zůstanou věrně svým tradicím. Český spisovatel – počínaje Němcovou, Tylem, Havlíčkem – šel *vždy s lidem*, a to i v dobách, kdy to znamenalo perzekuci a tvrdý život. Na osudových křižovatkách dějin česká literatura nikdy nestála stranou, mluvila, byla předbojovníkem věci lidu a národa, průkopníkem idejí svobody a pokroku. Projevilo se to i v manifestu českých spisovatelů roku 1917, kdy spisovatelé jménem národa vyslovili svůj nesouhlas s oportunistickou rakušáckou linií českých oficiálních měšťáckých politiků. Projevilo se to znovu, když náš národ stál tváří v tvář hit-

lerovské hrozbě a připravoval se k obraně: manifest Obce čs. spisovatelů Věrní zůstaneme sehrál tehdy důležitou úlohu a byl i později, během okupace, jednou ze základů odbojného hnutí. Čeští spisovatelé ve své veliké většině odmítli jedovaté sémě fašismu a jejich tvůrčí pravdivost povznesla velmi mnohé ke kritice skutečnosti, jež předcházela druhé světové válce a jež plodila fašismus a válečný výboj. I taková Čapkova Válka s mlouky je toho dokladem. Česká literatura byla národu krytem a pavézou v dobách nejtěžšího hitlerovského útlaku.

Není tedy pochybností, že představitelé našeho písemnictví ve spjitosti s řešením svých speciálních otázek *budou manifestovati svůj kladný postoj k budování svobodné republiky* na nových základech, tak jak vyplynuly z naší květnové revoluce a jak byly stvrzeny lidovým hlasováním 26. května t.r. Že kladně ocení ony velké proměny v našem národním životě, vyjádřené znárodněním bank a těžkého průmyslu, počestněním našeho pohraničí atd. a rýsujícím se do budoucna dvouletým budovatelským plánem. Je možno právem očekávat, že *spisovatelské pero bude pomáhati při velikém budovatelském díle národa*, že bude vykovávati charakter národa hrdého a svobodného, že bude tvořit literaturu pravdivou, silnou, humanistickou, živý chléb našeho lidu.

Někteří lidé jsou znepokojeni nebo tváří se, jako by byli znepokojeni tím, že se u nás od osvobození *málo* píše. Především – není tomu úplně tak. Vezmeme-li poezii, nacházíme zde řadu pozoruhodných věcí Halasových, Hrubínových, Holanových a jiných a nelze přitom přehlížeti ani počínající novou generaci básnickou. Stejně tak má svůj význam dosti početná literatura vzpomínková z koncentračních táborů a z odboje vojenského i partyzánského. Kniha Fučíkova se stává majetkem *světové literatury* a velmi mnoho jiných, i když třeba ne vždy dosti závažných, je *nutnou průpravou*, sbíráním materiálu a vytvářením předpokladů pro tvoření větších literárních celků.

Ovšemže nemůžeme být nikterak spokojeni. Jednak vychází v jakési nakladatelské horečce mnoho knih a knížek *nehotových*, které by vyjít ani nemusely. *Chybí nám zato větší závažná díla*, která by udávala naší literatuře dráhu. Má to zčásti objektivní příčinu. Slehlá tráva se jen pomalu zvedá. Naše národní duše byla po šest let pod strašlivým lisem německé okupace a je třeba jisté doby, aby umělecky mohla být tato doba vstřebána, zvážena a vydat literární plody.

Ale jsou tu i subjektivní příčiny. Spočívají mimo jiné i v *naší literární kritice*, která se zabývá malichernými věcmi místo toho, aby před spisovatelem, básníkem a dramatikem rozvinula *veliké tematické úkoly*. Nikdo, žel, se nesnaží napodobiti F. X. Šaldu aspoň v tom, aby jako on vyhledával, posi-

loval a pěstoval nové živé proudy v literatuře. Naopak, část naší literární kritiky právě usiluje o co největší konzervaci starého světa, podporuje názor o zmatenosti dnešní doby a sráží celé písemnictví.

Sjezd spisovatelů by měl postavit do popředí svého jednání právě *tematické otázky*. Každý je má řešit podle svého, nejrozmanitějšími formami a slohy, ale tyto tematické úkoly jsou právě činitelem, který nyní spojuje celou naši literaturu, neboť v nich je právě ono společné. Přitom nelze čekat, že po tolika letech útlaku nejen fyzického, nýbrž i duševního, závažná díla umělecká budou nám padat jako mana z nebe. K nim je třeba přípravy. Zdá se, že nejlepší přípravou by bylo těsnější přiblížení se spisovatelů a básníků k tomu, co se děje v našem lidu. A dobrou přípravou by také bylo, kdyby v tomto období přišly ke cti i drobnější literární formy, jako: *povídka, fejeton, sloupek* atd. Tato forma literárního tréninku byla nutná např. i pro Karla Čapka a zdá se být nyní nutným stupněm k velkým literárním celkům.

V tomto duchu – v duchu velkých tematických úkolů – měl by sjezd spisovatelů být popudem k široké tvořivé aktivitě pracovníků spisovatelského pera, aby sedli za stůl a psali.

Jedním z všeobecně přiznávaných dluhů naší literatury je nesplněný ještě úkol, vyličit umělecky náš národní osud v době předmnichovské úzkosti a odhodlání, za Mnichova i po Mnichově a během německé okupace. Zachovat pro budoucí pokolení paměť o utrpení národa jako výstrahu a poučení, zachovat jako nesmrtelné příklady hrdiny národního boje.

Nejde tu však jen o téma, na něž snad mnozí i neradi myslí, neboť se nerada i mysl vrací do těchto temných dob. Jde o *smysl* tohoto tématu, o základní myšlenky s ním spojené.

U nás se v politice i v literatuře zakořenil zvyk, mluvit o dějinách národa „zborceným harfy tónem“ jako o „třistaleté porobě“, mluvit o národě jen jako o trpiteli a o pasivním objektu dějin, plakati nad jeho těžkým osudem, osvobození líčit jako zázrak spadlý z nebe – bez rozboru oněch společenských sil, které přivedly k naší porobě, i oněch sil, jejichž vítězství přineslo nám svobodu. Tato rozslzená trpná sentimentalita není důstojná národa, který se rozhodl vybudovati tentokrát stát pevnější, silnější navenek i uvnitř, opřený o slovanské národy a především o ruský národ, stát schopný vzdorovat příbojům válečné výbojnosti německého imperialismu i všem možným mnichovanům.

Naše nová literatura by měla uhodit *na novou optimistickou strunu*. Líčíc těžký osud národa, měst, vesnic, rodin i jednotlivců, zobrazujíc city, myšlenky a duchovní proudy tragické doby, měla by vidět vedle nacistického zvířectví a pekla strádání jako své vodítko *optimismus hrdinů* – bo-

jovníků, v němž bylo tolik osobní tragiky, tolik obětování a krve českých lidí, ale v němž pulzovala víra celého národa ve vítězství spravedlivé věci. Tento optimismus neměl nic společného s fanatismem asketů; byla to, jak říká kniha Fučíkova, *láska k životu*, láska takřka renesanční, a víra, že život zvítězí nad nacismem, který znamenal smrt.

A tak musí naše literatura pochopit i osud národa nikoliv ze slepého chaosu neznámých sil, které námi zmítají jako skořápkou na moři, ale musí vniknout hlouběji pod povrch a s *vnitřní uměleckou pravdivostí* vyvést na povrch představitele oněch sil, které znamenaly zhoubu národa, i představitele těch sil, které znamenaly vítězství svobody a lidskosti. Tak to (každý jinými metodami) udělal Zola v Rozvratu či Ilja Erenburg v Pádu Paříže. Zde vidíme zrádce, neschopné a kolísavé, vidíme hrdiny prosté, živelné, poslouchající hlasu svého srdce, i hrdiny cílevědomé, vedoucí, soustřeďující síly k boji.

Jedině tak i naše literatura splní velký národní úkol: ozřejmit nynějším i budoucím pokolením *mysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti*, kdy místo příživnických tříd, které zradily a ztroskotaly, se do popředí dostávají nové, pracující vrstvy, které jsou živou ratolestí, ženoucí silou pokroku. Tak se naše literatura stane spoluúčastníkem velikého přerodu, *jeho průkopníkem*, a tak i spolutvůrcem nové kapitoly dějin. Československá literatura tkví nyní především v tom, aby byla národu pravdivým ukazovatelem cesty.

Naše literatura by měla být *činorodá*, měla by v člověku budit radost ze života, přesvědčení o vlastní vůli, vůli k činům a práci. Ku oné civilizační činorodosti, kvůli níž se čtenář utíkal k Juliu Vernovi nebo k Bretu Hartovi (a hlavně ovšem k Jacku Londonovi) a jež by se měla přenést do naší literatury. A tuto činorodost není třeba si vymýšlet, ona v našem lidu je, je třeba ji jen odhalovat a povzbuzovat. Vyjádřila se již třeba tím, že od roku 1936 mnoho našich chlapců vážilo cestu tisíce kilometrů do Španělska bojovat za demokracii. Vyjádřilo se to v tisících malých i velkých hrdinstvích během okupace a vyjadřuje se dnes v hrdinství budovatelské práce. Ona je i v naší klasické literatuře: je v Nerudovi, je v S. K. Neumannovi, je v Dykovi, ve Vančurovi, je v mnoha jiných. Ale musí být nyní v plné míře přivedena k platnosti: napřímit páteř, učit milovat i nenávidět z celé síly, učit něco chtít a jít za tím.

Místo plačtivosti a prostřednosti potřebujeme literaturu hrdou a statečnou. Národ musí pocítit i ve své literatuře, že jeho osud a budoucnost koneckonců leží *v jeho vlastních rukou*, a současně musí umět ve světě rozlišovat síly nám přátelské a nepřátelské. Musí současně si být vědom toho, že stojíce na straně světového pokroku, přes všechny překážky

jdeme dobře a vítězně. Nemá to být výchova k lacinému chvastounství, kde vítězství principu dobra, lidskosti a pokroku je líčeno jako široká silnice bez překážek: tak tomu nebývá ani v životě jednotlivce, ani v historii národů. Je to věc *boje*, často těžkého, dokonce někdy i zdánlivě beznadějného, a úkolem naší nové literatury by mělo být, aby národ vyzbrojila *vůli k vítězství, silou charakteru*.

Co je nejcennější vlastností umělce? *Pocit nového*, schopnost odlišit osobitost jednotlivých epoch, schopnost vidět a uhádnout vyrůstající velké věci již v jejich zárodečné podobě, správně vidět dopředu, pomáhati jejich růstu.

U nás se velmi mnoho změnilo, nejen proti době nacistické okupace, ale i proti dřívějším dobám. Znárodnění bank, pojišťoven, dolů a klíčového průmyslu, pozemková reforma, osídlení pohraničí spojené s stěhováním národa – všechno to *mění tvář naší vlasti a mění vztahy mezi lidmi*. Vznikají nové instituce jako národní výbory, závodní rady atd., v nichž vládne lid: včerejší vydědenci se tu ukazují lepšími hospodáři a vládci, než byli ti předchozí. A s dvouletým plánem se ještě dále mnoho změní.

Naši básníci a spisovatelé by ve své tvůrčí práci neměli procházet mimo tyto změny. Velikost a síla básnického jasnozření se projevuje právě v tom, jak dovede umělec do sebe vsát převratnost nové epochy, jak ji dovede vyslovit za miliony jiných, jak dovede být objevitelem, zvěstovatelem. Zdá se, že naši spisovatelé by měli pořádat objevitelské výpravy za touto „exotikou“ nového svobodného života. Měli by být častějšími hosty ve znárodněných podnicích, i v dobře pracujících i v dosud špatně pracujících, měli by pozorovat při práci národní výbory, měli by pozorovat, jak nám v republice rostou noví lidé a nové typy hospodářů, měli by hodně pobývat na vesnici a prožívat s ní ten obrozující přerod. To není malá věc. Ten, kdo dovede dobře pozorovat, ví, že nám zde vyrůstá nová, bohdá šťastnější česká společnost.

I kdyby to prozatím bylo třeba jen ve formě reportáží, povídek a fejetonů, o tom všem by nám naši spisovatelé a básníci měli napsat. O rodících se nových vztazích, o nových lidech, o velikém budovatelském díle a o lepším zítřku a také o konfliktech s malostí, přízemností, o stínech starého světa, o všem, co brzdí na této cestě.

Bylo krásně řečeno, že spisovatelé jsou „inženýry lidských srdcí“. Naši inženýři plánují právě velkorysou přestavbu země, modernizaci továren, stavbu nových závodů, elektrizaci, ulehčení práce na venkově. „Inženýři lidských duší“ by měli tedy souběžně přemýšlet o plánech, jak nové, lidštější vztahy mezi lidmi zakotvit v duších lidí, jak budovat duši národa ruku v ruce s velkou přestavbou a výstavbou naší vlasti.

Je tu jedna věc, která zaslouží zvláštní pozornosti. Je to *poměr k tvořivé práci*. Náš národ svými přirozenými vlastnostmi je pilný a pracovitý. Byla tu však zvrácenost, která položila svůj stín i na duši národa a také na literaturu: ve skutečnosti se neměli dobře ti, kdož pilně pracovali, nýbrž ti, kdož vůbec nepracovali. Tato zvrácená morálka musela nutně vytvářet představu, že čím méně kdo pracuje, tím více dostává. Levným ideálem mnohých lidí, a také části literatury, bylo opěvování bohaté lenosti a snaha nějakým způsobem se protlačit aspoň na okraj této nic nedělající „vysoké společnosti“.

K tomu ještě přišla doba okupace, kdy práce pro každého očividně byla otročinou pro cizího utiskovatele. Někteří, kdož to nemyslí s národem a s republikou právě nejlépe, pokoušejí se tyto nálady u nás konzervovat, přestože se poměry důkladně změnily. Vezměme například, jak někteří lidé u nás zdůvodňovali nezbytnost amerických filmů: že národ se chce *bavit* pohledem na život bohatých zahalečů.

My však potřebujeme něco jiného. Náš národ nemůže žít ani na účet kolonií, ani na účet cizí práce – to, co si prací vlastních rukou dobudeme, to budeme mít. Tvořivá práce dnes je hlavním zdrojem budoucnosti a štěstí národa. Proč bychom se mohli bavit jen pohledem na zahálku, proč bychom nemohli pociťovat radost a štěstí z dobře vykonaného díla?

Naši spisovatelé by toto měli vzít v úvahu. Pravdivému a radostnému patosu práce stejně jako patosu hrdinství bychom se měli učit od Rusů a od nejnovější ruské literatury.

I v literatuře měla by se odrazit *nová etika práce*. Tvořivá práce v závodech, dílnách i na polích by měla být obklopena gloriolou slávy. Naše literatura by měla zhodnotit strhující elán budovatelské práce, jak se projevil v pracovních brigádách, v nedělní dobrovolné práci, ve stachanovských výkonech. Nejde jen o výsledky práce, ale jde i o zpětné působení této práce na lidi, kteří ji konají: nový poměr k práci ozařuje tyto lidi, mění je, zušlechťuje, vyvyšuje dříve obyčejné a nepozorovatelné lidi k úloze předních lidí společnosti.

A pak je tu *mládež*: můžeme jí ukázat, že v naší celkem střízlivé zemi je ještě vlastně mnoho příležitostí k dobrodružstvím: je to budování nových velikých staveb, práce na nových převratných vynálezech, nová technika, pracovní rekordy, docilené vynalézavosti. Dobývat vzduch, šturmovat nebe, pátrat v hlubinách země prací a odvahou.

Náš lid ví, že budujeme na svém, po svém a pro sebe. Můžeme spoléhat na ten strhující patos práce, která bude přinášet stále radostnější život. A můžeme také počítat s tím, že právě literatura odrazí tento mohutný budovatelský proud, tvořivé vzepětí sil národa.

Kromě velkých úkolů jsou tu i malé, ale nikoliv bezvýznamné.

První z nich je: více *humoru*, i ostré bičující časové satiry i otevřené veselosti a radosti dobrého člověka Coly Breugnona.

Druhá je pak – *více nových písní pro lid*. Lidových aktuálních popevků v tom lepším slova smyslu. Potřebovali bychom o všech palčivých otázkách dne, o našich plánech, o práci, o lásce a o všem možném aktuálním takové písničky, které by beze všeho nucení šly od úst k ústům. Aby dávaly na mnohé věci odpověď lépe a jiskřivěji než hlubokomyslné úvodníky. Aby zapalovaly a pomáhaly lépe pracovat. Aby pomáhaly překonávat zlé chvíle a osvěžovaly chvíle odpočinku. Písně budovatelského optimismu.

Nikdo nemá v úmyslu předpisovati, jakým *způsobem* a jakými *formami* mají toto vše naši básníci a spisovatelé vyjádřit. Nová tematika a duchovní obsah mohou ovšem oplodnit a zmnožit výrazové prostředky, vésti i k *novým formálním objevům*. Nejde tedy o návrat zpět, k prostým popisným prostředkům, i když naše literatura bude vždy budovati na velké tradici českých i světových klasiků. Před naší literaturou i po stránce formální se otevírají nové široké možnosti právě v souvislosti s novým průbojným duchem a obsahem. Pevně věříme, že úroveň umění bude zvýšena a cesta za novou formou bude chápána již ne jako artistní hříčka, nýbrž v celé závažnosti úsilí o novost a emotivnost výrazovosti naší literatury.

Po první světové válce se nahromaděná energie společnosti vybila namnoze v revoluci uměleckých forem. Tím směrem šel výboj, zatímco společnost zůstávala sama nedotčena revolučními změnami. Nyní jsme prodělali hluboké změny ve společnosti. Umělci, kteří tak dlouho se utíkali daleko od mrzké skutečnosti bídného světa, mohou se klidně vrátit a pohledět, jak skutečnost se změnila. I umění půjde hlouběji; jde dnes především o tematiku umění, o jeho aktivní poslání. Jsme přesvědčeni, že naši spisovatelé a básníci toto poslání splní.

(1946)

PROJEV PREZIDENTA REPUBLIKY EDVARDA BENEŠE

I. ÚVOD POSLÁNÍ SPISOVATELE V NÁRODĚ

Děkuji vám za pozvání na váš sjezd a zároveň za vaše milá slova dnešního uvítání. Rád jsem mezi vás přišel – počítám se k vám a vy jste sami poctou mně prokázanou ukázali, že mne pokládáte za jednoho ze svých.

Současně však jste mne požádali, abych vám při této příležitosti i já něco pověděl. Nezapírám, že jste mne tím uvedli do značných nesnází. Neboť chápete jistě všichni – a já sám jsem si toho dobře vědom – že je mně velmi obtížno učinití projev, jenž by byl jen přibližně výrazem dnešních lidských a politických skutečností a který by vás, spisovatele, tak intenzivně o problémech dneška myslící, mohl plně uspokojiti. Vyšli jsme právě z největších válečných událostí světových, byli jsme skoro na prahu smrti a slavíme jedno z velikých, snad téměř jedno z největších vítězství své historie; prošli jsme peklem národního utrpení a jako zázrakem jsme se zdvihli k uskutečňování svých desetiletých a staletých nejvyšších tužeb a plánů; prožili jsme velkou národní revoluci a vcházíme do doby velikých realizací politických a mravních; v nedávných měsících jsme začali podstatně měnit své vnitřní poměry, prošli jsme prvními volbami, jež nám samy tuto novou situaci výrazně potvrzují; já sám jsem byl nově zvolen ke konání úřadu, jehož těžkosti mne už před deseti léty, po první volbě, byly tak jasné, a který ani dnes, za dnešních poměrů mezinárodních, nebude – snad, možná – méně zodpovědný, nežli byl před touto strašlivou válkou.

Kolik otázek se tu každému z nás vnucuje, kolik problémů volá tu po řešení a vyřešení, kolik starostí, kolik radostných i bolestných očekávání tu na každého z nás doléhá! A jak říci dnes, ve chvíli, kdy takřka každý z nás prožívá lidsky, mravně, sociálně, psychologicky ten gigantický zápas dnešního poválečného člověka přímo bezprostředně, něco, co by mělo býti vodítkem pro denní náš život a co by vystihovalo už dnes synteticky aspoň tu všeobecnou linii, po které dnešní člověk má jít, co má chtít a kterou cestou má býti bezpečně veden.

Jsem si vědom toho, že takové syntetické směrnice nelze dnes ještě dát. Nechci také projevovat zde nějaké autoritativní názory. Mluvím k vám jako člověk svobodný, nikoli jako prezident tohoto státu; pronášim

své názory ryze osobní a očekávám, že v tomto smyslu budu také podroben vašemu posudku a kritice. A především sleduji a budu sledovat průběh vašeho sjezdu, abych se na prvním místě sám vaší kritikou, vašimi úvahami a vašimi názory poučil a dle nich své názory prověřil.

Neboť není to poprvé, co si uvědomuji a co i veřejně opakují: politika a kultura, politika a literatura, politika a umění jsou obory tak blízké a sebe navzájem tak pronikající, že je podstatnou chybou, když si tyto dva světy nerozumějí, jeden od druhého se neučí, jeden druhému přímo neslouží. Problém je jen, jak se to činí a jak se to má činit.

Jako každý z vás i já jsem od studentského mládí uvažoval o tom, co budu v životě dělat. Váhal jsem zpočátku mezi vědou a uměním. Pěstoval jsem – aspoň teoreticky – dost dlouho obojí a rozhodl jsem se nakonec pro filozofii a sociologii. Ale studia umění a literatury jsem nikdy neopustil, i když mne pak události samy, a hlavně první světová válka, strhla k pěstování sociologické vědy praktické, tj. politiky.

A promýšlel jsem velmi bedlivě vztah obou těch světů: viděl jsem brzy, že politika sama je a má být vědou, a že ať je jakkoli denním bojem strhávána dolů, je a musí být uměním. Řídí, vede, upravuje a usměřňuje vztahy člověka k člověku, zkoumá a zabývá se především člověkem v jeho životě individuálním a v jeho projevech i životě kolektivním; zkoumá jeho tužby a přání, proniká jimi a uvažuje o jejich správnosti, o jejich psychologických předpokladech a o jejich uskutečnitelnosti a přenáší je pak v praktický život.

Který obor lidské činnosti lépe, hlouběji a důkladněji o člověku poučuje nežli právě literatura a umění? Kdo lépe vykládá politikovi o lidské duši, o její ohromné komplikovanosti na jedné a přitom nevyslovitelné prostotě na druhé straně, o její zlobě, bídě a nicotnosti a na druhé straně zase o její kráse, jasnosti a velikosti, nežli právě psychologie, uložená v klasických dílech literatury? A co vyjadřuje lépe a co správněji učí politika chápat budoucnost, kterou on má tvořit a v praktickém životě uplatňovat, nežli inspirace umělecká všeho druhu, vyjadřující přání a tužby lidstva zítřka, hlásající ideje, názory a plány, které z mlhavých představ mají zítra přecházet v realizaci politického života a které ho musí uvádět na správnou cestu, když hledá a zkoumá, jaké jsou nálady a touhy lidu, jaké budou jeho představy zítra a pozítří, co chce a má chtít lidstvo nikoli dnes, ale zítra, za rok a za celá desetiletí?

V tom smyslu jsem se od mládí zabýval a nepřestal se nikdy zabývat a přímo žít literaturou a uměním. Nejenže politik má znát a řešit materiální podmínky a otázky kultury vůbec, a má je tudíž bezvadně chápat a ovládat, ale mně literatura a umění byla v politice vždy *bezpodmí-*

nečně nutným spolupracovníkem a pomocníkem, jenž úzce politikovi pomáhá, politiku spolutvoří a její vlastní materii stále a stále obnovuje. Učil jsem se od svých studentských let poznávat člověka v našich, ruských, anglických, francouzských a jiných románech a divadlech, učil jsem se lidské psychologii a poznání života a společnosti – více v teorii nežli v praxi – v literatuře a literaturou, naučil jsem se životní problematice více v pojednáních uměleckých a na výstavách nežli v analytických studiích vědeckých, a – neznaje tehdy pozdější dosah toho – doslova jsem hltal za svého mládí, stráveného v cizině, masu světové literatury všeho druhu, která mne formovala – a už tehdy zformovala – v podstatě v to, čím jsem se stal a zůstal i dnes.

Jedním slovem literatura a kultura, národní a mezinárodní, v nejširším slova smyslu, stala se od mého života a mé činnosti *jako politika* neodlučitelná. Stala se mi samozřejmostí, vnučenou životem a životní praxí. Chápal jsem tak celý poměr kultury a politiky, celý problém moderního demokratického politika.

II. ČEŠTIVÍ, EVROPANSTVÍ, LIDSTVÍ O NOVÝ HUMANISM

Žijeme dnes v době velikých lidských a světových událostí, velikých světových převratů a velikých společných lidských osudů. Nevíme sice mnoho o světech jiných, ale určitě si uvědomujeme, že náš svět, na *naši* zeměkouli, se stává jednotným a jednotnějším a že nebude dlouho trvat a stane se svět a lidstvo našeho světadílu plně sjednoceným. Je to fakt a vědomí obzvláštní, speciálně v době, kdy jsme prožili katastrofu, která rozloučila národy, třídy a jedince tak dokonale a hrozila úplným zničením nebo ovládnutím jedněch druhými. A to zničením nejen politickým, nýbrž především kulturním a duchovním vůbec.

Fakt ten znamená, že předmětem našich všech snah a úsilí, materiálních i duchovních, nebude jedna strana, jedna třída, jeden národ a jeden stát, nýbrž stále více a více lidstvo, lidstvo jako celek. Bude to boj – a je to už dnes boj – o *nový humanism*, konkrétněji pojatý a jasněji formulovaný, nežli tomu bylo dříve. Zůstane otázkou, zdali omezíme v budoucnosti tento nový humanism na náš fyzický svět, či půjdeme-li později znovu v duchu našich předchůdců – filozofů do světa ostatního a hlavně do světa nad-fyzického, to jest zdali jej budeme opět doplňovat úvahami metafyzickými; ale zatím jednota našeho fyzického světa se stává otázkou bezprostřední a otázkou už dneška. A kdo spíše nežli spisovatelé naši a spisovatelé vůbec, to jest i národů ostatních, mají vzít tento úkol na

sebe a státi se jeho nositeli a jeho průbojníky, bojovníky o tento nový svět, o tento nový humanismus?

Já vím, že je trochu těžké volat dnes, po nejstrašnějších nacistickém ubíjení lidské důstojnosti v moderní historii, ke zdvihání praporu lidskosti a k tvoření novohumanistických teorií a ideálů. Vidíte přece všude kol sebe netolerantní zdůrazňování stranictví, nacionalismu a imperialismu v nových formách a v novém šatě. Vidíte v nových formách veliký rozkvět staronových nacionálních ideologií při jednáních o nové mírové smlouvy a v zápolení o příští budoucnost, v tvoření předpokladů pro skryté či jasné ovládnutí těch či oněch krajů světa a slyšíte už dnes na všech stranách o přípravách k nové válce světové. A budete tudíž na pochybách, zmíní-li se vám někdo – vám, spisovatelům, tvořitelům a nositelům nového světa – o novém humanismu.

Není myslím lepšího příkladu – a nám bližšího a pochopitelnějšího příkladu – vývoje a poslání národní kultury a literatury, nežli je příklad našeho vlastního národa. Národ náš vstoupil do historie současně s většinou národů evropských, dnes kulturně vyspělých, a dosáhl už v době posledních Přemyslovců a za prvních Lucemburků vrcholů tehdejší evropské kultury a v době husitské revoluce představoval snahy o docílení vrcholného vývoje na poli mravním, náboženském a sociálním v tehdejších kulturním světě vůbec. Byl mezi prvními na poli snažení politického, byl hospodářsky vzorem mnohým jiným, na poli vědy a kultury založil si pražské vysoké učiliště, jež jej postavilo na vedoucí místo ve snahách po nejvyšším duchovním vývoji Evropy, a v husitském vzepření se katolické církvi zaujal přímo vedení v tehdejších duchovním boji o svobodu svědomí a o moderního člověka vůbec.

V té době výtvořily jeho národní kultury, výtvořily jeho umění, literatury, práva, je možno řadit do počtu těch, jež daleko přesahovaly rámec českého národa a státu, stávaly se střeoevropskými, evropskými a v tehdejší smyslu světovými. Přišla však doba všeobecného konfliktu katolicismu s protestantismem, pak náš národní pád, všechno to, co se u nás spojuje s Bílou horou a dobou pobělohorskou. V té chvíli po dřívější době, charakterizované kulturně Janem Husem, Petrem Chelčickým a dobou Jiříka Poděbradského, přichází ještě poslední kulturní vzepětí v osobě J. A. Komenského, jenž se stává nositelem naší národní tradice v celém tehdejší světě a přímo ostentativně nese ve svém dlouholetém exilu náš program češství, evropanství a lidství.

Po smrti Komenského – a hlavně od polovice 18. století – prodělává pak náš národní a kulturní život tentýž vývoj, kterým prochází později většina mladých, nových a menších národů evropských (a jiných) v době

jejich národního růstu, vzkříšení a obrození. Jejich kultura a literatura začíná brzy prací pro malého člověka a jeho výraznějším uvědoměním národním, pak sociálním, mravním a duchovním vůbec. Literatura se stává nejvýraznějším nástrojem tohoto uvědomování a tohoto kulturního, politického a sociálního zápasu. U nás se to projevuje literaturou obrozeneckou. J. Dobrovský se stává – vedle řady ostatních – reprezentantem tohoto období naší národní historie. A hned přebírá starý náš program národní tradice. F. Palacký v něm pokračuje a T. G. Masaryk jej vyvrcholuje; *češství, evropanství, lidství*: to je ve zkratce smysl tohoto programu a tohoto vývoje.

Naše národní kultura a speciálně literatura od roku 1848 je pak zcela charakteristickým příkladem vývoje moderních kultur národních: je nositelem národního vývoje, je nástrojem obrození národního a sociálního vzestupu malého člověka, dělníka a rolníka. Od K. H. Máchy přes literaturu revolučních let z r. 1848 do roku 1860, od Boženy Němcové a literatury let 1870 až do 1890, od vytvoření všech moderních směrů a forem literárních v našem moderním písemnictví po letech osmdesátých a devadesátých až do doby přítomné sloužila literatura a všechny kategorie našeho umění – divadlo a hudba, umění výtvarné, malířství, sochařství a architektura – v té či oné formě tomuto velikému cíli: *národnímu obrození a jeho vyvrcholení v politické národní samostatnosti*.

Soudím však, že ve chvíli, kdy této samostatnosti bylo dosaženo, takřka instinktivně role naší národní kultury a především naší literatury se začala přizpůsobovat nové situaci: přebírala znovu roli, kterou vlastně žila ve svém počátku od doby Husovy, v době před naším politickým pádem, tj. snažila se znovu státi *evropskou a světovou* a neomezovala se jen na svou lokální a izolovanou úlohu národní. Nejvýraznějším nositelem tohoto období naší národní literatury v době nejnovější se stal – vedle jiných – Karel Čapek, v hudbě jím byl Dvořák, Smetana, později Suk, Janáček a jiní, v malířství celá garda našich umělců od posledních desetiletí 19. století, v sochařství Myslbek a Štursa. Stávali se *evropskými* a zjevně tíhli k tomu, aby se stali *světovými*. Šli ruku v ruce s naším vývojem politickým, který vedl národ k politickému, sociálnímu a hospodářskému uplatnění se v Evropě a ve světě. Výrazem toho byl Masaryk v celém svém snažení politickém a jedním z nejjasnějších projevů této politiky byla naše politika mezinárodní, zahraniční. Dovolíte mi, abych řekl, že všecko moje snažení jako zahraničního ministra od dob první republiky na poli mezinárodním bylo záměrně určováno těmito myšlenkami, vědomím politické a kulturní synteze, za níž náš národ šel od doby nejstarší, vědomím jasného národního programu už od doby husitské, vědomím

nutnosti dostat se plně a definitivně k integrálnímu uskutečňování našeho programu obrozenského a dojít až k vrcholné úloze, jakou náš národ může hrát v kulturním zápole s národy ostatními: od češství k evropanství a k lidství.

Masaryk formuloval tento program s vyhraněním náboženským ve svých úvahách o smyslu českých dějin. Soudím, že tato cesta – od národovectví k světovosti, od národa k humanitě – platí a vždy platila o všech národech moderních, mravných, vzdělaných a vyspělých a že to platí i dnes – v době opětovného formulování Společnosti národů v nové formě – více než kdy jindy. A dává to zároveň linie myšlení a práce našim spisovatelům. To neznamená, že např. my nemáme vzhledem k Němcům odporovat co nejradikálněji zlu a rozplývat se k nim v nějaké sentimentální humanitě. Naopak i pro nás platí být tvrdým a nepoddajným v boji o právo a snažit se vyhladit až do kořene to, co znamenal nelidský, nehumánní, barbarský nacism a fašism.

Tím docházím k praktickému závěru tohoto programu: naše literatura a umění, naši literáti a všichni kulturní pracovníci mají úkol v duchu našeho velikého lidského a národního odkazu záměrně a důsledně sloužit k *světové duchovní expanzi národa*. Spisovatel má býti šířitelem a zprostředkovatelem našich duchovních hodnot ostatnímu světu. Jeho role je nepolitická a tím současně vysoce politická. Dělá tzv. nepolitickou politiku a tím politiku nejlepší. Nedělá práci a literaturu tendenční, vulgárně propagační, ale chce představit ostatnímu světu svůj národ v umělecké řeči a formě světové tím, že sám stojí na výši světové, a jsa na úrovni světové a přiváděje naši národní kulturu a literaturu na tuto úroveň, řeší otázky stejně národní jako světové.

III. LITERATURA JAKO NÁSTROJ K ŘÍZENÍ DUCHOVNÍHO VÝVOJOVÉHO PROCESU V NÁRODĚ ZA NEPORUŠITELNOST LIDSKÝCH PRÁV A PRO SVOBODU ČLOVĚKA – PROTI DOGMATISMU A SEKTÁŘSTVÍ A PRO OBJEKTIVNOST A TOLERANCI

Aby mohla literatura a kultura tyto úkoly zdárně plnit, musí zůstat ve svém sociálním prostředí především svobodná, tj. *autonomní*. Při všem svém intimním spojení s celým ostatním životem politickým, sociálním a hospodářským musí se snažit stát nad tímto životem a suverénně jej duchovně ovládat. Do svobody projevů literárních a kulturních vůbec nemůže nějakým rozhodujícím způsobem zasahovat ani žádná strana a třída, ani jiné vlivy neliterární a laické, ani přímé vlivy politické a ovšem ani stát.

To neznamená, že by se nám mohl zítra začít v literatuře a v duchové kultuře vůbec roztahovat – jako tomu bývalo dříve – pod záminkou svobody myšlení a uměleckého tvoření nějaký nový fašism a nacism. Byl jsem vždycky proti onomu liberalismu, který hájil stanovisko, že není demokratické potlačovat svobodu fašismu; zastával jsem mínění, že také demokracie má právo na svou obranu; kategoricky jsem odmítal ono pokrytécké stanovisko, které hlásali naši henleinovci a němečtí nacisti, že my máme povinnost uskutečňovat do všech důsledků své zásady demokracie, aby pak oni mohli na tomto základě svou diktaturou vůdcovskou naši demokracii zničit. *Kdo usiluje o svobodu mou, nemá práva dovolávat se svobody pro sebe a tato svoboda mu může a má být odepřena.*

Je otázkou politického umění posoudit, kdy politická svoboda počíná být nebezpečná sobě samé a kdy a do jaké míry se má dočasně omezovat. Ale vždy to musí být *jen do jisté míry a dočasně*. To rozhodne praktická denní politika. Ideálem je mít tak vyspělý lid, aby v těchto věcech si dovedl ukládat disciplínu sám.

Ale žádné umění nemůže zdárně existovat bez svobody. Žádná literatura nemůže plnit s úspěchem svůj úkol bez svobodné možnosti projevu. Nemůže být ovlivňována ani tezemi stranickými nebo třídními, ani nějakou oficiálností státní. Každé oficiální umění a hrubě tendenční oficiální literatura se ze dne na den zprotiví a přestane mít hned účinek. Neznamená to, že stát nemůže a nesmí zabránit určitým projevům politickým, jakmile se odějí do formy uměleckého a literárního projevu. Ale musí nesmírně přesně, opatrně a co možno liberálně vytyčit všeobecné hranice, přes které se nemůže a nesmí jít. Takové vytyčení je možné a správné. A měli by si je určovat anebo aspoň spoluurčovat především spisovatelé sami. Také v tom vidím tu autonomii kultury a literatury a umění.

Neboť literatura a národní kultura, vycházejíc z ducha a podstaty národního života vůbec, má národu především sloužit v jeho duchovním zdokonalování a k vyspění k nejvyšším metám mravním, duchovým a kulturním vůbec. Má mít za bezpodmínečný úkol udržovat a pěstovat všechno to, co přispívá k harmonizaci tendencí a snah národních s tendencemi a snahami lidskými. V tom smyslu je tu literatura přímým nástrojem zápasu o pokrok v národě, je nositelem a řídicím činitelem celého duchovního procesu v národě a je zároveň jeho usměrňovatelem v tom duchu, aby tento stálý duchovní kvas držela v přípustné míře, aby národ a stát anarchistickými elementy, vlastními lidské psychologii, nebyl rozvrácován a přiváděn do myšlenkového a vůbec duchovního chaosu. Tu literatura má současně plnit úkol národního sjednocovatele a úkol onoho faktoru, jenž různé myšlenkové proudy harmonizuje, slaďuje v jednotný synte-

tický proud celého národního duchového a kulturního života. Bdí prostě nad zachováním nezbytného nebo žádoucího stupně *trvalé* národní jednoty.

Že přitom literatura má své od nepaměti vybojované právo a povinnost být a zůstat nástrojem společenské kritiky, kritiky všestranné, zásadní, někdy i radikální, ale vždy především konstruktivní, rozumí se samo sebou.

Z toho všeho dále plyne, že literatura a umění je vrcholným *strážcem především neporušitelnosti lidských práv*. Nemá nikdy mlčet k tomu, aby demokracie porušovala zákon, který si sama dala. Nemá nikdy přecházet mlčením z vůli ať byrokracie, ať zvolených orgánů a demokratických institucí. Má v této funkci doslova střežit bez *kompromisování* každé sebemenší právo, lidu konstitucí a jinými zákony dané. Říká se, že je to úkolem tisku a takzvaného veřejného mínění. Ano, ale literatura, spisovatel, umělec má speciální poslání v národě a jednou z hlavních povinností jeho poslání je hájit vždy, všude a za všech okolností fundamentální podmínky svobody člověka. Neboť svoboda je statkem, hodnotou absolutní a může být omezována jen stejně platnou a stejně a rovně uplatňovanou svobodou člověka druhého.

Tím vším je dán úkol spisovatelův v našem dnešním prostředí. Má státi vždy tak vysoko, aby, jsa nositelem veškeré duchovní svobody ve společnosti, nebyl ve své činnosti ani sektářem, ani dogmatikem. Jeho úkolem a posláním je, aby, jsa kritikem společnosti, jsa nositelem všeho duchovního kvasu v národě, jsa harmonizátorem někdy protichůdných tendencí a slouže k vytváření syntetizace různorodých proudů národní kultury, stál nad denním rmutem dočasných vedlejších a bezvýznamných sporů a byl k nim všem objektivní a do značné míry filozoficky tolerantní. Straníci a lidé zaujatí a předem stranickým stanoviskem duševně spoutaní mohou si dovolit být nesnášenliví ve věci i ve formě. Spisovatel jím býti nemá. Spisovatel má vidět především člověka a pak teprve straníka. Jinak by nemohl plnit svůj veliký úkol objektivního nositele duševního kvasu své společnosti; *ta v rámci dogmatického stanoviska kterékoli strany nemůže nikdy býti duchovně dosti bohatá* a stává se v jistém smyslu vodou stojatou.

To však neznamená, že by spisovatel neměl míti vyhraněné stanovisko a chtěl býti obhájcem všech možných kompromisů. Naopak: je to spisovatel, u něhož nedostatek charakteru je vždy věcí nejodpornější. Literát je a má být – jsa stálým a důsledným výrazem svědomí národa – také nepoddajným charakterem jako člověk skrz naskrz svobodný a prostě svůj.

IV. SPISOVATEL A POLITIKA

Tím vším, co jsem dosud řekl, dotýkal jsem se stále tématu literatura a politika v nejširším a nejvšeobecnějším toho slova smyslu. Chtěl bych nyní k tomu dodat ještě toto:

Spisovatel je a může být jako každý jiný občan straníkem přesto, že nemá nikdy zapomínat na své nadstranícké poslání v životě veřejném vůbec. Je a má být straníkem ve vyšším toho slova významu, tj. má být společenským a mravním kritikem vůbec, a tudíž i poměrů a nešvarů stranických. A že život politický a strany jako takové bez stranických nešvarů existovat nemohou, vychází z psychologie politických stran samých.

Tu si musí spisovatel uvědomit, že demokratický stát má a musí mít za první a základní úkol plnit své poslání ve smyslu skutečně demokratickém, to jest hájiti vývoj co možno bez všeho násilí duchovního a fyzického a ve smyslu striktního plnění práva a spravedlnosti stejně pro všechny občany v duchu režimu demokracií stanoveného a demokraticky prováděného. Tu ovšem musí si přesně stanovit a určit, čím demokracie je a čím není. Pověděl jsem o tom vše nutné ve své knize *Demokracie dnes a zítra* a odkazuji na ni.

Dodávám znovu, že odmítám jen ryze politický pojem demokracie ve smyslu liberalistickém, že demokracii chápu jako systém také ve smyslu hospodářském a sociálním a že v ní vidím zároveň uskutečňování určité filosofie mravní. V tom smyslu je demokracie v dnešní době sama svou podstatou tak, jak já ji chápu, *vysoce revoluční*. Dále v ní vidím systém, podléhající stálému vývoji a zdokonalování, jenž nemůže znamenat trvalé petrifikování určitého politického režimu a určitých politických institucí. Jinými slovy: demokracii je dlužno chápat jako systém vývojový, jdoucí uvědoměle k demokracii stále lepší a lepší.

Tu však zároveň *varuji před nějakým zbožněním státu* a jeho orgánů. Stát a společnost není a nemůže byti absolutním pánem individua a jakýmkoli fetišem. Jsou určitá nezadatelná práva člověka vedle státu a společnosti a o vyrovnání vlivu těchto dvou faktorů se od dob nejstarších stále a stále bojuje a hledá se určitá syntéza mezi státem a společností na jedné a individuem na druhé straně. O tom nejlepší svědectví podáváte vy, spisovatelé, sami; toto téma je totiž jedním z nejčastějších v literárním tvoření moderní doby.

Upozorňuji dále, že je dnes třeba hledat v *politickém životě* – a speciálně v politické terminologii – *více jasnosti a více preciznosti*. Válka a politické boje před ní a po ní zatemnily neobyčejně silně některé politické pojmy: demokracie, svoboda, humanita, revoluce, jednota, reakce,

politická strana a politické hnutí a řadu jiných. Jsou to slova, jejichž přesný smysl je dnes naprosto přezírán, neurčen, často zatemněn, a nebo dokonce od týchž lidí v různém smyslu používán a záměrně vykládán.

Stavte se důsledně proti těmto nedorozuměním a pokuste se mluvit jasně, ano, ano – ne, ne; odmítněte v politice nejasné a nesprávné výklady pojmu demokracie, svobody, reakce aj.; odhalujte tyto nepřesnosti a nepromyšlenosti, chcete-li míti veřejný život poctivý a čistý; od ovládnutí Evropy nacismem a fašismem byla všeobecná tendence povyšovati propagandou denní hesla na absolutní a dokonalé pravdy, zatímco to bývá často jen hrubé zevšeobecňování jednostranné fráze bez obsahu a nebo obsahu nejasného a záměrně do veřejnosti vrženého.

Důrazně na tento nedostatek našeho veřejného života i dneška upozorňuji. Volám tu po *nutnosti vyjasnění, precizování a obsahového přesného určení* všech zde uvedených velikých hesel dneška, všech těch významných pojmů dnešního života, jež mají znamenat pro každého člověka tak mnoho a jež ve skutečnosti často znamenají proň v praxi tak nepatrně málo.

A konečně poslední věc: Jsou problémy, jejichž řešení a vyřešení zůstává nedokončeno, a je stále o ně boj. Mluvíme dnes o fašismu a neuvědomujeme si, že nám představuje myšlenkový systém, který od dávných a dávných let existoval, který v dnešní formě dostal právě toto jméno, obdržev ke svému dřívějšímu jménu, obsahu a formě zároveň některé dnešní časové znaky jako produkty především dnešní doby; existenci tohoto způsobu myšlení však ani zdaleka nesmíme připisovati Hitlerovi nebo Mussolinimu. Je to směr a způsob myšlení, jenž dávno a dávno nejen existoval, ale jenž nezmizí ani s touto válkou. Budeme se my i naše příští generace v té či oné formě s ním potýkat stále. Neboť je to prostě synonymum stálého, nikdy neutuchajícího boje o politickou svobodu či nesvobodu v lidské společnosti.

Jsou jiné problémy podobné, i když rázu jiného, jež se týkají vaší činnosti spisovatelské. Historie filozofie všech dob a věků vykazuje spor, někdy silnější, jindy mírnější, o *spiritualism a materialism v různých jeho formách*. S konečnou platností nikdy spor ten vyřešen nebyl a, po mém soudu, ani vyřešen nikdy nebude. Spisovatel si musí býti vědom, co myšlenkových bojů, proudů, inspirací, vítězství a porážek tento spor pro lidstvo znamenal i dnes znamená, a měl by – i když se boje toho účastní a staví se více či méně vášnivě pro nebo proti jedné či druhé tezi – stát přece jen nad tímto sporem a nebo vedle tohoto sporu s tolerantní objektivitou a filozofickou nezaujatostí. A to tím spíše, že *dnes* přijímání nebo nepřijímání dialektického materialismu nemusí už míti vliv na fakt, je-li nebo není-li moderní člověk socialistou.

A podle toho by pak měl vyvozovat praktické důsledky politické a životní vůbec. Oč krásnější, slušnější a spokojenější by byl náš veřejný život, kdybychom se dovedli – jak to spisovatelé a veřejně působící činitelé činit mají – dívat na tyto a podobné otázky, a tím na náš úkol tvůrců a budovatelů národní kultury v tom smyslu.

A končím tyto všeobecné úvahy tím, čím jsem je začal: každá naše diskuse o úkolech literáta v našem národě musí začít naším českým a končit evropanstvím a lidstvím. To platí zejména i pro diskusi o naší demokracii. Řekl jsem, že chápu naši demokracii nejen politicky, ale dnes už daleko více hospodářsky, sociálně a mravně. Naši spisovatelé a umělci jsou průbojníky nového světa a nového života, to znamená v dnešní převratné době nového režimu mravního, hospodářského a sociálního. Náš boj národní byl od doby našeho politického pádu a zvláště od polovice 19. století bojem především sociálním. Ztratili jsme šlechtu a vyšší svoje třídy současně se svým pádem politickým; v době, kdy jsme si znovu vytvořili svou novou buržoazii, vcházeli jsme už do období, kdy moderní kapitalismus byl odsouzen k zániku. Naše emancipace hospodářská a sociální zapadala v jedno s emancipací národní, s bojem o naši svobodu národní. Nezapomínejme, že nám to podstatně umožnilo také náš dnešní veliký přelom po druhé válce světové. Tyto veliké skutečnosti vždycky naše významná literatura a naše moderní kultura představovala; a náš spisovatel nemůže ani dnes je opomíjet nebo opouštět.

Vezměte si jen naši moderní literaturu! Ukazuje se to jednak už v naší literatuře obrozenecké, ale je to nad slunce jasnější v naší literatuře od let 1848. A naši hlavní reprezentanti literární jsou toho výrazem: K. H. Mácha, K. Havlíček, J. Kollár, Božena Němcová, Vítězslav Hálek, J. Neruda, G. Pflégr-Moravský, Svatopluk Čech, J. V. Sládek, J. S. Machar, P. O. Hviezdoslav, Petr Bezruč, S. K. Neumann, Josef Hora a skoro celá naše literatura současná. Jedním slovem: naše moderní literatura je vedle tématu národního prosáknuta v plné své bohatosti tématy sociální a hospodářské emancipace moderního člověka; je přeplněna touhou po sociální a hospodářské spravedlnosti a jde přímo ke koncepci socializace moderní společnosti.

Náš dnešní literát jde tudíž jen v této naší literární tradici, odnáší-li se i dnes tak živě k těmto problémům, zkoumá-li už zcela konkrétně tyto otázky a hledá-li vášnivě řešení denních našich politických otázek v tomto duchu. Náš literát je tím také svému národu povinen. A náš spisovatel jen slouží svému národu, bude-li tyto problémy nejen zkoumat, nýbrž i kriticky se k nim odnášet, otevřeně naší veřejnosti v těchto otázkách pravdu říkat a nebude-li se bát zde povzbuzovat a tam varovat, zde

posilovat a tam kriticky na chyby a vady upozorňovat – krátce: *plnit povinnosti spisovatele jako burcovatele národního svědomí*.

Velikost naší dnešní doby, velikost převratů, jež prožíváme, a velikost úkolů, které našemu národu a státu dnešní doba a politika ukládá, je přímou výzvou k spolutvůrcům naší národní kultury, aby konali i nadále svou velikou národní povinnost.

V. ZÁVĚR

Měl bych ještě řadu otázek a námětů, k nimž bych se mohl a snad měl vyslovit. Ale byl jsem ve svém výkladu beztak už příliš obšrný a vedlo by nás to dnes příliš daleko. Snad někdy jindy; ale doufám, že diskuse o těchto věcech se otázek těch dotkne a je v té či oné formě osvětlí. Jsou to všechno věci tak životné, nás všechny dnes – a myslím, že tomu bude tak i v budoucnosti – tak zajímaví, že se k nim budeme a musíme automaticky vracet. Říkám opět, že to, co jsem uvedl, jsou otázky, jejichž řešení a pojetí dogmaticky nikomu nevnučuji. Ale jsou to otázky, jejichž diskusi a řešení bych si přál vésti za *neomezené a ve své podstatě neomezovatelné svobody*.

Je to zásada, jež má být každému z nás samozřejmá a bez níž by náš stát a náš národ se svou kulturou a svou národní tradicí nemohl ani existovat. Neboť být nositelem duchovního kvasu v národě, být burcovatelem národního svědomí, *promýšlet existenční problémy národa a člověka a filozofovat*, to znamená dělat to objektivně, bez jakéhokoli duchovního pouta, bez předsudků a stranictví – jedním slovem to znamená *býti člověkem svobodným. A není vyspělého a kulturního národa, jenž by se mohl obejít bez takového svobodného literáta a filozofa*.

(1946)

DISKUSNÍ VYSTOUPENÍ

Aloys Skoumal

Stojíme na prahu nového baroka. Jedna epocha se skončila, jeden svět vzal z své. Situace nás všech – bez rozdílu názorového základu, výchovy, vzdělání, senzibility, společenské příslušnosti – je zřetelně situace

přechodu, nestálosti, provizoria. Tato vratkost, toto kolísání „between two worlds, one dead, the other powerless to be born“ – „na pomezí dvou světů, z nichž jeden je mrtev a druhý nemá dost síly, aby se zrodil“ (jak to vyjádřil v minulém století anglický básník Matthew Arnold), je situace typicky barokní. Barokní je zejména ve svém vystupňování protikladů, ve své pojmové antitetičnosti, ve své existenciální antinomii. Baroko je mi stav ducha, který vyplývá z jisté konkrétní historické situace, přesněji z jisté historické krize, která je charakterizována snahou o rozbití dosavadních forem a o vytvoření formy nové. V baroku je obsaženo maximum antitetických prvků, provázených maximem emocí: vedle zklamání a zoufalství nad tím, co minulo a co je navždy nedosažitelné, je tu stejně silný sklon racionalistický a voluntaristický, dobyvatelsky zaměřený do budoucnosti. Použijeme-li Cysarzovy charakteristiky německého baroka v lyrice, můžeme snad s obměnou také o svém století říci, že jeho základní napětí je v tom, že v sobě uzavírá nenasytnou, přímo posedlou vůli k formě a život, který s touto vůlí není ani zdaleka souběžný, spíše protichůdný.

Život protichůdný kolektivní vůli k formě – toť všechno to, co se v nás vzpírá přisvědčit, uvěřit, vyznat. Toť naše moudrá setrvačnost, která není rutinou ani zbabělostí, nýbrž samým principem zachování totožnosti, jednoty, kontinuity naší mravní osobnosti. Smlouváme-li před kapitulací, smlouváme jen se sebou, se svou nedůvěrou, se svým tomášovstvím. Nedát se lehce, nenalétnout – a také nic nehrát a nepředstírat. Nic odpornějšího nad kamufláž entuziasmu, chatrně přiodívajícího konjunkturální dobrodruhy a kupčíky s radikalismem. Nic ubožejšího nad kolovrátkový repertoár jistých apoštolů, z jejichž sáhodlouhých stereotypních expektorací vyvětral už dávno poslední zbytek racionálního obsahu a zbyla jen nečistá směs žurnalistické lyriky a táborové rétoriky. Nic banálnějšího nad úroveň ducha jistých trulantů, kteří svou neurvalostí, povýšeností, samospravedlivostí jen snižují a kompromitují věc, kterou se domnívají hájit. K těmto psychologickým překážkám přistupuje ještě nejistota ve věci základní: vztah osobnosti ke kolektivu, jeho místo a jeho statut v kolektivu. Patří-li individualismus nenávratně minulosti, neznamená to bezpochyby, že se člověk napříště má pokládat za pouhé číslo v řadě, za pouhé zrnko v hromadě písku. Bude-li třeba omezovat rezidua individualistických sklonů člověka v kolektivu, bude-li třeba vychovávat ho k společenské askezi a kázni, nelze po něm chtít, aby přestal být sám sebou, aby se rozplynul v anonymitě, aby se vzdal své osobnosti.

Nezapomínejme, že společnost, která směřuje k formě kolektivistické, tkví dosud všemi svými kořeny i jejich jemným citlivým vlášením v ná-

zorovém světě minulém, odumřelém nebo odumírajícím. Hospodářské a politické změny, které důkladně přetvářejí společenskou základnu, předpokládají jistou přípravu a přizpůsobenost ducha, jisté vyrovnání a zahojení nevyhnutelného vnitřního konfliktu. Snaha o novou formu společnosti se neobejde bez předchozího vnitřního zformování člověka, který je její součástí. Péguyovská formule o „revoluci morální“ („la révolution sociale sera morale ou elle ne sera pas“) se sice lehce proměňuje v lacinou frázi (zejména v ústech zastánců starého řádu, kteří se domnívají, že touto formulí mohou prostě popřít skutečnost revoluce, která je jim nepřijemná), ale svou platnost podržuje nicméně v tom smyslu, že není revoluce bez revolucionářů, není revoluční společnosti bez zrevolucionování jejího ducha. Zformovat vnitřně, tj. zrevolucionovat člověka znamená určit mu místo, které mu náleží v živém kontextu společnosti, vymežit jeho vztah k celku, stanovit jeho povinnost, zaručit jeho práva. To znamená poskytnout mu jas a klid, vrátit mu rovnováhu, obnovit v něm numinózní, tj. přirozeně lidský postoj k životu.

Řeknu rovnou, že tato vnitřní proměna vyžaduje zachování jistých předpokladů, které žádá společenská revoluce nemůže nerespektovat, nechce-li riskovat hluboké rozpory v lůně společnosti. První z těchto předpokladů je spiritualismus (nebo chcete-li: náboženství), druhý humanismus, třetí personalismus.

Je vhodné vypořádat se nejprve s jedním vytrvale udržovaným nedorozuměním, které směšuje spiritualismus (mluvím o křesťanském spiritualismu) s filozofickým idealismem a dilema idealismus-materialismus ztotožňuje s dilematem náboženství-materialismus. Marxova kritika náboženství v Německé ideologii je historicky dána skutečností, že filozofická rozprava mezi hegelovskou pravicí a levicí se octla ve sféře čistě náboženské. Marxova věta „Kritika náboženství je podmínkou vši kritiky“ má v této historické souvislosti jen ten smysl, že se vztahuje nikoli na náboženství, nýbrž na idealismus, který si přisvojil jisté nelegitimní náboženské formy a pracoval s náboženskou terminologií. Křesťanský spiritualismus nevidí v Kristovi hegelovský průmět absolutní Ideje, náboženství a filozofie mu nejsou soupodstatné, dogmatická pravda mu není filozofií ani metafyzikou. Nezávisle na vší filozofii a metafyzice „křesťanství podává fakta: o Kristu, který se nezrodil z mozku nějakého filozofa, nýbrž z těla a krve ženy, v době, kdy v Římě vládl Augustus, na pokraji vesnice, zvané Betlém, nebo přesněji ve stáji, zatímco pastýři hlídali svá stáda v okolní krajině... Tato skutečnost uzavírá v sobě i jiné skutečnosti: je zvláště odpovědí na jinou skutečnost, skutečnost zla, které se ve světě objevilo dávno před Kristem a nezávisle na námaze nějakého filozofa...

Nuže, Kristus odpovídá na skutečnost zla. Je to skutečnost spásy, která odpovídá na skutečnost zatracení. Ještě přesněji je to odpověď na skutečnost prvního zla první skutečností Lásky, Jediné Lásky, totiž Boha, Bytosti všech bytostí, Skutečnosti všech skutečností, neboť Bůh *jest* Lásky. A tato odpověď není odpověď slovní ani ideologická, je to odpověď účinná: my jsme vykoupeni... Tato fakta, tyto skutečnosti, které jsou základem křesťanství: skutečnost Boha a jeho lásky, skutečný Bůh, který *jest* Lásky, nejsou arci fakta čistě hmotná, jsou především duchovní, a dokonce božská... Křesťanský Bůh není ideou, je bytostí, je osobou... Právě tak skutečně, jako *jest* Bůh svou skutečností duchovní, *jest* Kristus svou skutečností tělesnou. A odtud je křesťanská skutečnost také skutečností tělesnou, časnou, a to nejen v Kristu, ale také v Církvi a v každém člověku. Neboť nejde jen o spásu duše, nýbrž o spásu celého člověka.“ (P. V. Ducatillon.)

Křesťanství je – filozoficky vzato – spíše realistické než idealistické. Není arci materialistické, neboť hlásá prvenství ducha nad hmotou. Není ani fantastickým odrazem daného stavu výrobních sil a vztahů, není – aspoň ve své čisté formě – důsledkem nebo prostředkem vykořisťování člověka člověkem. Jeho osud nezávisí na osudu kapitalismu. I když se průběhem svého trvání přizpůsobovalo historickým formám společnosti, nikdy s nimi nesplývalo, často je samo přetvářelo a zušlechťovalo k svému obrazu.

Tato napohled apologetická digrese se nedožaduje ničeho jiného než spravedlivějšího, loajálnějšího, osvícenějšího soudu o duchovním integralismu, jímž je křesťanství. Socialistická společnost by marně mařila energii, kdyby spatřovala stále ještě jeden z hlavních úkolů v propagandě protináboženské. Vždyť v křesťanském spiritualismu jsou utajeny nejryzejší, nejnezištnější konstruktivní síly pro novou společnost, která se teprve tvoří. Proč jimi pohrdat, proč je mařit? Proč se díváte na křesťanství jen z hlediska hybridně-křesťanské společnosti kapitalistické jako na pomocníka a udržovatele kapitalismu? Proč se od pohledu na skomírající, odkřesťaněnou a odbožštěnou společnost buržoazní neobrátíte pro historické poučení k feudálnímu středověku, který se až dosud nejvíce přiblížil ideálu křesťanské obce. Středověká společnost, rozčleněná v jednotlivé, pevně uzavřené skupiny, byla do jisté míry společností kolektivistickou, třebaže ne egalitářskou. Byla to, jak upozorňuje anglický marxista, biochemik Joseph Needham, společnost vskutku organická, nikoliv individualistická. Takovou organickou společností má být společnost beztrždní. Křesťanovi je taková společnost, v níž nebude přehrad ani výsad, ani útlaku, něčím, co nijak neodporuje jeho základnímu nazírání. Vždyť rov-

nost všech lidí před Bohem je v jiné, vyšší oblasti ideálním předobrazem nově uspořádaných vztahů v budoucí beztřídní společnosti.

S křesťanskou civilizací je historicky nerozlučně spjat humanismus jako pojem i jako skutečnost. Je-li v křesťanské nauce vyjádřen vztah člověka k Bohu a člověka k člověku (tj. bližnímu) dvojím teoretickým přikázáním lásky, je pro nás toto přikázání v praxi neodlučitelné od nazírání, které jsme zdělili od vzdělanosti řecko-římské. V zjemnělé, očištěné, sublimované podobě je to nazírání, které – jak už jméno naznačuje – zdůrazňuje cenu i důstojnost lidského tvora, stvořeného – a v tom je syntéza antického pojetí s pojetím křesťanským – k obrazu Božímu a vykoupeného krví Kristovou. Pravda, spravedlnost, čest – bez těchto tří základních hodnot humanismu nemůžeme si dobře představit společnost, nemůžeme si představit žádnou snesitelnou a trvalou společnost. Socialismus bojující mívá svá období nehumánní a nehumanistická, socialismus vítězný se, doufejme, vrátí k humanismu a nepohrdne přívlastkem, který mu již nyní vnucují někteří jeho komatanti, zvláště ve Francii. V humanistickém socialismu se uskuteční rovnováha požadavků společnosti a práv člověka. V této postulované harmonii, bez níž kolektiv bude vždy ohrožen vnitřními rozpory, v této zcela neutopické, reálné harmonii vznikne teprve nové umění, umění, jehož předmětem bude živoucí člověk a ne jeho karikatura, umění, které se zcivilizuje a zlidští a odloží jisté manýry pedantské a barvotiskové, jisté výstřelky prozelytské a kazatelské, jisté drsnosti chuligánské a barbarské. Nebude hřímat ani agitovat ani poučovat ani napravovat ani varovat ani vyhrožovat, nebude se ani chvástat ani zalykat hněvem. Nepředstavuji si nikterak, že to bude umění idylické. I když se ochudí o problematiku vztahu osobnosti k celku, zbude mu ještě dosti námětů dramatických i epických, dosti tónů i polotónů lyrických, dosti látky k vyjádření lidského osudu, který i v nejharmoničtější uspořádané společnosti nepřestane být tragickým.

Ke křesťanskému integralismu a humanismu přiřadíme posléze jako třetí člen personalismus. Je to tendence, nebo chcete-li škola, která prohlašuje primát lidské osobnosti nad hmotnými potřebami. Ne že by je neuznávala. Nic jí není tak vzdálené jako bezbarvý idealismus, který pomíjí základní skutečnosti lidské existence. Personalismus vychází ze spirituálnosti, která je vnitřním životem osobnosti, ale tato spirituálnost je spirituálnost vtělená, která má právo bránit se, když je ohrožena, a osvobodit se od civilizace, která ji utlačuje. Personalismus je orientován metafyzicky, ale je v něm elán vpravdě revoluční, který ho aspoň v revoluční taktice a částečně též v ospravedlnění revoluce sblížuje se socialismem. Od uskutečněné revoluce očekává, že každý vezme na sebe plnou tíhu od-

povědnosti a vrchovatou míru svobody a že neutopí svou energii v kolektivním dobrém svědomí. Zlepšení hmotných podmínek je mu jen nutnou podmínkou lidského života, nikoli jeho naplněním. Nenávidí bídu, ale smiřuje se s chudobou jakožto stavem pro člověka přirozeným. Nežene se za nasyceností a pohodlím, jeho cílem není ani hmotný hédonismus, ani duševní euforie. Proti jistému kolektivnímu optimismu, který si od vítězné revoluce slibuje radikální proměnu člověka, smiřuje se s tím, že ani potom nebude člověk vyléčen ze sebe a ze svých dávných chorob. Proti těm, kdo zaslepeni bídou čekají od příštího blahobytu štěstí a od sociální revoluce království Boží na zemi, tvrdí, že i za změněných podmínek nepřestanou na člověka doléhat problémy zla a nenávisti, bídy a smrti. Každá osobnost má v kolektivu své poslání, které je uloženo jen jí. Nikdo je nemůže vykonat za ni: ani národ, ani stát, ani lidstvo. Nezbytnou podmínkou k realizování osobnosti v kolektivu je svoboda. V oblasti kultury hájí si osobnost právo na původnost, na nonkonformismus, na nezávislost na jakémkoliv státním akademismu (jak to říká v 66. sonetu Shakespeare: „art made tongue-tied by authority“ – „umění, jež panáčkuje vládě“). Pozitivně žádá personalismus od umělců: 1. aby se zbavili měšťácké mentality; 2. aby se přichýlili k lidu jakožto zdroji síly; 3. aby pamatovali, že není kultury, leč kultura metafyzická a osobnostní; 4. aby v kultuře proti mechanickému totalitářství usilovali o totálnost, tj. celistvost, ucelenost. (Viz E. Mounier: *Manifeste au service du personalisme*.)

Pod tímto trojím úhlem nazírám problém vztahu osobnosti ke kolektivu: nejprve základní vědomí naprosté rovnosti lidí, za druhé vědomí důstojnosti a vznešenosti člověka, za třetí vědomí nenahraditelnosti a nezcizitelnosti lidské osobnosti v celku.

Zvláštní a velmi instruktivní případ problému osobnosti v socialistickém kolektivu je problém spisovatele, jeho svobody a jeho odpovědnosti. Vzroste-li jeho tvůrčí odpovědnost (a o tom nikdo nepochybuje), jak by mohla zakrňt jeho tvůrčí svoboda! Odsoudíte ho k sociálnímu inženýrství, k sociálnímu realismu, k sociálnímu lyrismu, k sociálnímu moralismu? Odsudte ho raději rovnou k sociálnímu marasmu. Je-li podle Otokara Březiny „poznání krásy světa cílem všeho našeho úsilí“ a jestliže „nejsilnější život je život největšího množství nadějí“, jak by bylo možno omezovat odvahu těch, kdo nám zprostředkují ono poznání krásy světa a kdo za nás svým viděním předjímají život největšího množství nadějí! Vždyť oni jsou to, kteří po březinovsku ze všech nejsilněji milují nenarozené, čekající.

Stojí-li společnost skutečně na rozmezí dvou světů, váhá-li v trýznivé nejistotě a v šíravých pochybách, pomohou jí spíše básniční Prome-

theové, neukáznění, rouhaví lupiči božského plamene, než všechno technické úsilí Heraklů a Faustů, zmáhajících a spoutávajících přírodní síly a připravujících hmotné podmínky vezdejšího blaha. Tvůrci, umělci, básníci jsou oni „dobyvatelé pokorní“, kteří nakonec budou moci vykřiknout: „...všechna proti nám vyslaná vojska přidávají se k nám“. (O. Březina).

(1946)

POSLÁNÍ LITERÁRNÍ KRITIKY VE SPOLEČNOSTI

Jan Grossman

I.

Válka zaktualizovala evropskou kulturní problematiku. Nezbyvá vskutku než opět hovořit o znovuožití problémů krize, relativizace a dvojznačnosti hodnot, předělu ve vývoji, o rozporech přítomnosti a o všech reformních ideologiích, které různými způsoby konstruuji plán budoucnosti, plán, v kterém mají být problémy vyřešeny a rozpory urovnány..., krátce o všem tom, co už dlouhá desetiletí tvoří obsah knih hovořících o evropské kultuře a umění. Tato problematika ožila v celém svém rozsahu, napojena hrůzami druhé světové války. Je sice pravda, že podpořena novým mocensko-politickým rozvržením sil, byla někde až příliš schematicky zredukována na protiklad západu a východu, na protiklad nesený ideologií západní demokracie a východního socialismu. V podstatě však i zde navazuje evropský duch na meditace, jež vyvrcholily v období dusného intermezza mezi těmito dvěma válkami. Navazuje – nezůstává tedy jen v nich: mnohé se tu změnilo a mnohé bylo korigováno vývojem vrcholícím právě v této válce, v níž zmizel abstraktní člověk, bojující proti válce *vůbec*, a nastoupil člověk, stojící bez *váhání* na jedné straně fronty a bojující o záchranu celého svého světa. A tak tedy dnes, rok po uzavření míru, pociťujeme i my stále přesněji rozvržení kulturních sil, které spolu zápasí o převládnutí v evropské sféře. Zvláště pak literatura, její prostředí, její specifická problematika a její tendence jsou živým ohniskem tohoto zápolení. Není tedy divu, že zabýváme-li se dnes tak konkrétním tématem, jakým je téma Poslání literární kritiky ve společnosti, budeme

se musít stále znovu vracet k tomuto obecnému kulturnímu půdorysu dneška; neboť právě jeho problematika bude tvořit vlastní smysl literární kritiky, která více než kdy jindy musí právě dnes zasahovat do vývoje. Je těžko budovat hned shora definitivní teze a apodiktická tvrzení; zvláště dnes, kdy není často jasno, co je abstraktní ideologií, co je požadavkem a programem, co politickou taktikou a co je nebo bude vlastní uměleckou realitou.

Sledujeme-li současné proudy literární kritiky a chceme-li je aspoň souhrnně systematizovat, vidíme, že je můžeme shrnout do dvou základních typů, v jejichž zápase o převahu se opět zračí typické protiklady moderní literatury. Prvým typem je literární kritika rostoucí ze základů liberalistické kultury, tedy z kultury, jejímž středem je myšlení individualisticky organizované. Je to kritika, která se po negativní stránce vymezuje především jako protidogmatická a která je v nejšířším slova smyslu protivědecká. Zdůrazňuje především osobnost – a je už lhostejné, je-li to osobnost impresionisticky receptivní, či osobnost carlyleovského hrdiny atd. Už takto je dán rámcově její idealisticky syntetizující charakter a charakter její tvořivosti, která je přirozeně také osobnostní, odvracející se od objektivně logického definování a systematizace poznatků k poznání subjektivnímu, k bytostnému zážitku, zkušenosti, inspiraci, vcítění se atd. Je jasné, že pro nás je největším reprezentantem tohoto směru F. X. Šalda, redukuje-li jej ovšem jen na jeho charakterový typ. Za stále vzrůstajícího tlaku k společnosti a k jejímu životu orientovaných tendencí – ať už ve filozofii, v sociologii, v psychologii nebo literatuře – a vůbec vývojem stále víc a více socialisticky interesovaným začíná však tato kritika ztrácet půdu pod nohama. Její osobnostní a subjektivní charakter se stává nikoliv lživým, ale prostě neadekvátním mentální atmosféře své doby a tendencím jejího vývoje. Vysunuta takto ze středu avantgardního kritického úsilí, ztrácí stále více svůj dosah a funkční význam; stává se pozvolna záležitostí mistrné improvizace, psychologismu, neurčitého estetismu, záležitostí glosy a ornamentu. V tomto okamžiku se také odkrývá abstraktnost jejího vyústění, labilnost jejích kritérií – prostě všechno to, co souvisí s „abstraktním člověkem“ tohoto období – jak jej pěkně definoval Karel Marx.

Druhým typem je literární kritika, která hledá svůj základ na vědeckém systému. Z různých druhů tohoto typu – namnoze ještě nepropracovaných – je dnes nejaktuálnější a nejvíce se o slovo hlásí literární kritika marxistická. Je zcela protikladná individualistické kritice už pro historický materialismus, z kterého zcela důsledně vyrůstá. A ať už je ve své praxi jakákoli, je nesporné, že historickým a dialektickým materi-

alismem Marxovým a Engelsovým dostává literární teorie a tím i kritika novou a přesnou metodiku, kterou je schopna pojímat základy umělecké tvorby a jejího vývoje. Je jen na škodu vlastní marxistické kritiky, že plně této metodické soustavy nevyužila a že je daleko lépe vypracována v jiných vědeckých směrech – dnes například v strukturalismu.

Jestliže jsme však přiznali, že marxistické usilování v literární kritice stojí v popředí současného vývoje kritiky, vraťme se ještě podrobněji k jeho základům a k jeho praxi.

Fakt, že marxistická kritika byla aspoň ve svých teoretických základech předstížena jinými vědeckými názory, lze odůvodňovat tím, že tato kritika nehledá svá kritéria a svou novou pracovní metodiku v ryzí vědecké podstatě dialektického materialismu, nýbrž především v politické praxi marxismu, v požadavcích, které klade jeho realizační taktika a jeho politická aplikace. To je osudný omyl, jehož vznik ovšem musíme pochopit vznikem tak velikého politického dramatu, jakým byl a je vývoj Sovětského svazu. K tomu se však dostaneme. Nechci tu nijak paušalizovat: je však třeba uvědomit si, že odklon od ryzí vědeckosti směrem k politické praxi vysunuje jaksi tuto kritiku, která se prohlašuje za přísně vědeckou, z oblasti její vlastní struktury.

Povšimněme si však nejprve dvou ukázek sovětské literární kritiky. Prvá z nich je několik vět z Bucharina, psaných asi ve fázi NEPu a hodnotících celé toto období v literatuře.

„Horečná práce. Výstavba. Doba vyžaduje konkrétních znalostí a umění největší operační schopnosti, pozornosti k maličkostem, kultury drobné práce, z níž se skládá práce velká. Žádá se specializace. Ve sféře poetické tvorby rozhodný obrat k podrobnému obrázení života.“

Všimněme si charakteru této kritiky, jejích měřítek a jejích postulátů. Podobně vyznívá kritika Nikolaje Tichonova, kterou tento básník zhodnotil o dvacet let později sovětskou literaturu z let druhé světové války. Tichonov na jednom místě praví:

„Jiná zvláštnost naší literatury, kterou nelze nechat bez povšimnutí: v próze i ve verších ožila náboženská symbolika, dokonce i u takových spisovatelů, kteří by jí před válkou byli sotva věnovali pozornost. Už Lenin poukazoval v dopise Maximu Gorkému ze dne 14. listopadu 1911: „Jakékoli koketování s Pánbičkem je nejhorší hanebnost.“ – Projevuje se to různě. V. Kazin si vymýšlí v povídce Hory a noci modlitbu starce, která se podobá zaklínání pohanského kněze. Začínající básník, frontový voják Měžir, líčí ve své básni, popisující zákopy na siňavské frontě, Petra I., který k němu přišel ve snu, a rudoarmějec se k němu obrací s těmito slovy: „Modli se, abychom se udrželi v bažině... Modli se za zdar našeho

počinání, modli se, aby nám vystačilo střelivo...“ Tak všestranné zahrávání si s Bohem je příliš nápadné! Je to ovšem jev soukromý, který nikterak nezmění tvářnost sovětské literatury, avšak přesto, že zaujímá jen velmi málo místa, nutí nás, abychom na něj poukázali jako na jakousi nesrovnalost s úkoly sovětské literatury.“

Nuže, pozorujme dobře, co tady vlastně znepokojuje Nikolaje Tichonova a jakými měřítky je podložena jeho kritika. Jsem si ovšem vědom, že Tichonov není literární kritik a že tu neberu příklad, který sám o sobě je dostatečně průkazný. Je však na druhé straně právě pro svou jednostrannost markantní ukázkou celkové tendence současné marxistické kritiky, tu více, tu méně patrné. Ukazuje se tu totiž velmi precizně, že dominantním rysem této kritiky není dialektický materialismus, ale její splynutí s politicko-kulturním plánováním nové společnosti nebo, lépe řečeno, její proměna – stejně jako proměna určitého typu umění – v programově agitační prostředek politické praxe socialismu. A politickou praxi socialismu je třeba rozlišovat velmi ostře od vlastní kultury socialismu.

Ale než si všimneme podrobněji tohoto rozporu, uzavřeme zhruba tuto kapitolku, která jen stručně nastínila dva protikladné proudy v literární kritice přítomnosti a jejich podstatu.

V rozpětí těchto dvou protikladných názorů a metodik se odehrává proces současného vývoje – a to nejen v literární kritice, ale v příslušných korelacích i v celé přítomné kultuře. Zde se řeší spor. A chceme-li co nejobektivněji určit jeho podstatu a celou jeho rozlohu a dospět tak k momentu hodnocení, nemůžeme postupovat jednostranně; nemůžeme označit jeden směr za starý a minulý a druhý za nový a pokrokový, vidíme-li, že na obou stranách je situace nevyjasněná. Měříme-li oba směry objektivně co do jejich dosahu, správnosti i oprávněnosti a co do stupně jejich přítomné kulturní reálnosti, poznáváme, že hranice starého a nového jsou nepřesné a že je třeba stále znovu a znovu je určovat a definovat. I zde se stále přesvědčujeme, že skutečně žijeme v situaci, které se říká *předěl*. A předěl, to znamená totéž co *krize*. Vystihnout v tomto okamžiku jasně a přesně povahu hodnot, které se v krizi octly, odhadnout nedogmaticky momenty zdravé a silné, které strhují vývoj prudce vpřed, a odlišit od nich retardující a reakční síly – to je jádro problému.

Problematika je typicky dvojznačná. Neboť jestliže marxistická kritika na jedné straně těží z rozsáhlých dispozic dialektického materialismu a je schopna pojmout vývojovou zákonitost společnosti a jejich výtvořů v plném rozsahu, omezuje se v praxi, jak jsme viděli a jak ještě uvidíme, na příliš obrysová a jednostranná řešení a staví proti široké kulturní skutečnosti jednostranná a úzce ideologická dogmata. Opačně, jestliže sub-

jektivistický criticismus se stává vnitřně neadekvátní přítomnosti, jestliže zavádí do bludné abstrakce a improvizace, nelze opět popřít skutečnost, že jeho kořeny jsou hluboko zapuštěny v tom, co tvořilo dlouhá desetiletí charakter evropské kultury, čili že vyrůstá z něčeho daného a dlouho reálného, z celého úseku evropské kulturní tradice, která nelehne popelem, jejíž silné prvky budou naopak přetvořeny a přejdou jako dlouholeté zkušenosti evropského ducha do budoucnosti.

II.

Vraťme se ještě podrobně k otázce vlastní marxistické kritiky, abychom si doložili jen nadhozené teze. Neubráníme se tu opět nutnosti širších souvislostí, ale žádnou jinou cestou nemůžeme nakonec dospět k otázce dané v titulu této úvahy než cestou konkrétního rozboru.

Řekli jsme už dříve, že marxistická kritika nevzniká jenom z teoretických předpokladů dialektického a historického materialismu, jako spíše z potřeb její politické aplikace, z potřeb marx-leninské politické praxe.

Je tu především Sovětský svaz, který je, zcela objektivně vzato, jedinou sférou této politiky. Sovětský svaz jako jediná oblast, zaměřená už třetí desetiletí k systematické socialistické výstavbě. Jako kulturní oblast přejímá sféra Sovětského svazu poměrně snadno to, co nazýváme ideologií socialistického umění – ať už je jeho pojetí správné nebo chybné – a z čeho vyrůstá i praxe marxistické kritiky. Není tu především tak intenzivní kulturní zážitek problematiky posledního století i počátku století tohoto jako jinde v Evropě. Za druhé se tu bezesporu stává dominantní třída, která ještě před několika desítkami let byla potlačena a vyloučena z tohoto zážitku jako žádná jiná v západní Evropě. Neboť Rusko devatenáctého století je opravdu, jak pravil Maurois, jako film dějin Evropy, promítaný pozpátku. Namísto stále rostoucího demokratismu západní Evropy, směřuje zde vývoj naopak k utužování carského absolutismu, který je potom velkým náparem náhle prolomen. Je tedy jasné, že i v oblasti kultury přicházejí ke slovu zcela noví lidé, nezatížení, chcete-li, včera téměř psanci, zbavení každé možnosti – aspoň v zdrcující většině. Proto je tu snadný přechod, proto se tu snadno začíná jaksi znova – nebo snadno vzniká dojem, že se začíná zcela znova. Jakmile však ideologie této společenské výstavby proniká do sféry evropské, setkává se tu – mluvmе jen o kultuře – s podmínkami zcela jinými. Netvrdím, že by zde zásadně neplatila, zdůrazňuji jen ostatně běžně uznávaný fakt, že se tu setkává se zcela jiným materiálem a jinými danostmi. Vezměme jen v úvahu takzvanou socialistickou literaturu, formulovanou v Rusku teorií socialistického realismu – o kterém ještě bude řeč. Tato teorie se setkává v západní Evropě se

silnou tradicí umění, které sice není postaveno na základě realistickém, které však je přesto (nebo právě proto) pocíťováno jako umění aspoň nepřímou socialisticky interesované. Je to tradice literatury, kterou sociologicky můžeme definovat jako literaturu *antisociální*, protispolečenskou, nekonformní ke společnosti – rozumí se ke společnosti jí současné, tj. ke společnosti liberálního měšťáctva. Tato literatura, odhalující pod maskou ideálů bezvýchodný zmatek a krach buržoazního systému, ta je prvním signálem nového umění a prvním postulátem nové společnosti v této kulturní sféře. A její prožitek je zde daleko silnější než v Rusku – přes všechny veliké reprezentanty, které Rusko v tomto směru má.

Marxistická kritika však, vycházejíc z ideologických konstrukcí socialistické literatury realistické, z konstrukcí západní Evropě celkem cizích, není dost často ochotna počítat s těmito silnými revolučními rysy v západní Evropě a odsuzuje je paušálně jako buržoazně dekadentní, nesrozumitelné, nelidové atd. V tomto okamžiku není už ryzí kritikou, postavenou na dialektickém základě, nýbrž typickým exponentem určité jednostranné ideologie – a k tomu ideologie rostoucí z praxe politické. Zde, v tomto střetnutí, se nám zcela reálně ukazuje chybnost a jednostrannost jejího pojetí.

Malá teoretická exkurze do dialektického materialismu nám však ukáže, že tato jednostrannost není dána metodikou samotného dialektického materialismu, nýbrž jeho špatným pochopením – a potom právě požadavky politické praxe.

Tedy nejdříve teoreticky. Usiluje-li moderní literární kritika o nové vybudování pozic, z kterých by mohla být plně práva současnému kulturnímu vývoji a byla s to plně jej obsáhnout, hledá, jak už je dnes zcela jasné a ostatně zcela logické, novou noetickou základnu, na které by mohla vybudovat svá kritéria. Hledá v podstatě novou *estetiku*, která by byla určitým systemizováním poznatků o uměleckém díle, jeho výstavbě, jeho vývoji a jeho vztazích ke společnosti a jejím ostatním kulturním výtvorům. Je samozřejmé, že to nemůže být návrat k staré normativní estetice, nýbrž cesta k estetice stavící na výtěžcích nového myšlení; tím se však nemůžeme zde zabývat.

Nuže, díváme-li se na marxistickou kritiku z tohoto stanoviska, vidíme, že se v praxi o žádnou marxistickou estetiku neopírá, nebo že tu vůbec žádná marxistická estetika *neexistuje*. Marxistická teorie o literatuře, která dnes existuje, není nic více, ale také nic méně než *sociologie literatury*. Je to důležitá věda, která nás poučuje o souvislostech a závislostech uměleckého díla se společností, která nám však vůbec nic neříká o *vlastní zákonitosti* tohoto uměleckého díla. Zde tedy jedno hledisko, a to hledisko

pro kritiku nejdůležitější, prostě schází. Vinu arci nelze svalovat na filozofy marxismu, na Engelse a na Marxe a na jiné, jejichž předpoklady v rámci struktury dialektického materialismu byly správné.

Známa marxistická teze o vývoji společnosti mluví o hospodářské základně, která prosazuje hlavní linii ve vývoji, a o ideologických nadstavbách, které z této základny vyrůstají. Tento proces není však jenom procesem příčiny (hospodářská základna) a následku (ideologická nadstavba), jak často upozorňuje Marx a zvláště Engels, nýbrž procesem neustálého vzájemného ovlivňování a uzpůsobování, třebaže z hlediska celkového vývoje v nerovném poměru. Je tu však jedna důležitá teze. Jakmile je jednou dosaženo ideologické nadstavby, je tato nadstavba nadána, jak praví Engels, vlastním pohybem. Zde končí pro estetiku marxismus Marxův a Engelsův. Praví pouze: Nad ekonomickou bází je ideologická nadstavba nadaná *vlastním pohybem*. Neurčuje však blíže *zákonitost a povahu* tohoto vlastního pohybu, určuje pouze jeho *místo* v celkovém plánu, definuje jeho vztah k ekonomické základně. A přece tento vlastní pohyb není nic jiného než vlastní zákonitost uměleckého díla, zákonitost jeho struktury a jejího vývoje. Není nic jiného než oblastí, kterou se právě má zabývat marxistická estetika a kde mají být vytvořeny základy pro nová kritéria.

Vidíme tedy, že pro tuto nedokonalost pracuje marxistická kritika dosud jen s obrysovým sociologickým schématem, které určuje místo umění ve společnosti, nikoli vlastní jeho zákonitost a zákonitost jeho vývoje – a nemá tudíž v sobě předpoklad pro momenty kritické. Kdykoli pak tato v podstatě sociologická kritika šla dále než k určení místa umění ve společnosti, jakmile zasáhla do vlastní struktury uměleckého díla – octlá se zřetelně mimo hranice své kompetence. Zde pak podléhala nejvíce pozitivistickému mechanismu, jímž bylo umění definováno jako přímý ideologický obraz a odraz skutečnosti – a zde také vznikly chybné postuláty tak zvaného nového realismu.

Toto přesahování vlastní kompetence, tak charakteristické u této sociologie umění, se jeví i jinde. Mluvili jsme už o tom, že marxistická kritika splynula s kulturně-politickou výstavbou, nebo s kulturně-politickým „školením“ nové společnosti. Co však je tato kulturně-politická výstavba ve vlastním slova smyslu? Jako jedna z nejdůležitějších složek v socializačním procesu přítomnosti není v podstatě ničím jiným než nově systemizovanou a na nový základ položenou tendencí osvětovou. To znamená, že je to úsilí, které se systematicky snaží o výchovu lidu, o všeobecné zvýšení kulturní úrovně – prostě o všechno to, co připravuje hospodářské, společenské a mentální *podmínky* pro vznik a nejširší chápání nové kultury a nového umění. Je samozřejmé, že takto vytvořené pod-

mínky nepřímou ovlivní i charakter té vzdělanosti a toho umění, které tu budou vznikat, vnesou tam zcela nové prvky; nijak jinak však tato osvětlová tendence na vlastní vývoj umění nemůže působit. Jakmile chce imperativně zasahovat do vlastní tvářnosti umělecké tvorby, jakmile začne klást abstraktní problémy uměleckého utilitarismu, či začne kategoricky postulovat určité umělecké výkony atd., v tom okamžiku je opět mimo hranice své kompetence. Tu docházíme pak z druhé strany k stejnému mechanismu, s jakým jsme se setkali v teoretickém rozboru marxistické literární kritiky. V tomto okamžiku, kdy tato kulturní politika nebo vlastní sociologie přesahují hranice své vlastní struktury a začnou formulovat izolovaně problémy, které jsou svou povahou druhořadé a které vyplynou samy z problémů primárních (tak například problém užitekosti uměleckého díla neexistuje sám pro sebe; užitekost je tu druhotnou věcí, která vznikne z nových společenských podmínek) – v tomto okamžiku je tu rozkolísán sám pojem kultury a jejích složek, je znejasněna základní povaha uměleckého díla a jeho smyslu ve společnosti.

III.

Avšak lidská kultura, i když ji chceme definovat jako ideologickou nadstavbu, není jen odrazem hmotné báze, nýbrž je opět určitou vlastní a autonomní strukturou s určitým stupněm autonomního vývoje. Je souhrnem lidského poznání v daném okamžiku, je průsečíkem mnoha různě a třeba protikladně navazovaných vztahů ze všech sfér společnosti, jejího myšlení a chování.

A jestliže jsme už označili marxismus za jeden z nejpokrokovějších momentů moderního lidského myšlení a moderní kultury, je třeba, abychom si uvědomili nejen jeho teoretickou stránku, ale především jeho vývojovou podstatu a jeho historický vztah k ostatním myšlenkovým proudům minulého a tohoto století. To je ovšem otázka, která se svou rozlehlostí vymyká této přednášce; uvědomíme-li si ji však alespoň v obrysech, získáme tím nový materiál pro dané téma.

Opravdu: marxismus nedělá kulturu, dovolte mi to tak říci, ale je především sám její součástí, je vyvrcholením určité fáze jejího vývoje, je dotvořením a realizací mnoha tendencí moderního evropského ducha; v tomto smyslu, jak se zdá, znamená marxismus, nebo, přesněji řečeno, dialektický materialismus, postavení určité pevné základny lidského poznání světa, společnosti a jejího vývoje. Je to základna, do které se vtělily všechny tendence evropského kulturního vývoje, které, byť i chronologicky později, připravovaly vznik nového lidského vědomí a jeho nové organizace a nazírání všech hodnot: zde byly dotvořeny, zde byly systemati-

zovány a integrovány, zde byl nalezen jaksi ve vyšší rovině jejich společný jmenovatel. Jmenujme jen namátkou zjevy jako je Nietzsche, Šestov, Kierkegaard, Klíma a všechny tyto analytické duchy, překopávající udupanou půdu lidské myšlenky a připravující svými experimenty a svým kontradikcionismem nové a širší chápání protikladnosti všech jevů; hned vedle existencialismus jak německý, tak dnes sartrovský ve Francii; jmenujme relativismus, rozbíjející pojmy absolutní hodnoty a budující tak nepřímou hodnocení nové, vývojové a dynamické; jmenujme bergsonismus jako filozofii života, dávající do pohybu všechno statické myšlení, a na druhé straně všechny přímé i nepřímé předchůdce materialismu Marxova – to vše a desítky jiných proudů přinášejí množství tvořivých podnětů, které budují základ nového lidského vědomí a které do jisté míry marxismus integruje – třeba i tím, že je přímo přehodnocuje. Fakt, že mnohé tyto směry samy o sobě a ve své výslednici jsou krokem zpět – případ Nietzscheho – tento fakt je právě příčinou toho, co nazýváme jistě oprávněně – *krizí moderního myšlení* – neboť krize, jak jsme už řekli – toť přechod.

A my vidíme, že nejobecnější znak všech těchto myšlenkových proudů, jejich jádro, bychom mohli definovat jako *maximální rozpětí lidského vědomí*. Je to cosi, co už Šalda nazval před patnácti lety krizí intenzity. „Nám se svět a život propadá jaksi do hloubky,“ pravil tehdy. – „Co stálo, pohybuje se, co bylo tuhé, stává se tekutým...“

Skutečně, to, oč tu běží, lze takto metaforicky nazvat intenzivním rozpětím lidského vědomí. Není to už jen renesanční výboj extenzivní, jak praví Šalda, je to především výboj noetický, nové poznávání vlastních základů lidské schopnosti poznání, uvědomění si relativity a historičnosti každého jevu, tedy i tohoto uvědomění, důsledná skepse všeho absolutního a negace metafyzického syntetismu, příklon k vlastnímu procesu lidské myšlenky... toť opravdu maximální rozpětí lidského vědomí, a současně jeho krize, jeho chaotizace, chaotizace experimentem – a současně ztráta pevné hierarchie dosavadních hodnot.

Toto je tedy ta nejobecnější rovina, na které lze souřadit jevy, které měřeny separátně, jsou si značně protikladné. Toto souřadění arci neznamená jejich souřadění co do hodnoty. Společná jejich mentální a názorová atmosféra, ostatně samozřejmá, ještě neukazuje na společnou jejich tvůrčí a pokrokovou sílu. Může nám být jen prvním východiskem: neboť je jasné, že v rovině tohoto společného jmenovatele, jak už ostatně bylo poukázáno, jsou síly, které vedou toto rozpětí lidského vědomí k novým a silným hodnotám, stejně jako síly, které je strhují zpět do abstrakce, do idealistické pasivity. Ve stejné sféře jsou tedy síly, které znamenají skok vpřed za jasnou formulací nových myšlenkových pozic, vedle sil str-

hujících vývoj nazpátek. A takovou kladnou silou je bezpochyby marxismus, který všichni skepsi k idealismu a všechen relativismus systemizoval v dialektiku jako nový nástroj lidského poznání.

A máme-li mluvit znovu k otázce socialistické kultury, s níž je marxismus přímo životně sepjat, musíme si uvědomit: má-li socialismus být do důsledků realizovanou lidskou svobodou, tedy to bude právě zde, v této rovině fundovaný rozvoj a rozpětí lidského vědomí, které budou tvořit základ jeho kultury. Zde někde, u problému tohoto nového vědomí, leží kulturní obsah budoucího umění, zde někde, v šířce a rozložitosti této problematiky, leží jeho jádro. Z tohoto hlediska pak musíme nutně vidět, jak dílčí jsou všechny úkoly, které klade novému umění z politické praxe vybudovaná ideologie nových témat – atd. – nebo přesněji řečeno, jak jsou tyto úkoly druhotné. Neboť zde vskutku běží o postuláty daleko širší a vnitřnější: nikoli o román ze života znárodněné továrny, ale o dramatické zrození tohoto nového životního pocitu – prostě o tvářnost nové kultury, která bude obrazem všech duchovních sil své doby.

IV.

Děje dramatu, v němž se zápasí o stále určitější a přesnější vyhranění tohoto vývojového směru, který bude charakterem století či celé nové epochy, jsou nesmírně složité. A tu se znovu – a tentokrát velmi konkrétně – vracíme k poslání literární kritiky. Její význam stále stoupá, neboť jejím úkolem je orientovat v tomto zápase a po maximálně objektivním prozkoumání všech sil, které se tu střetávají, najít kritéria k hodnocení. Její význam a její úkol je tím větší, čím nesnadněji lze při hodnocení postupovat jednostranně a dogmaticky, čím méně lze vést schematicky přesnou hranici mezi jednotlivými údobími literatury, mezi novým a starým, mezi pokrokovým a reakčním. Neboť stejně jako jsme poznali dvojznačnost v současných proudech literární kritiky, tak i v umění, které tato kritika bude soudit a hledat, nejsou jevy jednoznačné. Každé umělecké dílo je v této době krize průsečíkem mnoha tendencí a široce rozvrstvených vztahů a realizuje často síly v různých oblastech sobě protikladné. Tak například je typická dvojznačnost určité fáze evropského románu: vrcholná fáze tak zvané depersonalizující prózy je na jedné straně přímým útokem proti systému buržoazních hodnot. Na druhé straně, nazřena z roviny sociální, je tato fáze svou abstrakcí stále typickým produktem kultury liberalistické. Stejně mnoho proudů tak zvané ryzí poezie je v oblasti uměleckého díla prvním krokem k potlačení idealistického symbolismu a přimknutím k nové konkrétní básnické noetice. Svou izolovaností však nedochází toto umění k žádnému novému a kladnému

východisku a pohybuje se často v začarovaném kruhu. Podobně dvojznačný je ruský socialistický realismus. Na jedné straně přináší novou socialistickou tematiku. Svým celým nazíráním a celou svou organizací však stojí dosud plně na půdě buržoazní; neboť realismus je buržoazní *par excellence*, zatímco žádné kolektivistické, tedy i socialistické umění, nenesou znaky popisného realismu, který je výrazovým prostředkem typicky individualistickým.

Stát v tomto zápase a uhadovat směr vývoje a převážení kladných sil – to je potom poslání literární kritiky a její vlastní smysl.

Jaká však bude metoda této nové literární kritiky, jaká bude základna jejího poznání a hodnocení? Ukázali jsme si hned na počátku této úvahy, kde leží polární body přítomného jejího vývoje. Viděli jsme, že tu běží o neustálé zápolení subjektivisticky orientované kritiky osobnostní a kritiky podložené novým vědeckým názorem. Řekli jsme si také, že se dnes v praxi oba dva proudy prolínají a že oba dosud plně zasahují do současného kulturního vývoje. I zde jsme zjistili určitý bod krize. Máme-li si však jasně určit *směr* dialektického vývoje, máme-li hodnotit ne praktické výsledky, kterých bylo tím či oním směrem dosaženo, nýbrž celkové, výsledné zaměření vývoje literárního kriticizmu, zaměření, které vychází jako výslednice z těchto dvou sil, musíme jasně říci: vývoj stále zřetelněji směřuje k potlačení kritiky vybudované na individualismu, který je v podstatě typu romantického, a podporuje vytvoření kritiky postavené na základech nového poznání vědeckého. Bylo by arci směšné domnívat se, že tato kritika potlačí moment osobnostní; je jasné, že i v ní budou především rozhodovat osobnosti, neboť i to bude kritika, jak se říká, tvůrčí, a osobnost a tvořivost jsou v tomto smyslu pojmy komplementární, dvě věci, které se nikdy nevyklučují. My jsme zde naopak přesně vytkli chyby některých marxistických kritiků, kteří ztotožňují literární kritiku s tendencemi opomíjejícími určité specifické zákony umění – a to jest v určité obměně: zákony tvořivosti. Říkáme-li, že vývoj směřuje k potlačení individualistické kritiky, je to cosi zcela jiného a cosi, co lze dobře historicky vymezit. Běží tu o vývojové potlačení osobnosti, rostoucí ve vztahu k liberalistické společnosti, ať už ve vztahu přímo konformním nebo v různých stupních nekonformním. Nová společnost nebude tohoto typu potřebovat, tento typ prostě nebude existovat a osobnost bude postavena na zcela jiném základě.

Rozpětí lidského vědomí, tento charakter současné kultury a jejích tendencí vede už sám přímo k vědeckým základům nového lidského poznávání. Dnešní revoluce ducha se děje, jak vidíme, ve znamení vědy nebo v určitém vztahu k ní. Stále víc a více je potlačována filozofie života,

filozofie smyslu a instinktu, jejíž přímé asociální aspekty strhují vývoj zpět do idealistického metafyzicismu. Nový materialismus, nové pojetí lidské existence, opřené o vlastní její mohoucnosti, nová noetika a morálka, vybudované na tomto podkladě – to už není jen záležitost politické filozofie marxistické, to už není jen ideologická konstrukce a abstraktní postulát, to je především duchovní realita tohoto století. A zde, v této nové mentální atmosféře, uprostřed těchto tendencí a tohoto nového vědomí, se musí nutně stát i literární kritika intuice a instinktu prostě neaktuální, neadekvátní, stále víc a více abstraktní a vysunutá mimo střed celého dění.

Podíváme-li se na samu literární kritiku a její vývoj, uvidíme totéž ve vztahu k vlastnímu umění. Literární estetika a literární kritika se nikdy nevyvíjejí v abstraktním prostředí, nýbrž vždy v úzké souvislosti s celou ostatní kulturou a sobě současným uměním. I když nemá například literární estetika v sobě prvky programové a přímo explicitně dobové, i když nemluví nikde o umění své doby, nýbrž o umění „vůbec“, souvisí velmi úzce s úkoly a problémy, které se kladou do cesty vývoji právě přítomného umění. Odpovídá na současné nesnáze a je zaměřena právě tam, kde je nejsilnější vývojový moment umělecké a kulturní tvorby vůbec. Mohli bychom sledovat, jak například Croceho estetika, která formuluje základy umění v obecném smyslu slova, odpovídá v určitých korelacích charakteru vlastní literární tvorby své doby. Croceho definici „umění je intuice“ odpovídá do všech důsledků tehdejší literární úsilí o takzvaný čistý básnický tvar, zbavený, jak se říká, všech racionalistických přítěží. Stejně hluboce básnický aktuální význam má jeho teorie, ztotožňující jazykový a umělecký výraz, neboť teoreticky odůvodňuje nové principy tvorivosti: čistou fantazijnost a irealismus. Jestliže Croce označuje každé jazykové vyjádření za výraz kvalitativně rovnocenný s výrazem estetickým, dovádějí Lautréamont a po něm surrealisté tuto teorii k nejzazší realizaci svou koncepcí, že každý může být básníkem, a je-li kdo básníkem, tedy vše, co říká samovolně, je básnické.

Stejně souvislosti mezi kritikou a uměleckým proudem její doby bychom mohli do všech důsledků sledovat i u zjevu tak velikého a rozhodně ne programového a jednostranného, jakým byl F. X. Šalda. A stejně bychom mohli odhalit určité korelace mezi literární teorií tak typicky vědeckou, jakou je strukturalismus, a charakteristickou fází poválečného umění, s nímž shodně formuluje svůj názor. Poetismus, Nezval, Vančura, nová jevištnost E. F. Buriana, to jsou zjevy, které nalézají v strukturalismu byť nepřímou své vysvětlení a zdůvodnění a opačně jejich nová výstavba uměleckého díla je nepřímou materiálem strukturalismu jako vědy.

Toto vše nejsou ovšem zásadní teze, nýbrž jen podružné důkazy toho, jak literární kritika a teorie vyrůstají i vnitřně z kulturní konstelace své doby, jak v ní nacházejí své zdůvodnění a svůj smysl. A tak i literární kritika, která bude mít dnes a zítra ten největší dosah, bude vyrůstat přímo ze základů nově se organizujícího vědomí, z šíře jeho problematiky i ze stále nových jejích závěrů, z nové vědeckosti a z poznatků celé moderní vědy.

Ale odpusťme si ve své úvaze rýsování těchto všeobecných perspektiv, které by už chtě nechtě směřovalo k abstraktnímu programování. Podstatu současného vývoje a jeho směru jsme se vlastně pokusili objasnit si přímo i nepřímo v celé této přednášce. Může se snad zdát, že jsme se tu zabývali problémy, které nijak přímo neodpovídaly na otázku danou titulem úvahy. Já však mám za to, že není tak důležité vykonstruovat několik teoretických definic a odpovědí jako spíše pokusit se o reálné prostoupení současnou kulturní i speciálně literární a kritickou problematikou, o její řešení a hodnocení. Z vyjasnění otázek vyplývají pak odpovědi mnohem konkrétnější a případnější. Vlastní „poslání“ a „úkoly“ literární kritiky současnosti jsou pak nikoli záležitostmi definice, nýbrž záležitostmi tvůrčích děl vůbec.

(1946)

POSLÁNÍ LITERÁRNÍ KRITIKY VE SPOLEČNOSTI

Bohumil Polan

Kdybychom měli posuzovat dosah živého působení kritikova do veřejného vědomí a svědomí jenom podle toho, čeho se o tom dočítáme v novinách a revuích, došli bychom asi k závěrům značně neutěšeným. Dlouhá léta není v tisku slyšet o kritice skoro nic jiného než ironickou anebo rozhořčenou řeč nesouhlasu, odporu, výtek žalobných a odmítavých. Je třeba podotknout, že tento nepřátelský postoj se týká kritiky všeho druhu: literární i divadelní, výtvarné i filmové, hudební i rozhlasové. Největší tíhu hromadné nevole, zase kritické, musí nést kritika literární, bezpochyby proto, že její činnost zasahuje do nejširších rozloh života tak či

onak kulturně zaujatého. Kritika kritiky se tedy za našich časů krom-obyčejně rozvinula, předstihujíc mnohostí útočných nájezdů dřívější doby, kdy také nemlčela, kdy se také ozývala hlasem pochybovačné a protestní negace, a to hlasem někdy velmi pozdviženým. Protože tudy proniká na veřejnost to nejpodstatnější z obecného mínění o literární kritice, nutno si povšimnout argumentů, jimiž se ozbrojuje kampaň v témž smyslu obranná jako agresivní.

Za největší úhonu v činnosti literárně kritické bývá považováno, že táž, nemajíc jednotného hlediska, dospívá k nesouhlasným soudným závěrům. Úsudky o téže věci nejenom že se neshodují, ale často se liší diametrálně, čímž se jejich účinek v osobním vědomí konzumentově ruší, anebo vzbuzuje pocit obtížné zmatečnosti. Čtenářská veřejnost, k níž tentokráte patří zvláště ostře dotčený autor posuzovaného díla, cítí se rozkolísána; obnova vnitřní rovnováhy takto porušené hledá se pak v odmítání kritické praxe, ne-li dokonce v popírání existenčního smyslu, na němž spočívá životní oprávnění kritikovo. Zde běží o jednu ze základních složek problematiky, znesnadňující postavení kritikovo v literatuře a ve společnosti. Je to vždy znova vyčítavě připomínaný nedostatek objektivních kritérií, která by zajišťovala, že soud o ně opřený ihned vejde v obecnou platnost. Toto obvinění nepostihuje ovšem jenom kritiku. Mohlo by se jím cítit zle dotčeno vše, co v evropském myšlení po dobu několika staletí vzchází z kořenů ducha subjektivního, individualistického. Nepoutána dogmaty, ani jimi neztužována, nachází osobnost v sobě samé míru všech hodnot; totiž ze svých vlastních zkušeností, ze svých jedinečných vztahů k nesporně jsoucímu objektivu celkového bytí vyvozuje ideové jistoty, nezbytné jí k tomu, aby se projevila ať tvořivým aktem, ať výrazem spekulativního procesu. Jako by to bylo teprve včera, anebo nanejvýš předevcírem, co jsme vzrušení prožívali smělý a důmyslný nápor subjektivistického relativismu, vyvrcholený v myšlenkové soustavě díla Pirandellova. Vzrušení, ale koneckonců nepřesvědčení. I zarytý skeptik couval před výslednou tezí Pirandellovy mistrovsky zdivadelněné filozofie, podle které „každý má svou pravdu“. Intelektuální anarchičnost poznatku vyjádřeného touto prostou formulí příliš bila do očí.

A přece bylo možno předpokládat, že mravní izolacionismus pirandellovský najde vzorně zkpřenou půdu v duchovním stavu generací, vychovaných v pohrdavém odporu k pravdám zevšeobecněným, to jest prakticky zmechanizovaným. Ať jakýmkoli vývojem prošlo u nás kritické myšlení od let devadesátých minulého století, v jeho základech podnes trvá výtěžek bořivého i průbojného hnutí, jímž tehdejší mladé pokolení vstoupilo do kulturního života. Hlavní představitelé útočně nastupující genera-

ce se shodovali v přesvědčení o nezbytnosti přednostního práva vyhrané individuality v myšlenkové aktivitě. V proslulé proklamaci esejistické Kritika patosem a inspirací položil F. X. Šalda plnou váhu své rozčilené výmluvnosti do útoku proti starší škole estetické, podle jeho mínění ztuhá schematizující. „Namluvili vzdělaným hlupcům,“ praví zakladatel moderní české kritiky, „že všecko záleží na metodě a metoda že tvoří kritika. A zatím jest pravdou opak: kritická *osobnost* tvoří si metodu a ne jednu, ale řadu jich...“ Pozdější Šalda už tak nezatracoval objektivní metodičnost pojetí a soudu, avšak svrchovaná úcta k odpovědné svěprávnosti individuality v něm až doposledka zůstala spolu s mladě náruživým nepřátelstvím k pedanterii šablonovitě zevšeobecňující a zjednodušující. Jiří Karásek ze Lvovic hnal názor o kritikově svébytnosti na ostří paradoxně přebroušené, jak to souviselo s jeho (a nejenom jeho) aristokratickou štitivostí ke kompromisnímu duchu hromadného smýšlení. „Pro mne začíná se kritika teprve tehdy, jakmile *vykladač*, referent postaví se *proti* autoru a vidí v něm *nepřátelský živel*...“ tak zní řeč Karáskova přiznání k subjektivismu takřka absolutnímu. F. V. Krejčí, nejsmířlivější, nejláhodověji chápavý z reprezentační skupiny nových literárních kritiků z konce století, napsal o vzájemném poměru mezi kritikem a hercem, že nikdy nemůže být příliš přátelský a že „v zájmu umění nelze si přát, aby bylo jinak“. Výrok Krejčího se sice týká kritikovy reakce na herecké dílo, avšak jeho smysl možno přímo vztáhnout i na uměleckou tvorbu literární. Netrváme už na požadavku krajně opozičního stanoviska kritika k tvořivé osobnosti. V někdejším poměru kritické soudnosti k artefaktu a k jeho původci převažovala intuitivní složka vjemu nad metodikou rozumové úvahy, což přirozeně vyplývalo z převratné povahy generačního programu, namířeného proti objektivitě, odosobnělé až k umrtvující šablonovitosti. Zvědečtělá estetika značně přispěla k poměrnému vyvážení obou sil, na nichž se zakládá i věcná důsažnost, i životný smysl kritického poznatku a projevu. Ani tímto vývojově opodstatnělým zásahem nebyla však zrušena poslední platnost ryze osobního rozhodování o hodnotách uměleckého výtvoru. A nepodařilo se stanovit přesnou normu, schopnou sjednotit sudidla doposud osobitě různorodá tak, aby se jejich použití potkávalo s všeobecným souhlasem. Ani dnes, jako před padesáti lety, nemůže literární kritika ve svém sborovém celku nabídnout společnosti nic jiného než *diskusní* látku. Je to snad málo? Pročpak? Vždyť zcela dobře možno mít zato, že by stabilizací měřítek dokonale zobjektivizovaných jedno významné odvětví duchovní činnosti nejen těžce zjednotvárnělo, ale dokonce začalo odumírat a týmž okamžikem probouzet utlumené síly obnovné reakce. Z vývodu některých novějších teoretiků, kteří prohlašují, že vědí o směru přímé

cesty k objektivaci kritického názoru a soudu, vlastně by vyplývalo, jako by dosažením tohoto cíle měla sociální funkčnost kritiky pominout. Je to něco takového, jako když se před lety vyvozoval závěr o konci všeho umění z uskutečnělého předpokladu, že pouhá životní skutečnost, sociálně zregulovaná, nasytí ve všech lidech potřebu zážitků, až doposud jim dostupných pouze prostřednictvím specializované tvorby umělecké. Jenomže v hustém stínu zeleného stromu života se nedaří pěstitelským pokusům rozumářství fanaticky zjednodušujícího, s čímž třeba počítat i do budoucnosti vůbec dohledné.

Neleží-li v povaze literární kritiky, aby *jednomyslně* odpovídala na otázky kladené jí uměleckým výtvořem i čtenářskou veřejností, jaké podněty přináší do společenské diskuse, kterou navodit jest v samém duchu jejího nejširšího poslání? Najisto by pro ni bylo nejpohodlnější, kdyby se prostě připojila k rozpravě den ode dne vedené v politickém životě demokraticky zařízeném. Kdyby se jednoduše vmísila do každodenní polemiky o účelový smysl věcí mravních i hospodářských, filozofických i k sociální politice prakticky vázaných, a kdyby k nim zaujímal dílčí zájmové hledisko, kterak vyplývá z konkrétní společenské situace kritikovy. Tím by sice kritika nezískala na bezvadné určitosti kritérií obecně nesporných, zato by však zůstala ušetřena svízelného hledání vlastních prostředků k zásadně charakterovému sebereprojevu. Prozatím většina kritiky se smýšlením opravdu kulturním o toto ulehčení nedbá. Ne z pýchy, ne z domýšlivosti. Předmětem jejího zkoumání totiž je dílo nazírané pod vyvýšenou perspektivou životní celistvosti pokud lze nejúplnější, při čemž – nebojme se pojmu a slova nejčastěji teď zavrhaného – zorný úhel věcnosti stále ještě slouží za jeden z nástrojů orientace přiměřeně bezpečné. Zbavena podkladu daného dogmatickým řádem, dobrovolně se zříkajíc opory v scholastickém formalismu i v konvenčním zákoníku mravním, hledá kritika především v životní zkušenosti míru svého soudu o díle. To dílo je tím umělečtější, čím je životnější, tak asi by mohla znít nejširší formulace poznatku dávno vešlého ve všední povědomost. Nutno ovšem holou definici doplnit podotčením, že umělecká životnost, samozřejmě dočasná, pevně závisí na zákonitém pořádku ve výrazovém ústrojenství, kterážto zákonitost zase kritikovi vysvítá ne ze školského poučení, ale z poznání nabytého četbou, nazíráním, srovnáváním, zkrátka intenzivním životem ve světě umění. Spočívá tudíž vlastní váha kritikovy činnosti v přesvědčivé síle kontrolního zjištění, vzešlého ze srovnání obrazné skutečnosti uměleckého díla s celkovou realitou životní. Protože se subjektivní zjištění takhle dosažené obrací zase ke konzumujícímu jednotlivci, tedy ne k duchovně stmelené společenské mase, rozumí se, že jeho

účinek nebude ve všech případech týž. Měla by se proto kritika vzdát vší osobní aktivity myšlenkové a buď složit ruce do klína, anebo se omezit na funkci popisně zpravodajskou? Což se s občasným ochabnutím kritické výkonnosti ihned nezve důtklivé volání, připomínající, že i nejnepříznivější referát slouží nové knize a čtenářstvu líp než mlčení? Není-li vskutku něco pohřebně dusivého v naprostém tichu, jež se prostře nad dílem svěřeným čtenářskému davu třeba vděčnému, avšak neslyšitelnému? Jak vidět, spokojila by se veřejnost v nejhorším případě s mnohem skrovnější mírou intelektuální podnětnosti, než jakou jí přese vše dost často poslouží i relativistická kritika, ovšemže neusjednocená a nadto špatně viditelná, protože na ni padá dlouze vržený stín mohutných vůdčích postav z bolestného nedávna. Ta kritika *také dělá své*, jestliže pomáhá vyrovnávat nepoměr primitivně pudového vnímání čtenářova s rozumovým vědomím o smyslu díla, jestliže provokuje v čtenáři cit pro životnou pravdu, jestliže ho vůbec vyrušuje z klidu zažívání převážně smyslového, lenivě požívačného. Toť závažný podíl kritikovy spolupráce s tvůrčím spisovatelem, pokud jde o jejich působení na společnost.

Je to starý přísný požadavek Šaldův, aby kritika, právě tak jako umělecká tvorba, pracovala k obohacení života, aby stupňovala jeho napětí a rozšiřovala jeho obzory. K tomuto postulátu se váže několik problémů. Sluší se položit si otázku, k čemu, k jakému cíli by měla směřovat snaha po zintenzivnění životního pocitu, jakého druhu výhledy bylo by si slibovat od vymáhaného otvírání nových horizontů existenčních. Pouhým násobením elementární síly životní by totiž mohly vzrůstat i mocnosti zla a vzmáhat se v člověku potlačené živly asociální a protispolečenské. Z úst nejautoritativnějších v našem předválečném písemnictví jsme slyšeli slova sarkastického pohrdání meliorismem, snahou literárně působit k humanitní reformě a k civilizačnímu odzbrojení člověčenství. V estetickém pojetí téže vysoké osobnosti hrozil zdar melioristického úsilí ochuzením života o vznešenou krásu tragiky a zploštěním, anebo dokonce vyhlazením heroického citění v člověku. S tím souvisel tehdejší stesk na nepřítomnost běsovského živlu v české literatuře, stesk, jenž jako by byl pohnul – jistě zbytečně – literátským svědomím. Protože nás dlouholetá zkušenost přiměla velmi v literární kritice slevit z nároku na niternou patetičnost a protože jsme si odvykli nadceňovat účast inspiračního popudu v procesu kritického poznávání, převážně rozumového, nechceme už pokládat podporu melioristických tendencí za spolupráci se zápornými silami znivlizovaného ducha, ale chápeme ji jako užitečnou pomoc v neutěšeně vleklém boji o čistší typ lidskosti. Dostatečně jsme se nedávno poučili o tom, co znamená vláda opravdových bésů v mocné části člověčenstva.

Toto příšerné poučení nás opravňuje vyhlásit jim své nepřátelství a zároveň pojmout ostrou nedůvěru k rozbujelému kultu pudového iracionála. Literární kritika jakožto činnost intelektuálně osvěcující je zvláště zavázána povinností bránit rozvoji temných žvlů, zasahujících z podvědomí do ústrojí člověčí vůle. Ne tím, že by je krátkozrace přezírala a popírala, ale že jim bude čelit všestrannou propagací rozumového světla etického, že bude souběžně s politickými činiteli hledat prostředky k regulačnímu utlumení jejich působnosti. Tady se názorová linie kritické práce literární sejde s hlavním směrem společenského vývoje, od něhož si chceme slibovat záchranu z hmotné i duchovní bídy dějinného chaosu.

V úvaze o žádoucí opravdové společenské funkčnosti slovesného díla v oboru literární kritiky je nutno ozřejmit si neodčinitelnou existenci konkrétních možností a mezi určujícími míru tohoto funkčního opodstatnění. Stále platí výrok o potřebě služebné, ale nikoli posluhovačné nadosobní tendence v kulturní práci. Jak už bylo řečeno, literární kritika se ráda, totiž z dospělého přesvědčení, vzdala touhy po aristokratické povýšenosti a neměla by za moudré zakládat si na své objektivitě sociálně netečné. Zkouška šesti válečných let otevřela oči nejzarputilejším hlasatelům důsledného izolacionismu intelektuálního. Takový Julien Benda třeba, doslova školský příklad vyhraněného filozofa sociálně nezaujatého, ideologicky bezzájmového, ten jako by sám se dopouštěl zrady, kterou vytýkal předválečným vzdělavcům, když se nyní prudkou polemikou obrací proti těm z nich, kdož podle jeho dřívějšího názoru nezradili, setrvávající se svým uměleckým a myslitelským dílem opodál snažení obecně solidárního. To by tedy nebyla pro dnešní literární kritiku otázka, zda sloužit a čemu sloužit. Nic nového pro ni není v požadavku činné účasti na proměně člověka a světa; slyšela jej mnohokrát ze rtů Viktora Dyka, tvrdého odpůrce básníků a spisovatelů, kteří mají za svoje určení „jenom se dívat“ a do věcí se nevměšovat. Pro ni leží už v životním ustrojení české kultury, že se táž neodlučuje, aspoň záměrně ne, od lidového celku národního a nevzpírá se spravedlivě se s ním podílet o jeho starosti a žaly a srdečně se těšit z radostného vzkypění jeho rozvázného ducha. Běží tudíž víc o náplň osobní svobody, nezbytné pro kritika i při velice důsledném pojmání služebné závaznosti, kterou mu ukládá uvědomělé příslušenství k eticky vyváženému (což jest jeho politický ideál) společenství národnímu a lidskému. Chybějí-li v kritice neochvějná předmětná měřítka a záleží-li kladné přijetí kritických soudů víceméně na čtenářově důvěře v charakternost jejich původce, jak tvrdí český teoretik nejmladšího směru estetického, pak nezbyvá kritikovi, než aby nejžárlivěji střezil čistotu svého charakteru. A tu si uchová jenom tehdy, uchrání-li si největší

díl své osobní svobody, neboť bez ní se sice může stát přesným vykladačem tezí a pravidel, ale ne bojovníkem za pravdu. Je velice nejisto, zda by jeho ideologické vyznavačství, na něž má právo jako kdokoli jiný, ve vyšším smyslu služebně prospívalo, kdyby mu rozuměl po lokajsku. Kritikovi, jenž to nejvážněji myslí i se svým poměrem k veřejnosti, k níž přece hovoří, i se svou charakterovou počestností, nejlépe by asi slušel postoj „nespolečenského socialisty“ podle Shawa. Ten by se směl největším právem přihlásit za skromného dědice neznehodnoceného mravního odkazu, zůstaveného ve formulaci mladého F. X. Šaldy:

„Kritik bojuje o *poctivost* života uměleckého a literárního: v tom jest smysl jeho poslání z hlediska společenského zdraví, vyšší společenské kalobiotiky.“

Pročpak si nedoplnit Šaldovo prohlášení tak, že nejenom za poctivost života uměleckého a literárního je kritik povinen bojovat, ale že i očista společenského života vůbec od klamu, lži a falše má mu horce ležet na srdci? Nejčastěji bude arci kritik mluvit k lidu prostřednictvím posuzovaného díla. A tu je záhodno povšimnout si vzájemné souvztažnosti mezi uměleckým výtvořem a kritickou úvahou; o tomto vztahu také nebyl dosud vysloven názor prostě uzákonitelný. Jan Neruda, sám kritik znamenitého formátu, má o věci naprosté jasno. Podle něho „kritika kráčí vždy za produkcí“. Tak se mohl a musil vyslovit kritik, zřetelně ve své osobnosti převyšovaný básníkem. Rovněž T. G. Masaryk ve spisku O studiu děl básnických přiznává objevnou prioritu básnické tvorby před prací vědeckou. Tehdejší jeho „anděl podivení“, obrazně zastupující prvek tvůrčí intuice nebo inspirace, je přede všemi jinými fenomény duchovního vědomí povolán značit směr nejpřesnějšího poznání životního. Šalda míval o pozici výjimečně rozvinutého ducha kritického vysoké mínění. Neupíral mu schopnost vidět daleko kupředu a jeho genialitě přisuzoval poslání směřodátné moci, ještě kompetentnější, než je jasnovidnost básníková. To značně rozhoduje v posuzování odpovědnosti za kulturní stav světa. Není proč nepřipustit dar jedinečně předvídatého a tím vývojově řídicího intelektu, jde-li o geniální osobnost kritickou. Ale v širším průměru, který jest brátí za pravidlo, jde básnický bystrozrak před kritickým; jeho jemné ostří proniká hlouběji. A tak se kritika činí pouze spoluzodpovědnou s uměleckým tvořením za kulturní tvářnost doby, rozumí se spoluzodpovědnou za vydatné ručiteléské účasti ještě jiných mocností, kladně i záporně kulturotvorných. Nemějme podíl této odpovědnosti, pokud se týká kritiky, za bezvýznamný. Ačkoli to není beze smyslu, ani by tak nezáleželo na tom, že kritika často musí nahrazovat čtenáři přímou četbu posuzované knihy. To by jí mohlo být připočteno i k zlému, třebaže ji omlouvá

čtenářsky nevyužitelná mnohost knižní produkce. Samozřejmě víc váží kritické dílo přesvědčivostí logického výkladu a rozboru, názornou silou souhlasné i polemické formulace, kterou se projevuje kritikovo pojetí spisovatelových intencí a jejich tvárného zrcadlení. Že by z této pře o pravdu, o *celistvou* životní pravdu, nevzcházelo nic prospěšného pro společnost ochotnou myslit spolu a poučovat se třeba i z diskusních nesrovnalostí? Sama vitální houževnatost nejméně poctivaného odvětví slovesné činnosti dává prostou odpověď na tuto otázku. Jasným předpokladem řádně vedeného boje o pravdu je zdravý charakter. Kritikova charakternost, sdružená s ostatními náležitostmi nezbytného odbornictví, hlavně rozhoduje v utváření soudu, s kterým se osobnost uchází o širší souhlas. Pro přesnou vědu nebude pojem charakternosti na tomto místě mnoho znamenat. Shledá jej vratký, pružný, nedefinovatelný, protože je připjat k pojmu osobnosti, stejně unikajícímu snaze po objektivní definici. Kritické myšlení, jež nijak nezavrhuje součinnost subjektivního poznávání citového, musí s charakterem počítat, o jeho tvrdě hraněné jádro musí opírat své vývody a závěry. Jestliže bývá čtoucí veřejnost zmatena a rozladěna křiklavou disharmonií ve sboru kritických hlasů, stává se tak spíš pro nápadný nelad charakterního poměru k předmětu, než pro rozpor v usuzování, nezakotveném v normativním řádu. Zejména na tuto stránku kritické praxe se reaguje zvláště temperamentně. V stati podepsané jménem vysoce úctyhodným padla o literární kritice určitého údobí slova opovržení přímo drtivého: „Kalné řemeslo!“ Co se v oné vášnivě ortelující úvaze vytýkalo kritice, kromě tolikrát diskutované nouze o zásady vědecky nevývratné? Je to řada hříchů najisto hodných pranýře: osobní podjatost všeho druhu, přepjaté stranictví, konkurenční soupeřství, lehkomyšlné ovlivnění přátelstvím a známostmi, náladovost nejnicotněji osobivá. Ale nemysleme si, že článek pranýřoval jenom úhrnný stav literární kritiky v úzkém úseku časovém. Mohl být napsán kdykoli předtím i potom zase, a tak se také dělo a děje ve variantách nejrozmanitější formy a výrazové síly. Pouze přítomnost velkých a obávaných osobností, pokud se štěstím dějinné chvíle vyskytovaly, uměla přidusit zvuk rozhorlené obžaloby, která i je zahrnovala, byť opatrně, mezi viníky. (Tu újmu si vážený původce pokořující etikety „kalné řemeslo“ nemusil uložit.) Kterak by se tudíž vykonavatelé povolání takto ocejchovaného mohli a směli pokládat za oprávněné nositele mravně obrodných a sociálně nástupných sil do života, do společnosti, kde nic není úplně hotovo a kde se vším, co tvoří duchovní úsoby světa, nutno začínat vždy znova? Jenom i je sudme, a to přísně, nespouštějíce přitom ze zřetele velmi lidskou přirozenost jejich povahy i stavu! Pravděpodobně by poustevničí uzavřenost znásobovala ideálně

očištěnou váhu jejich řeči. Ale i tak, jak jsou, znamenají spíš sůl a kvas než jed do plné díže společenské struje životní. I tak je nelze obviňovat z horších přečinů a prohřešků proti příkazům nekompromisní důslednosti mravní, než jakými je protkána každodenní praxe jiných lidí veřejně činných, a to lidí s neskonale větší funkční kompetencí. Ze srovnání s těmito stavy by jejich neorganizovaný a nejednotný sbor vyšel se ctí.

Zřikajíc se někdejších ambicí na aristokratickou nadřadenost a na zásadní subjektivistické opozičnictví, přihlašuje se literární kritika vždy uvědoměleji k služebné práci sociálně tvořivé. Není třeba, a ani by jí nebylo zdrávo, aby přitom zapomínala na nevyvrácenou pravdu, že veškerá duševní tvorba vychází z osobnosti a k osobnosti se obrací. I tvorba řízená zřeteli a záměry nadosobními. K podmínkám její společensky platné existence nepatří ani úplná metodická jednomyslnost rozhodování; injekce protikladného smýšlení nepřestanou vzpružovat a posilovat její životnou energii. Jestliže však literární kritika ve svém celku a shodně s dějinnou tendencí vývojovou přijímá ideové závazky ne sice ve všem nové, ale nově zdůrazňované a novým skutečnostem přizpůsobené, vyplývá jí z toho povinnost pomýšlet i na změnu technických nástrojů svého díla. Černokněžnickou tajuplnost myšlenkové vazby a slovné stylizace z valné části z kritického vyjadřování vymetla civilizační éra, započatá krátce před první válkou světovou. Zbylo však v něm ještě dost odbornické preciozity, a ta znesnadňuje, ba často znemožňuje plodný styk díla s čtenářem. To je také jeden z důvodů k nepřetržitému přívalu soukromých nářků a veřejných žalob. Pravda, stojíme dost bezradně před požadavkem, také už vyhlášeným v našem kulturním tisku, aby kritiky byly psány tak, že jim porozumí každá kuchařka. K intelektuálnímu dorozumění toho druhu bylo by totiž zapotřebí oboustranné vůle vyjít si vstříc aspoň do poloviny společné cesty. A víc než pouhé vůle: prosté možnosti, prozatím vázané okolnostmi stěží odmyslitelnými. Nicméně snaha o maximální oproštění dohovorů mezi producentem a spotřebitelem v oblasti literárněkritické tvorby slovesné nesmí být opomíjena, ani jen lehkomyšlně prezírána. I na jejím zdatu závisí celkový úspěch velkého pokusu vymanit kulturu nadměrně specializovanou z její osamoceni v souhrnu plnokrevně životných zájmů společenských. Jsou dnes dány podmínky k dosažení tohoto cíle. Je na literární kritice, aby je svědomitě zkoumala a nic ze svého etického důstojenství nezanedbávajíc, v jejich široké jistotě hleděla zakotvit svým dílem, jehož principiální nepostradatelnost, palčivě cítěná, nebyla popřena nejuvtipnější argumentací nejinteligentnějších kampaní polemických.

(1946)

POSLÁNÍ LITERÁRNÍ KRITIKY VE SPOLEČNOSTI

Ludvík Svoboda

I.

Dříve než přistoupím přímo k vlastnímu úkolu, jenž je určen titulem tohoto proslovu, chci promluvit o některých důležitých okolnostech poněkud zevrubněji, abych vyznačil jasně své východisko. Běží tu především o *předpoklady kritické činnosti vůbec*. Vyjdu z kritikovy osobnosti a položím na ni měřítko co nejvyšší.

Kritik musí být předně člověkem *múziickým*, člověkem, jenž má už vrozený smysl pro umění, jenž má prostě schopnost vnímat umění. To je nezbytný předpoklad. Přesto se však vyskytují tu a tam i mezi lidmi s aspiracemi umělecko-kritickými takoví, jež by bylo možno označit za lidi amúziické. Mluvím-li o vrozené múzičnosti jako o samozřejmém předpokladu, nemíním tím, že by tato múziická schopnost byla dána už hotová. Kládl bych naopak důraz na nutnost tuto schopnost rozvíjet, pěstovat, kultivovat. Tuto schopnost nutno cvičit, abychom tak výcvikem smyslů dospěli k větší a vyšší citlivosti, senzibilitě, vnímavosti, jak o tom mluví např. Šalda ve své studii *In memoriam Růženy Svobodové*. Jen tak se časem vytvoří spolehlivý vkus, bez něhož není kritické hodnocení možné.

Tento cvik smyslů a vnímavosti vůbec jakožto zásah vnější, zásah vědomý a umělý (proti přirozenému), je už *ve spojitosti s celým bohatým sociálním životem*, i když si to málokdy uvědomujeme. Souvisí s celou dobovou společenskou atmosférou, v níž vyrůstá, kvete a zraje. A tak přímo souvisí i s celkovým vzděláním. Není tu zapotřebí mluvit o věcech dnes už snad samozřejmých, o tom, že kritik musí mít *dobré znalosti odborné*, že musí dobře rozumět tzv. uměleckému řemeslu, aby mohl správně posuzovat a hodnotit díla, jimž věnuje svou pozornost. Rovněž to se pokládá za samozřejmé, že kritik musí mít v pořádku všechny své kritické nástroje, mezi nimiž přední místo zaujímá *analytický skalpel*, abychom se vyjádřili slovem Šaldovým. Vedle požadavků běžně uznávaných, jako jsou silná obrazotvornost, mohutný úsudek, jemný takt a spolehlivý vkus, musí ten, kdo chce soudit umění, dobře ovládat „dobré a počestné řemeslo kritického analytika“, aby dovedl „vyhledati pod mýtem skutečnost, vyhmátnouti pod symbolem jev“, jak se vyjadřuje týž Šalda. Má-li být však toto možné, má-li být tento požadavek, všeobecně pokládaný za oprávněný, splněn, je jasno, že musíme po kritikovi vedle vzdělání čistě odborného požadovat i *důklad-*

né vzdělání všeobecné. Jen tak může kritik vysledovat mnohonásobně se proplétající dialektické vztahy mezi obsahem a formou posuzovaného díla. Jen tak se vyhne posuzování čistě estetickému, případně estétskému, jež nechává bez povšimnutí vlastní smysl a někdy přímo i oprávnění určitého uměleckého díla. I pro tuto důležitou okolnost nutno mít pochopení. Vzpomeňte jen, kolikrát v posledním desetiletí svého života právě Šalda, jemuž dříve bývalo vytýkáno jakési přestetizování všeho, důrazně upozorňoval na chorobnost té přestetizovanosti. Jak proti zdánlivě dokonale formované poezii kladl díla třeba syrová, jen *mají-li co říci*, i když v nich – jak se vyjadřoval – život ještě artikulovaně nemluví, nýbrž jen „blekotá“. To bylo právem Šaldovi to hlavní: odhalovat život, a to život právě v těch složkách, kde je v plném varu, kde se teprve tvoří něco nového, co není snadné zachytit, ale co po onom zachycení a ztvárnění přímo volá, a to zrovna v zájmu života samého. Proto Šalda přímo nadneseně mluví o „velikém vášnivém pohledu v hrůzu doby, v její neorganizovaný posud děj“. Má-li být splněna tato funkce kritiky, je nutno mluvit nejen o co možná nejširším všeobecném vzdělání kritikově, nýbrž i o jeho vrcholovém uzavření a dovršení *pevným světovým názorem*. Kritik musí mít poměr k životu, k jeho růstu, k jeho pokroku, musí projevovat své zaujetí pro věc života. Odtud vyrůstá přímo kritikův charakter, formovaný mnohotvárností života. Kritikův světový názor však nesmí i při jeho požadované pevnosti být něčím ustrnulým, neschopným pružného rozhledu a činorodého vývoje. Jeho světový názor nesmí být úzký. Musí mít naopak *dostatečnou šíři*, aby mohl obsáhnout a pochopit mnohost a různost uměleckých druhů a směrů. Neboť co jiného je podstatou různosti uměleckých směrů než různost nazírání na jednu a tutéž věc? Jen kritik s širokým rozhledem a světovým názorem *nedogmatickým*, plně respektujícím všechny složky životního bohatství, může být práv různorodosti životních jevů. Takováto pružnost životního názoru, jež je na každém kroku v důsledku toho podporována i *nazíráním*, chápe všechny skutečnosti i možnosti, a tím i všechny peripetie a metamorfózy tohoto živoucího procesu, jedině takováto pružnost světového názoru může být práva i obtížnému problému, vyjadřovanému obyčejně slovy: umění a život. Jen z takového životního názoru může vyplynout smysl nejen pro časové, nýbrž i pro to, čemu dnes říkáme „nadčasové“. Tu přímo vidíme, jak takovéto hodnocení je nemyslitelné bez dynamického nazírání na realitu světa a života. A to opět vyplývá ze znalosti souvislostí časových. Cíle dojde jen ten, kdo poučen minulostí (v tom je smysl *tradice*) prochází přítomností, směřuje k budoucnosti. Co vše nám dá takovýto pohled na věci, čerpáme-li poučení pro přítomnost a budoucnost z minulosti a učíme-li se naopak chápat minulost z porozumění žhavým otázkám přítomnosti.

To vše předpokládá skutečně *živý poměr ke skutečnosti* a k životu před námi proudícímu. Ale takový pohled i zavazuje na druhou stranu. Má-li mít nějaký smysl, musí být sdílen s jinými; musí být zveřejňován; musí usilovat o maximální možné rozšíření; musí mít zájem o získání pochopení u druhých. Jinak by vznikla příkrá propast mezi uměním a životem. Ale tato propast nevzniká jen tehdy, když je publicita kritického poznávání zanedbávána vůbec. Vzniká i tehdy, když se toto poznání halí v neproniknutelný háv přílišné účenosti. Kritik by si měl být vždy vědom toho, že jeho *funkce kritická je funkcí sociální* a že tato sociální funkce kritiky musí být splněna. Není-li tomu tak, jsme na tom stejně, jako by kritik vůbec svou funkci nekonal. Sociální funkce kritiky požaduje i jisté popularizování kritických poznatků, ovšem popularizování v tom nejlepší slova smyslu. Víme, že nelze psát srozumitelně pro všechny, ale musíme žádat, aby se psalo *srozumitelně pro všechny lidi dobré vůle*.

Tento ohled k veřejnosti musí být ovšem i provázen a nesen *poctivým charakterem*. Kritik musí mít svůj vlastní, osobní, a to prožitý poměr k umění. Prožitostí rozumím zároveň i pravdivost v poměru ke zkoumanému předmětu. Kritik nemá a nesmí nic předstírat. Musí být naprosto poctivý. A požadovat poctivost i po umělcích. Musí neúprosně a nemilosrdně stíhat nepoctivost v umění, podvod. Nesmí se dát získat sebeumněji sestavenými slovy či jevy: musí se vždy dívat za ně, pronikat k jejich pravému významu a smyslu. Nesmí se dát oklamat tím, co nám chce o sobě autor namluvit, nesmí uvěřit nikdy záplavě velkých slov, jež mají ukrýt nicotu a prázdnotu, příp. nemohoucnost básníkovu. Musí poznat, kde např. veliký námět má maskovat neschopnost autorovu vyjádřit jej přiléhavými, přiměřenými uměleckými prostředky.

Ve smyslu takové poctivosti musí si být literární kritik vědom vždy toho, že nesmí být osobní, že musí odložit jakoukoliv pouhou osobní nechuť či úplnou antipatii vůči osobě tam, kde běží o dílo. Ale nejen odpor, i slepé přátelství je kritikovi na závadu, provádí-li pak tzv. kamarádkou kritiku, již u nás stíhal už Havlíček.

Někdy se u nás vytýkala kritická nepoctivost, příp. bezcharakternost i proto, že kritik v sobě našel pochopení i pro různá směrová zaměření v umění. Nebylo to správné, pokud šlo o myšlenkovou mnohostrannost kritikovu. Neboť si musíme být vědomi toho, že skutečné myšlení je vždy koneckonců rozhodování mezi více možnostmi, abychom se ovšem nakonec přece jen rozhodli pro možnost jedinou.

Tolik o předpokladech činnosti kritické.

II.

Vlastní činnost kritická záleží v úsilí o *plné a adekvátní poznání* určitých skutečností. Jde tu tedy na prvním místě o poznání. A to jest

záležitost noetická. Musíme si tento noetický problém blíže objasnit. Při tom vyjdeme od poměru subjektu k objektu, od poznávajícího k poznávanému. Jen ze střetnutí těchto dvou nutných činitelů může vůbec dojít k poznání. Každý poznatek je výsledkem takového střetnutí. A každý poznatek z tohoto důvodu obsahuje něco z obou: něco objektivního a něco subjektivního. Záleží ovšem na tom, v jakém poměru. Naše úsilí přitom je a má být zaměřeno *ke krajním možnostem objektivity*. Máme hledět, abychom všechno subjektivní pokud možná vyloučili a potlačili. Máme se snažit, aby naše poznatky byly vskutku co možná přiměřenými, adekvátními odrazy skutečnosti. Aby se se skutečností shodovaly, kryly. Víme, že je to velmi obtížné a takřka nemožné. Ale přesto postulujeme toto poznání objektivní, adekvátní v míře co možná optimální a maximální.

Při těchto výkladech jsme si ovšem vědomi jisté obecnosti a abstraktnosti filozofické. Bude rázem odsunuta, uvědomíme-li si i v noetice, na což se často zapomíná, že nejde nikdy o myšlení a poznávání v nějakém sociologickém vakuu, nýbrž že jde při každém poznávání o poznávání v prostoru a v čase. Že i poznání je vždy aktem a faktem sociálním. Konkrétně řečeno:

Kritik se zabývá určitým literárním dílem. Jeho kritický poznatek má být co možná adekvátním odrazem či obrazem onoho literárního díla, odrazem či obrazem objektivním. A přece víme, že i při největší snaze na onom kritickém poznatku ulpí určitá dávka – byť nechtěně – subjektivnosti. Tuto subjektivnost však nesmíme chápat ve smyslu úzce individuálním – nejde tu o subjektivistický relativismus. Pokud by tu byla řeč o relativismu, šlo by o relativismus, lze-li tak říci, objektivistický, o relativismus ve slova smyslu sociologickém. V tom ohledu by bylo tomuto relativismu v poznání rozuměti tak, že naše okamžité poznání je relativně objektivní, relativně správné, relativně výstižné, relativně adekvátní vzhledem k přítomným možnostem poznávacím. Tato relativnost tedy vychází z dynamického názoru na poznání. Poznání je tu pokládáno za neukončený plynoucí proces, jenž *se zdokonaluje* s postupem sociálního rozvoje, jenž nám klade stále příznivější podmínky pro poznání adekvátní, pokud možná plné. Ona dávka subjektivnosti v kritickém poznatku, jak jsme o ní mluvili, je tedy dávkou, jíž je kritik poplatný sociální situaci, v níž se nachází, v níž pracuje, v níž tvoří.

Poměr kritika jakožto poznávajícího subjektu k uměleckému dílu jakožto poznávanému objektu je poměr v jistém ohledu zvláštní. Bývá ještě často z nedorozumění chápán jako poměr poznávajícího přírodovědce k jeho přírodnímu objektu. Jenže zatímco v přírodních vědách máme co činit s objekty nám lidem danými, je předmětem zkoumání literárního

kritika (jako každého pracovníka ve vědách kulturních čili duchových) objekt námi, totiž někým z nás lidí, vytvořený. A tento někdo užil určitého postupu (vždy aspoň částečně vědomě) a měl před sebou (opět do jisté míry vědomě) určitý cíl, jež si sám dal, jež sám sledoval. Co znamená poznat výsledek takovéto činnosti? Co znamená poznat takovýto objekt pro kritika?

Kritik tu nedělá v podstatě nic jiného než každý jiný konzument umění. Jenže se stává konzumentem pro autora nejideálnějším. Tu tedy trvá podnes platnost výměru kritika, jak jej razil už kdysi dávno Sainte-Beuve a jak jej pak u nás s oblibou opakoval Josef Durdík: že totiž *kritik je idealizovaný čtenář*. Abychom si však tuto okolnost ozřejmili přesněji, převedme si ji na pole třeba reprodukčního umění hudebního. Co provádí reprodukční umělec? Především se musí snažit dílo, jež chce reprodukovat, poznat. I když u něho toto poznání nemusí probíhat vždy vědomě, pro nás je jasno, že nejprve provádí, byť bezděky, analýzu daného díla. Až dílo takto poznal, tím že je rozložil v jeho části, musí přistoupit k vyšetřování vzájemného poměru jednotlivých částí, hledí pochopit vlastní sklad, skladbu díla jakožto celek, v němž vše směřuje k určité stanovitelné jednotě. Jen ten reprodukční umělec, který to dovede, bude reprodukčním umělcem na výši. Co je celá jeho práce? Nic než ideální analýza a pak *rekonstrukce* poznávaného díla. Tato reprodukce vyžaduje co možná dokonalých znalostí a ty opět předpokládají dokonalou přípravu. Žádáme tu dnes vědomosti, uvědomělost, a vzpíráme se improvizaci a dojmovosti, pouhým impresím.

Vraťme se nyní ke kritikovi. Má být ideálním čtenářem. Čtenářem tedy vzdělaným, připraveným, znalým, uvědomělým, a to proto, aby byl schopen oné rekonstrukce, oné *objektivní reprodukce*, jež by redukovala na míru co možná nejmenší jakékoliv subjektivistické impresie. Jakožto ideální čtenář musí kritik dovést proniknout do podstaty díla, aby postihl jeho smysl, jeho ducha. Jsou to požadavky vskutku ideální. Nicméně je nutno je vytyčovat a podržovat. Nutno podlamovat nohy každé skepsi, i když se projeví ve formě umírněnějšího agnosticizmu, a ukazovat k cílům maximálním. Jen noetický optimismus povede vpřed. I když víme, že ony maximální požadavky v poznání jsou ideální, tj. prakticky nedostupné, přece usilujeme o postup k nim, věříme v postupnou aproximativnost lidského poznání.

Vytyčil jsem zde požadavky pro kritika maximální: mluvil jsem o úplnosti a uvědomělosti kritikova poznání. Obě jsou možné, jen chápeme-li je v sociologickém slova smyslu. Čímž opět zešíroka odůvodňujeme i sociální vznik a poslání literární kritiky.

Výše uvedené úvahy o vlastní povaze umělecké, a tedy i literární kritiky nám připomněly kus minulostní problematiky. Ohlédněme se poněkud zpět a staneme před kdysi oblíbenou otázkou: *Je kritika vědou, či uměním?*

Často bývalo – pro obtížnost problému – odpovídáno, že je obojím: i vědou i uměním. A z toho vznikal obyčejně dvojí postoj. Především postoj objektivistický, vědecký, neosobní, odborný (ne-li přímo odbornický), až neúčastný; odmítající jakoukoliv kritickou improvizaci a jakékoliv podléhání dojmům, tedy jakýkoliv impresionismus. Chtěl podávat objektivně, vědecky zjištěná tvrzení a – což bylo nejcennější – tato tvrzení vždy odůvodňovat. Toto logické odůvodňování svých soudů kritických nám právě kritičtí impresionisté zůstávali dlužni.

Druhý postoj byl zrovna opačný: známe jej z Šaldova kdysi dobového hesla „kritiky patosem a inspirací“. Chápeme dnes historicky tento zásadní rozpor v hlediscích. Náš novodobý historismus nám umožňuje, abychom byli k oběma stanoviskům spravedliví, poněvadž je chápeme z dobových vztahů a souvislostí jako stanoviska vývojově nutná. Vidíme tedy v tomto druhém stanovisku, jemuž byla kritika uměním, dialekticky nutný a sociálně podmíněný protiklad ke kritice nejen neosobní, ale, jak bylo kdysi řečeno, až odosobněné. Jestliže se tu zdůrazňovalo poznání až vášnivě ve svém zaujetí ke svému předmětu, chápeme to dnes jako protest proti upřílišnému intelektualismu. Ono vášnivě poznání právě mělo být protiváhou proti zmíněnému strohému intelektualismu. Nakonec ovšem přece jen se poznal *význam intelektu: jeť nepostradatelným pořádacím principem* v každém poznání. I pozdější Šaldova stále rostoucí odbornost mu nakonec dala za pravdu. Tato okolnost je i pro naše téma zvlášť důležitá. Díváme se na celou tuto složitou problematiku z hlediska sociologického. Díváme se na kritiku jako na jistou funkci sociální. Funkce sociální pak předpokládá *sdělitelnost*. Každá sdělitelnost pak se musí opírat o prostředky do té míry objektivní, aby onu sdělovací funkci mohly plnit. A právě činnost intelektuální je povýtce schopna tuto funkci vykonávat. Proto ji podtrhujeme a zdůrazňujeme.

Jak se tedy díváme na funkci kritikovu? Jako na funkci *sociálně zprostředkovací*. Kritik se neomezuje na poznání uměleckého díla. Kritik z tohoto poznání vyvozuje důsledky. Kritik na základě svého poznání pronáší určitý kritický soud. Tímto soudem o něco usiluje. Chce jím působit ve smyslu společenském. Chce řídit, dirigovat umělecké nazírání a umělecký vkus obecnstva. Funkce kritikova je tedy funkce především *prostředkující*: chce pomoci vlastních poznatků obecnstvu podat pomocnou ruku, chce obecnstvu přiblížit chápání uměleckých děl.

Má-li kritik plnit dobře svou funkci sociálně prostředkující, má usilovat o jasné, srozumitelné podání výsledků své kritické činnosti. A tu – ač jsem už dříve na to narazil – pokládám i zde za důležité znovu říci, že ono poznání by mělo být sdělováno věcně, bez pózy a frází. Šalda se kdysi bránil proti zvláštnímu „kritickému žargonu“, jak se vyjádřil. Je ho i dnes příliš mnoho. Bohužel i mladí mu dnes silně propadají, a to tak, že jej berou dokonce krvavě vážně. Naše generace po první světové válce i tam, kde užívala bombastických slov, měla smysl pro humor. Ta slova a ty výmysly měly kohosi dráždit. Zatímco dnes jsou brána příliš vážně. Jsme tedy proti mnohomluvnosti nic často neříkající, proti planému verbalismu. Ale to neznamená, že bychom odmítali odborné termíny. Chceme jen, aby odborných termínů bylo používáno adekvátně, tj. tam, kam patří. Cílem je přece: jasnost, zřetelnost, adekvátní vyjádření myšlenky.

Kritická činnost jakožto činnost prostředkující mezi autorem a publikem má význam veliký. A to nejen pro poučení, nýbrž i pro výchovu obecnostva. Kritik vychovává autorům obecnostvo, pomáhá-li mu v chápání uměleckých děl, napomáhá-li lepšímu poznávání uměleckých výtvorů u konzumentů. Tato okolnost ovšem slouží nejen těm, kdož umění přijímají, nýbrž i těm, kdož umění tvoří, umělcům. Ze správného chápání umění, ze správného postoje k umění mohou umělci čerpat mocnou posilu k další své tvůrčí práci.

Právě v tom vidím největší význam činnosti kritické. Tím se stává totiž činností i kulturně tvořivou, a to v plném slova toho smyslu. Každá činnost kulturně tvořivá je už eo ipso činností sociální. Vždyť kultura vůbec je možná jen jako výsledek, výtvor lidského společenství. Obráťme se proto po těchto přípravných úvahách přímo k *sociálnímu poslání kritiky*.

III.

Bylo už řečeno, že vlastní poslání kritiky je v její funkci zprostředkovatelky uměleckého poznání a tím i bojovnice za umělecký pokrok. Ale to by nebylo vše. To by byla vyzdvižena jen jedna z četných souvislostí sociálních, v nichž se umění i umělecká kritika nacházejí. Je-li však umění v tak těsném sepětí s celým ostatním sociálním životem, musíme i po kritikovi žádat víc, než obvykle žádáme.

Po velikém literárním kritikovi budeme tedy žádat, aby byl víc než jen literárním, tj. uměleckým kritikem. Budeme žádat, aby sociální funkci kritiky plnil důsledně. Aby byl i *bojovníkem v životě*. Žádáme-li to, můžeme se opřít o příklad nejvyšších a nejlepších kritických mluvčích domácích i cizích. Už Sabina se v článku o Janu Nerudovi staví proti kritice, která by neplnila svou širší funkci. Bojuje tam proti hlouposti a zbabělosti v kriti-

ce, jak se u nás tehdy vyskytovala. Bojuje proti duševní její lenosti, proti šosáctví. A toto šosáctví, jež podnes v naší kritice nevymřelo, charakterizuje větou, že šosák má strach o „zmaření všeho pozitivního dobra“. A co myslí tím „pozitivním dobrem“? To, čemu se jinak tehdy říkalo: stávající řád. I dnes nutno připomínat, že kritika musí stát někde v čele těch, kdož nynější běžné řády přemáhají, kdož budují řády nové, lepší.

Podle Sabiny má kritik řídit umění a připravovat jeho cesty. Čili: kritik má být průkopníkem všeho nového, propagátorem, hlasatelem pokroku. V jiném článku Úloha kritiky (1863) Sabina kritice přiřítá funkci nejen národní, nýbrž i nadnárodní. To je v duchu nejen tehdejšího, nýbrž i dnešního humanismu, jenž usiluje o spolupráci všech lidí, všech národů na společném díle lidského, možno říci všelidského pokroku. A přitom mluví o poslání kritiky velmi osvíceně. Projevuje podivuhodný smysl i pro kontinuitu kulturního tvoření vůbec. Literární umění má podle něho „zralým rozmyslem a jasným uvědoměním vedeno a řízeno býti“. Přitom upozorňuje na to, že toto řízení či vedení má býti „organické“. Jak jemný to postřeh skutečné potřeby každého kulturního růstu! Ze Sabinových výkladů si můžeme vzít ještě i něco jiného, co přímo poukazuje k sociální funkci kritiky i umění samého. Práví, že kritika jest „jako sebevědomím a svědomím literatury, kteráž takto k sebepoznání přichází“. Je to řečeno ovšem poněkud zastřeně, nejasně, jak k tomu tehdy vedla nápodoba mluvy hegelovské filozofie. Ale jasně tu vystupuje přece jen do popředí *snaha o uvědomělé zasahování jak umělce, spisovatele, tak kritika do společenského národního dění*. A nejen o uvědomělé zasahování zde jde; jde i o zasahování v důsledku toho odpovědné. Sabina snil tehdy i o kritickém listě, jenž by plnil vskutku zcela své poslání i sociální. Má nejen posuzovat vyšlá díla, nýbrž i „ukazovati na potřeby národa, musí směr naznačovat, vzory a prameny udávat, budít a podněcovat“. Dále tu Sabina přímo zdůrazňuje i poslání kritiky přímo politické a mluví o jejím významu pro zdraví veřejného života. Tyto požadavky jsou úplně ve smyslu celé naší národní tradice. Připomínají nám však i veliké vzory cizí, zvláště ruské. Kdo by při tom nevzpomněl na vysoké požadavky takového Bělinského! I jemu, jako každému vážnému mysliteli, stojí kritik, i kritik literární, na křižovatce mezi minulostí a budoucností.

Vrhněme jen aspoň letmý pohled na vývoj naší společensky uvědomělé kritiky. Neuvedeme tu všechny, jen některé z kritiků sem spadajících. Máme tu především velikého a přísného kritika celého našeho národního života T. G. Masaryka. Jemu stojí literární kritika přímo mezi kritikou vědeckou a společenskou. Zdůrazňuje kritickou uvědomělost, její přímo vědeckou metodu, ovšem s cílem především společenským a pře-

vážně mravním. Nic jiného neznamená jeho požadavek pravdivosti a realismu než požadavek odpovědnosti a opravdovosti při uskutečňování úkolů společenských.

Nebo takový H. G. Schauer. Jak ten si je vědom sociologické funkce kritiky! A jak odpovědně se zamýšlí nad posláním umění! Z oné jeho sociální odpovědnosti vyrostlo rozlišování literatury a četby. Četba, čímž se rozumí četba pro lid, dobrá četba pro lid, je mu jakýmsi nutným předstupněm skutečné literatury. Tento problém není u nás posud mrtvý. A patrně ani dlouho mrtvý nebude. Lid bude po nás ještě dlouho musit žádat *živný chléb* místo limonády a různých lahůdek, jež neposkytují trvalých hodnot. Jak naše kritika, tak naši spisovatelé si musejí tento fakt uvědomit, mají-li splnit své úkoly, své poslání. Jen si vzpomeňme, u kterých autorů nejen lid, ale i my, tzv. inteligence, jsme hledali útěchu a posilu v těžkých válečných letech. Těch soudobých mezi nimi bylo málo. Co pouhého potišťeného papíru jsme našli v našem nedávném písemnictví!

Nechť tedy nyní i naše kritika dbá, aby se to neopakovalo. Aby bylo méně literatury skleníkové a více literatury přinášející plody živné, pro život národa nezbytné.

Podobné snahy měli i F. V. Krejčí a Jindřich Vodák. Vodák po celý svůj život přímo hlásá boj za život vyšší, čistší a lidštější, a to opět jak v umění tak v kritice. Žádá se svým učitelem T. G. Masarykem přímo pravdu. Proč?

Jen to domysleme! Pravda vůbec, tedy i v uměleckém díle sblízuje. *A sblížování lidí* je nutné, má-li být uskutečněn kdekoliv a jakýkoliv sociální pokrok. Pravda z lidí uvědoměle a záměrně teprve dělá lidi. Proto kritika celého života ve smyslu pravdivosti opět přímo vede k nejvyššímu lidskému ideálu – k humanismu. Žádává se po kritikovi solidnost metody kritické. A právem. Ale co je to, ta solidnost? Opět vědomí odpovědnosti. Opět pravdivost a opravdovost. *Pravda, či lež* – toto dilema stojí před každým kritickým soudem, jako před každým rozhodováním a činem lidským. Kritik proto v uměleckém výtvoru rovněž rozhoduje tuto otázku: zkoumá, nakolik výtvor odpovídá skutečnosti; nakolik je pravdou, nakolik lží.

Tato činnost zřejmě předpokládá smysl pro realitu, pro skutečnosti života, a stává se přímo kritikou života. Při své uvědomělé zaměřenosti je přímým projevem i smyslu společenského a mravního, čímž vyúsťuje až v boj o novou skutečnost společenskou.

I tu máme dobrou tradici domácí i cizí. Schauer v článku O úkolech naší kritiky vyzdvihl několik takových vzorů z tradice světové. Jsou to Lessing, Bělninskij, Ruskin, Brandes. Ti všichni podle něho „produkovali myšlenky, ...kterými literárnímu vývoji ukazovali směr, neb aspoň jej

regulovali“. Schauer má veliké požadavky. „Opravdový kritik je psychologem a filozofem, je politikem a sociologem, je vším.“ Má vidět život a svět v nerozborné jednotě. Má býti „hlasatelem skutečnosti“, a to „skutečnosti nové a zároveň ideálu nového; je tedy ve světě umění tím, čím prorok je ve světě náboženském“. Právem se Schauer také obrací proti estetické bezcharakternosti našich kritiků. I dnes by měl být tento požadavek znovu zdůrazňován. Neboť posud se u nás kritika příliš často „rodí z knih“, jak řekl Schauer, zatímco by se měla rodit „ze života“. I tu měl opět Schauer na mysli styk literatury s lidem. Týž styk, jenž – jak jsem už citoval – ležel na srdci i Šaldovi, když pronášel obavy o prohlubování propasti mezi uměním a životem. Ona propast byla pocíťována jako národní nebezpečí i Schauerem. Proto mluvě o kritice prohlašoval tuto za „nutný most mezi uměním a lidem“. Jen bude-li tento most dobře vyhovovat, budeme moci mluvit o „skutečném, zdárném vývoji literárním“.

Souhrnně se Schauer o kritice vyjádřil v článku Naše kritika. Tam přímo praví: „...je nejvyšším úkolem kritiky, určití souvislost jeho (totiž každého jednotlivého uměleckého díla) s touto národní existencí, jeho místo v řadě mravních statků této společnosti. Kritika v poslední příčině překračuje hranice kritiky ryze literární, stává se kritikou filozofickou, politickou, národní, a musí sama přispěti ku rozmnožení mravního kapitálu v národě, musí k součtu posavadních statků duchových sama ještě přičiniti statek nový.“

Kritika má být tedy *svědomím národního písemnictví i života*. Má stát jako svědomí na každém rozmezí v našem rozhodování. Má být ukazatelem směru na křižovatkách životních dějů. Má spojovat minulost a přítomnost s budoucností. Aby to mohla činit, musí mít správný, přiměřený pohled na celou složitost sociálního dění. Přiměřený bude však vždy jen ten pohled, jenž bude s to sledovat celou společnost v jejím vývoji, tedy pohled dynamický. Pohled, jenž bude s to zachycovat všechny životní proměny.

I když se o tomto u nás častěji mluvilo, myslím, že vcelku se pro toto hledisko, *hledisko dynamické sociologie*, udělalo velmi málo. Máme vlastně jen jediného průkopníka této teorie, jenž ji hleděl uvést v praxi. Byl jím příliš předčasně zesnulý *Bedřich Václavek*. Byl jím a mohl jím býti dík svému světovému názoru – *dialektickému materialismu*. Materialismus, a to jak filozofický, tak historický, dal mu jasnou teorii sociologickou, přesný nástroj pro provádění sociologicky životné analýzy věcí a dějů uměleckých. Dialektika pak, jež byla duší těchto sociologických rozborů, mu umožňovala pohled do podstaty veškerého životního dění v jeho pohybu. Chci v dalším upozornit na zásluhy Václavkovy o českou kritickou teorii i praxi, a proto uvedu v jakémsi přehledu jeho nejvýznačnější

názory. Přednáším je tu zároveň i jako posmrtný odkaz čistého člověka, nad nímž stojí za to se zamyslit.

Bedřich Václavek si byl dobře vědom toho, že žije a pracuje v době přechodné, v době kritické. Proto se zamýšlel právě i nad úkolem kritickým v takové nejasné době. Byl přesvědčen, že úkol kritikův je tu dvojnásob odpovědný. Kritik má „ujasnovati a vésti průboje“, neboť tvoří v poměrech, jež jsou po umělecké stránce výsledkem „sváru doby a umění“. Tento svár doby a umění pak nastává pro časté změny celkových poměrů společenských, jež se nám ukazují jako velmi proměnlivé. Poměry se neustále mění a umělec se s nimi musí vyrovnávat. Ale jak se s nimi má vyrovnávat, nezná-li je, nerozumí-li jim? Hle, jak důležité je pro skutečného umělce mít opravdovou znalost skutečných poměrů. Nemá-li ji, píše do vzduchoprázdna, píše do větru, píše zbytečně. Nemůže vytvořit dílo významné ani pro přítomnost, tím méně dílo významné pro budoucnost. Proto Václavek ve svých kritikách vždy *konfrontoval dílo spisovatelovo se sociální skutečností* a s její aktuální problematikou. Snažil se napomáhat autorovi, snažil se přimět autora, aby se věnoval i hlubšímu studiu sociální problematiky. Pomáhal tím současně i bořit ještě poslední bašty neblaze proslulé tzv. „geniálnosti“, jež takovými znalostmi hleděla okázale opovrhovat, i když se někdy objevovala pod maskou demokratickou, zdůrazňujíc (pour épater levici), že se v hospodářství či v marxismu nevyzná a – vyznat nemusí.

Václavek si byl však i vědom toho, že není vědy bez jednotného filozofického názoru na svět. Světový názor je pořadatelem, a to rozumným pořadatelem, jenž uvádí řád do nanesených, nakupených faktů sociálních. Nestačí sebrat materiál různých znalostí z oboru sociálního života. Tento materiál nutno prosvítit světlem světového názoru. Při tom je zároveň tento světový názor vždy znova podrobován zkoušce správnosti a spolehlivosti.

Podle Václavka tedy nejen kritik musí být teoreticky uvědomělý. Je to nezbytné i pro tvůrčího umělce, pro spisovatele, má-li řádně plnit své společenské poslání, má-li se stát vskutku svědomím svého národa.

Spisovatel tedy musí znát společenské souvislosti, *musí do společenských souvislostí vidět*. To je předpoklad úspěšné tvorby, jež by se neminula svým cílem. Je pak věcí spisovatelovy umělecké práce, aby tyto souvislosti sociální dovedl ve svém díle i s úspěchem, s výstižností zachytit. Kritik je tu k tomu, aby pak posoudil míru toho úspěchu, té výstižnosti tím, že provede kritickou konfrontaci umělcova díla se skutečností. Tato kritická konfrontace je založena na analýze. Provádět analýzu, to znamená pracovat rozumem, postupně odhalovat vrstvu za vrstvou, až

přijdeme na samý kořen věcí. Jedině obnažení kořenů nám umožní výstižný výklad literárního díla. Václavkovi tu velmi napomáhala metoda historického materialismu, jehož byl horlivým vyznavačem. Ke kořenům! – to je hlavní zásada historického materialismu. Proto Václavek vystupoval proti pouze popisné metodě některých kritiků, ukazuje, že takový kritický popis se nemůže dostat dále, k podstatě věcí, a že se v důsledku toho někdy omezuje jen na okrajové glosování, podporované jen slabými a chabými subjektivními impresemi z posuzovaného díla. Jemu však nešlo jen o zachycování jevového povrchu. Jemu šlo o *jádro věcí a dějů*, a to jak v umění, tak v kritice.

Bedřich Václavek pevně věřil, že jak spisovatel, tak kritik mohou zcela splňovat svůj úkol. Mohl mít tuto víru, neboť nebyl nahlodán dobovou skepsí, jež se nám jevila prostým důsledkem rozkladu pozitivismu. Jen si vzpomeňme na naše léta dvacátá! Na celou tu pragmatickou generaci! Na celý ten nezávazný probabilismus, subjektivismus, relativismus, agnosticismus a podobné -ismy, jež v našem českém myšlení natropily tolik škod, neboť nesporně napomáhaly oslabování našeho národního charakteru. Všechny takové proudy Václavek stíhal a nesmíme v onom stíhání přestat ani my dnes. Musíme i my zdůrazňovat význam jasného rozumu pro pochopení sociálních souvislostí a ukazovat, co dokáže rozum i tam, kde hledí *prosvítit tajemné tůně a temnoty iracionalismu*. Nutno ukazovat, že lidský rozum je nejcennější nástroj, jehož se člověku dostalo. Že nám nakonec nezbyvá než použít rozumu, ať běží o nesnáze jakékoliv. Zůstává nejspolehlivější oporou proti všem předsudkům a podvodům.

Václavek si dovedl s tímto svým spolehlivým kahanem razit cestu do všech temných míst české literatury. Pronikal s ním nebojácně i do těch nejodlehlejších slojí. Neúprosně ukazoval, pracuje-li autor dobře, či špatně. Po kritikovi vždy žádal, aby ukazoval, odkud autor jde a kam míří, kam se ubírá. Ale nejen to. Chtěl také, aby kritik dovedl ukázat a říci, kam má jít! Nejen konstatovat, nýbrž i vésti – to je pravý úkol kritika.

Má-li kritik vést, musí mít sám pevnou půdu pod nohama. Václavek ji pevnou měl. Konfrontoval-li autora a jeho dílo se sociální skutečností, v níž tvořil, snažil se především spisovatele zařadit. Toto sociální zařazení rázem osvětlilo leckterou stránku spisovatelova díla. Pomohlo pak vytknout jak přednosti, tak nedostatky. Básníkovo začlenění do veškerého společenského dění bylo významnou záležitostí Václavkovy sociologické metody.

Všimněme si této sociologické metody blíže. Je to *sociologická metoda ve smyslu historického materialismu*, jenž je vlastně marxistickou sociologií. Tato sociologická teorie má vzhledem k ostatním sociologickým

teoriím, založeným na jiných filozofických předpokladech, jisté nedoce- nitelné přednosti. V historickém materialismu nejde nikdy o sociologis- my abstraktní. Proti jiným sociologickým teoriím zdůrazňuje historický materialismus vždy nutnost přistupovat k věcem *konkrétně*; zachycovat je konkrétně. Nespokojuje se jen abstraktními, povšechnými, všeobecnými poznatky. Chce být vždy a ve všem konkrétní. Uplatňuje znovu starou scholastickou formuli *hic et nunc*. Nemluví prostě o společenském zařaze- ní vůbec, nýbrž o *určitém* společenském zařazení. Nezná kapitalismu vů- bec, nýbrž *určitou* fázi kapitalistického vývoje, v níž ten a ten spisovatel v tom či onom okamžiku na tom či onom místě pracuje. Nemluví o revoluci in abstracto, nýbrž o revoluci buď buržoazní, buď proletářské atd. Bere ohled na okamžitou situaci v té či oné zemi. A to proto, že ví, že není situací sociologicko-abstraktních, že jsou vždy jen *společenské situace v prostoru a čase*. A že čas ubíhá, přinášeje s sebou a odnášeje různé momenty ve vývoji společenských jevů. Historický materialismus je *teo- rií dynamickou*. Nezná ustrnulosti sociální. Vidí všude kolem sebe dění, vývoj, rozvoj. Nemůže být teorií statickou. Chápe každou věc jako výsle- dek vývoje minulého a současně jako zárodek, počátek, předpoklad roz- voje dalšího. Pochopení souvislostí časových a vývojových tu má velký význam. Mluvíme stále o dynamickém nazírání historického materialis- mu. Míjíme tím ovšem nazírání dialektické. Ale dialektika marxistická se netýká jen vývoje v čase. Zdůrazňuje vždy nejen svůj *antistatický ráz*. Mluví s důrazem i *proti izolacionismu*, jenž by se chtěl v teorii obírat urči- tými izolovanými, osamocenými, ze sociálních souvislostí vytrženými jevy. Ukazuje, že bez širších souvislostí nelze jednotlivé zjevy a věci chápat.

Právě na toto Václavek častěji důrazně upozorňoval. Pokládám za nutné tento jeho postřeh oživit. Je důležitý pro správné pochopení sociál- ního poslání literární kritiky. Václavek z onoho izolacionismu, z oné ne- znalosti souvislostí odvozoval omezenost či zaujatost naší kritiky. Neboť nezná-li kritik oněch souvislostí v plném rozsahu, musí je vidět nutně ně- jak pokřiveně, což mu znemožní vidění adekvátní, jež jsme hned na po- čátku položili za přední úkol poznání každého, tedy i poznání literárního kritika.

Po literárním kritikovi nutno tedy požadovat *všestrannost a úplnost* jeho poznání, aby jeho poznatky a soudy nebyly nějak deformovány a zkři- veny. Ona všestrannost a úplnost poznání znamená i to, že kritik správně rozpozná všechny činitele, všechny složky, jež spolupůsobily při vzniku li- terárního díla. To však neznamená, že v jednotlivém konkrétním případě nevyzdvihne dominující význam činitele určitého, případně několika urči- tých činitelů. Ono stanovení činitele či činitelů rozhodujících však musí

být výsledkem úplného poznání. Nesmí být žádný činitel opominut. Žádný však také nesmí být protekcionářsky vyzvedán. Bylo by to porušení požadované všestrannosti poznání, byla by to kaceřovaná jednostrannost.

Zvláštní obliby u nás doposud dochází taková jednostrannost v *psychologismu*. I tuto jednostrannost už káral Václavek. Pokládal ji za zvlášť nebezpečnou. Je patrně rovněž přežitkem z rozkladu pozitivismu. Psychologismus v literárním díle je něco, co se staví do cesty pravému poznání. Je to jakási hranice, jakási mez, jakási *závora*, jež se staví mezi umělce a „mimopsychickou skutečnost“. Je to určitá jevovost, jež brání rozhledu, neboť budí dojem a zdání nepřekročitelnosti. Předstírá, že za ní je něco záhadného, nepoznatelného – otvírá cestu agnosticismu, jenž vede v *reznici*, skepsi.

Psychologismus v kritice na tom není o nic lépe. Kritik se však nesmí dát zastavit v půli cesty. Musí jít dál. Musí mít odvahu onu psychologickou hranici překročit. Musí ji překročit, má-li se dostat k jádru, k podstatě věci.

Všechny konstatované tu vady mají svůj kořen v zanedbanosti filozoficko-teoretické, jež je pro nás Čechy takřka příznačná. *Chybí nám důsledná a propracovaná noetika kritiky vůbec.*

To je *pium desiderium* české kritiky, jež čeká na své uskutečnění. Potřebujeme propracované základy pro českou literární kritiku. Nesmíme se napříště spokojovat jen kritickou improvizací, případně jen tzv. čistou kritikou, jež mluví o literárním díle, aniž by se jasně a jednoznačně vyjádřila pro či proti.

Jsme pro kritiku společensky zaměřenou, avšak úplnou a všestrannou. Jsme pro kritiku sociologickou. Ale pojatou tak, jak jsem naznačil. Jsme proti jakémukoli zjednodušování, proti sociologickým výkladům mechanickým, jež by kritiku mohly jen zdiskreditovat.

Končím svůj výklad o poslání literární kritiky ve společnosti. Pokusil jsem se v něm nadhodit několik námětů, jež dnes potřebují svého ujasnění. Přitom jsem se letmo dotýkal i velikých zjevů naší literární kritiky; naposled v řadě Bedřicha Václavka. Myslím, že jeho ztrátu a nenahraditelnost si dnes uvědomujeme nejen my, jeho přátelé. Jeho přínos nebyl jen osobní. Byl i směřový. Byl tak živý, že i dnes pocítujeme nutnost naň navázat. Ukazoval cestu, jež se ukázala správnou. Pojďme po ní dál. Není snadná. Žádá se tu po nás ještě mnoho, mnoho práce. Ale musí být konána a vykonána. V zájmu úrovně české literární kritiky a hodnot českého života literárního vůbec.

(1946)

ZÚČTOVÁNÍ A VÝHLEDY

Jan Mukařovský

Přednáškový námět posledního dne našeho sjezdu postrádá (k jisté nevýhodě těch, kdo jím byli pověřeni) určitosti, jakou měly náměty úvah přednesených ve dnech předešlých. Lze při něm mluvit o velmi mnohých věcech, a tak je nebezpečí, že projevy k němu se vztahující budou, dělej co dělej, vždy obviňovány z neúplnosti. Bylo by ovšem možné pojmout je jako shrnutí úvah pronesených ve dnech předešlých, avšak mínění při těchto úvahách vyslovená byla do té míry různorodá, že by bylo velmi nesnadné nebo i nemožné shrnout je bez jednostrannosti v jednotný smysl; kromě toho lze mít vážné pochyby o užitečnosti takové rekapitulace. Zbývá tedy cesta jediná: předpokládat, že všechny sjezdové úvahy měly v podstatě jediné ústřední téma, a pokusit se o osvětlení těch jeho stránek, které buď nebyly dotčeny vůbec, nebo jen mimochodem. I tehdy ovšem je si třeba být vědom toho, že ústřední téma sjezdu mohlo by být pochopeno i mnoha jinými způsoby, než jak se stane v této přednášce.

Co tedy chceme pokládat za ústřední sjezdové téma? Zdá se nám, že by mohlo být nazváno: úvaha o dnešním smyslu českého literárního dění. „Smyslem“ míním přitom jednotnou dynamiku tendencí směřujících do budoucna, které jsou sice v dnešním stavu literatury a společnosti zárodečně obsaženy, a mají tak svou nutnost, ale k tomu vykryštalizování a plnému uskutečnění potřebují aktivního a vědomého úsilí těch, kdo s literaturou přímo nebo nepřímou souvisí. Sjezdové úvahy, vybravše si některé dílčí úseky aktuální literární problematiky (Osobnost a kolektiv v literatuře, Cesta literatury k lidu, Poslání literární kritiky ve společnosti), pokusily se na nich vystopovat některé vývojové nutnosti, vyplývající z nových poměrů společenských a z nové situace literatury. Tento postup je přirozený u spisovatelů, kteří svým budoucím dílem mají nově dané nutnosti realizovat. A vzhledem k dnešní situaci je to i svrchovaně aktuální. Přesto však nesmíme zapomenout, že počínajíc si takto, obnovili spisovatelé bezděky dávnou tradici úvah o celkovém smyslu a položení české literatury.

Je, zdá se, charakteristický rys české literární kritiky a esejistiky, že se jí po celé devatenácté století měnily obecné literární problémy pod rukama v otázku po celkovém rázu české literární tvorby a po praktických důsledcích, které z toho rázu vyplývají pro tvorbu další. Pokusíme se to ukázat na několika příkladech a pokusíme se dále i o zjištění příčiny toho, že se česká literární esejistika po dobu celého století tak úpor-

ně vracela k problému vlastně jedinému. Tušíme-li správně, vede právě odtud schůdná cesta k tématu, které je naším úkolem.

Již první památná novočeská polemika o prozodickou základnu básnického rytmu, Palackého a Šafaříkovi Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie, ačkoli se týká otázky značně speciální, míří k celkovému položení české literatury, kterou – jak prohlašuje – chce zvednout na kvalitativní úroveň poezie řecké, jakož i odněmčít a postavit na základ slovanský. Prostřednictvím prozodie chtějí tedy autoři zapůsobit na českou literaturu jako na celek, proměnit i její uměleckou výstavbu i vztah k literaturám jiných národů. Ještě zřetelněji projevuje se snaha určit vlastní smysl české literatury a stanovit závazně její náležité položení, tentokrát vzhledem k jiným odvětvím národní kultury, v Jungmannově stati O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české. Jungmann nezajímá se zde jen o obecný pojem klasičnosti, ale hlavně o jeho význam pro přítomný a budoucí stav literatury české; klade hlavní důraz na to, aby „literatura naše, co možné, ze života vycházela a do života národního vcházela“; klasičnost jeví se mu toliko prostředkem vhodným k tomu, aby způsobil úzké splynutí literatury umělecké s vědeckou, dále s filozofií a také s řečnictvím na základě vypěstovaného jazyka národního, jenž zase je nástrojem denního života v nejširším slova smyslu. Jan Neruda v článku Nyní (Obrazy života 1859) klade již otázku smyslu české literatury zcela přímo: „Ostatní národové nehledají více těžiště svých snah v literatuře, jejich mysl rozprádá železná síť po celé zemi, spojuje moře, velí písmem bleskovým, vše to jediné k tomu účelu, aby se nejvzdělanější národové sobě sblížili, každá země a každý člověk daň svou veškerenstvu podati musil, od ostatních podobné dary obdržoval a aby vše stejným krokem a bez závady z kterékoli strany pokračovalo. Náš národ ovšem i při této veliké úloze svůj podíl má, poněvadž jej míti musí; nejsme však materiálně tak obdařeni, abychom vydatným a zřejmě ofenzivním způsobem se podíleli. Naše hlavní snaha posud musí k tomu čeliti, abychom k uvědomění všeobecnějšímu pravé své úlohy přišli. Jen literatura nám k tomu může dopomoci, a kdežto jiní národové více nebo méně ji opouštějí, musíme my k ní vždy ještě všechnu svou sílu obracet.“ Jako posledního člena této řady uveďme Šaldovu Moderní literaturu českou; Šalda si zde položil otázku celkového rázu a smyslu české literatury způsobem zpodrobňujícím; prošel totiž celým českým literárním vývojem od samých začátků a dobral se tak teze, že „moderní literatura česká jest ve značném a snad až povážlivém stupni umělá: byla tvořena většinou jaksi zvnějška akty vůle, jimž neodpovídalo dost tvárného bohatství názorového i citového; nenalezla souvislost s tradicí poezie národní a melodická metoda poezie národní nebyla v ní oži-

vena, nebyla domyšlena a dále vytvářena; česká poezie moderní opakuje vcelku vývoj a formy poezie západní.“ Vedle Šaldy připomeňme si aspoň pouhou narážkou ještě F. V. Krejčího, jenž se nad celkovým osudem a smyslem české literatury zamyslel dvakrát, jednou v knize Zrození básníka, podruhé v širší souvislosti s celou českou kulturou v knize České vzdělání.

Po Krejčím se však situace pojednou mění; poválečná generace, generace poetismu, odmítá již uvažovat o své literární problematice ze stanoviska specificky českého, chce ji vidět jako problematiku poezie vůbec. Praví to s jistou dávkou mladé vyzývavosti velmi zřetelně v Manifestu poetismu: „Naši předchůdci otevřeli okna do Evropy. Vyvodili jsme z dokonale internacionální povahy moderní civilizace ten důsledek, že jsme opustili provinciální a regionální horizonty nacionální a státní příslušnosti, odcizili jsme se dějinám literatury české a zřekli se dědictví českého malířství. Historický odkaz domácích hodnot nenabízel nám ostatně víc, co by mělo platnost pro přítomnou evropskou chvíli. Jedině snad... obraz co bílých měst u vody stopen klín... ta nádherná pasáž předbřeznové básně, volný a kadencovaný sled snových obrazů, ztělesňovala to, co jsme hledali v poezii.“ Je ovšem jisté, že toto odmítnutí promýšlet zásadní otázky literární tvorby v souvislosti s dosavadním vývojem domácím neznamena skutečné překročení hranic českého literárního kontextu; je však velmi charakteristické pro jistou radikální změnu vnitřní i zevní situace české literatury. Brzy uvidíme, jaká to byla změna.

Položme si nyní otázku: Jak to, že česká literární esejistika po celé devatenácté století věnovala tolik zájmu celkovému položení české literatury? Jak to, že v době, kdy právě ve velkých evropských literaturách byla věnována pozornost zásadním uměleckým otázkám literární tvorby, otázkám vztahu mezi literaturou a společností atd., se české přemýšlení o literatuře tak tvrdošíjně vrací, jako k místu stále bolavému, k jedinému tématu, k otázce smyslu české literatury a jejího vztahu k českému národnímu životu.

Lecco nám mohou povědět citáty, které byly právě uvedeny. Jedna věc je zřejmá z nich ze všech: že nebyl pocíťován jako normální vztah české literatury k literaturám jiným, k ostatním odvětvím domácí kultury, k českému národnímu životu jako celku; jinak by sotva k úvahám tohoto druhu býval byl důvod. Příčin tohoto stavu bylo několik: jednu z hlavních naznačuje právě citovaný výrok Nerudův. Literatura je u nás podle Nerudy, na rozdíl od jiných národů, „těžištěm národních snah“. Mohlo by se ovšem zdát, že takový stav je pro literaturu prospěšný; ve skutečnosti však znamená *porušení rovnováhy jejích funkcí*. Je ovšem pravda, že literatura vždy plní mimoestetické funkce a že bez nich byla by vážně churavá; jiné však je, vstupuje-li literatura v činný styk jednou s tou, po druhé

s onou stránkou národního života, a opět jiné, je-li spoutána úkolem trvale nahrazovat jisté chybějící stránky národního života a příslušné k nim funkce. A právě o tento druhý případ u nás šlo po téměř celé devatenácté století. Dosvědčuje to tichý povzdech Nerudův: „Nejsme materiálně tak obdařeni, abychom vydatným a zřejmě ofenzivním způsobem se (na evropském kulturním a civilizačním dění, pozn. aut.) podíleli.“ Neruda praví, že jsme chudí: literatura musila tedy tehdy suplovat rozkvět hospodářský a také rozvoj technický („mysl ostatních národů rozprádá železné síťe po celé zemi“). Vedle těchto odvětví mohl však básník uvést např. také vědu, pro kterou rovněž koncem let padesátých, kdy svou úvahu psal, chyběly dokonale vybudované instituce i jiné předpoklady a již tedy také musila literatura do jisté míry suplovat. A tento nenormální stav funkcí literatury se mohl proměnit k lepšímu teprve tehdy, když národní život nabyl možnosti vytvořit si chybějící funkce i příslušné k nim předpoklady. Jak známo, stalo se to teprve v posledních desítiletích devatenáctého věku rozvojem českého obchodu a průmyslu, rozdělením univerzity atd. A skutečně vidíme, že brzy nato se počíná proměňovat i situace literatury v struktuře národního života; o tom však promluvíme podrobněji až v příštích odstavcích. Dokud stav funkční nerovnováhy trval, pocítovala literatura jeho útlak, jenž nepříznivě působil na vývoj její umělecké výstavby. Funkční přetížení omezovalo totiž umělecké možnosti literatury do té míry, že literatura nebyla schopna rozvinout svou vlastní vývojovou dynamiku; byla nucena přijímat své vývojové podněty zvenčí, z jiných literatur, už hotové a zpracované, nikoli přímo vytěžené z rušného proudění národního života – odtud ráz „umělosti“, ke kterému – jak již uvedeno – poukázal Šalda. Vyskytly se ovšem v českém literárním vývoji této doby některé ojedinělé zjevy, které se tomuto omezení své umělecké volnosti dovedly vymknouti, snad osobní genialitou, snad i zásluhou zvláštního utváření objektivních příčin: byli to zejména Máchá, Němcová a Neruda. Leč právě tito spisovatelé jsou důkazem, že funkční omezení existovalo a působilo. O Máchovi víme, jakou bouři rozhořčení vzbudil u současníků zdánlivým nedbáním aktuálních národních potřeb, Němcová si dovedla najít svobodu uvnitř mezí, které jí byly uloženy (srov. Šaldův výrok: „Nadání Boženy Němcové mělo své meze, ale poněvadž jich nepřekročila, zdá se, že jich vůbec nebylo.“), Neruda pak se, zejména ve vrcholech své tvorby, vymkl zevnímu omezení tím, že si hrdě uložil omezení své vlastní.

Mohli bychom ještě dále pokračovat ve výčtu příčin, jež v devatenáctém století působily abnormalitu postavení české literatury v národním životě, tak např. zvláštní poměr mezi literaturou a prudce se rozví-

jejícím spisovným jazykem, jenž básnické výboje, zprvu lexikální, později zejména stylistické, žízňivě vpíjel, čině co nejrychleji řádem to, co ještě před vteřinou bylo porušením řádu, a utrhuje tak doslova básnictví půdu pod nohama. Nám však nejde o podrobný rozbor, nýbrž jen o poukaz k tomu, že po celé téměř devatenácté století bylo básnictví ve zvláštním vztahu k českému národnímu životu a že si tak přímo vynucovalo stálé úvahy o své situaci a svém smyslu.

Počátkem století dvacátého, řekli jsme, pojednou úvahy tohoto druhu ustávají a předmětem pozornosti se stává spíše básnictví vůbec, básnictví samo o sobě. Proč se tak děje, je dosti zřejmé. Národní život si dotvořil funkce, které mu dosud chyběly, vlastní orgány a předpoklady pro ně, literatura byla tím zbavena svého funkčního přetížení, získala volnost být sama sebou a žít samé sobě. Její funkce se stávají úplnou strukturou, počínají se navzájem vyvažovat a literatura se podle těchto různých funkcí počíná rozrůzňovat v rozmanité útvary. Také umělecká výstavba literárního díla nabývá nových možností, rozvíjí se experimentováním, záměrně a směle se vychyluje z rovnováhy leckdy až po sám kraj možnosti. Vývoj literatury začíná zdůrazňovat svou osobitost vůči vlivům literatur cizích: i když probíhá souběžně s vývojem cizím, nabývají leckdy jeho peripetie podoby výrazně domácí, tak např. český poetismus má sice značně obdobný ráz s literárními směry soudobými v jiných literaturách, nekryje se však úplně se žádným z nich; bylo by pak už zcela nesnadné hledat přímou obdobu v jiných literaturách pro tzv. literární kubismus, jak jej výrazně uskutečnil v české literatuře svými básnickými začátky V. Vančura.

Taková byla vnitřní i zevní situace české literární tvorby mezi dvěma světovými válkami. Nelze ovšem zapřít, že vedle kladů měla i své stíny. Literatura sice byla vyvázána z funkčního přetížení, o kterém jsme mluvili, ale byla zato stížena radikálním poklesem své důležitosti ve srovnání s jinými oblastmi národního života. Po stránce funkční se ocitla v postavení, v jakém už po delší dobu byly literatury jiných, větších zemí: stávala se znenáhla literaturou nejen funkčně nevázanou, ale také funkčně nezávaznou. Funkce, mimoestetické funkce literatury, pozbývaly svého věcného dosahu a stávaly se spíše účinnými jen vzhledem k umělecké výstavbě díla, jejímiž složkami se stávaly, než vzhledem k národnímu životu a jeho potřebám. Jinými slovy: básníku bylo dovoleno tvrdit cokoli, volně „vlát“ (jak se jednou koncem tohoto období vyjádřil obrazně žurnalista) pod jedinou podmínkou: že jeho slova nebudou brána vážně.

Místo dalšího zákonitého vývoje přišlo však za druhé republiky a za okupace přerušeni, zpřetrhání všech vývojových souvislostí nebo aspoň

vychýlení jich z dosavadního směru. Všechno, co se tehdy dalo, je v příliš živé paměti, aby bylo třeba zabývat se tím podrobně. Řekněme jen toto: funkce byly opět, jako kdysi v době největšího úpadku českého národního života za protireformace, zúženy na minimum. Jediná funkce byla vlastně literatuře dovolena úředně, totiž funkce, kterou možno označit běžným termínem jako „zábavnost“. V této funkci pak se skrývala velmi silná tendence rázu negativního: dát čtenáři zapomenout na funkce skutečně životně důležitá a aktuální. Autoři i čtenářstvo se ovšem tomuto funkčnímu omezení jak jen možno vzdírali: autoři se snažili mluvit ve smyslu funkcí aktuálně závažných mezi řádky nebo oklikou, publikum vkládalo do čtených děl aktuální smysl podle svého dohadu a podle své touhy. Situace literatury však přesto měla zjevné příznaky nezdravé abnormálnosti.

Po stránce tematické uchýlovala se literatura, zčásti pod zevním tlakem, zčásti ze snahy po úniku, k tématům v podstatě vzpomínkovým, prosyceným hodnotami vlastně už historickými, nebo dokonce polopohádkovým. V úvahách o literatuře objevil se pak najednou pseudoprobém „generační“, jež Eduard Bass tehdy velmi bystře usvědčil z funkční negativy. Napsal tehdy asi toto: My, kdož jsme byli mladí, uvědomovali jsme si, že je třeba bojovat jednou za tu, podruhé za onu záležitost kulturní nebo společenské obnovy, ale nevěděli jsme, že jsme generace. Dnes nevědí mladí, zač mají bojovat, a tak aby aspoň něco měli, co by je jednotilo, uvědomují si nadměrně ostatně i známé heslo o „člověku vůbec“, který byl nastolován jako předmět a cíl poezie; „člověk vůbec“ byl ovšem jen termín pro popření, nebo spíše zamlčení jakýchkoli konkrétních a naléhavých potřeb člověka chvíle přítomné, historicky i sociálně přesně určeného. Vztah literatury k národnímu životu byl tedy za okupace katastrofálně znejasněn a rozkolísán. Že i tehdy mohla vznikat tu a tam díla významná, ba dokonce některá z vrcholných děl svých autorů – jmenujme jako jediný příklad dílo básníka, který již není mezi námi, Vančurovy Obrazy z dějin národa českého – nebylo zásluhou této situace, ale vzdoru proti ní.

Končíme onu část svého tématu, která byla – nikoli námi samými, ale kolektivním usnesením přípravného výboru – označena jako zúčtování. Promiňte, byla-li snad příliš obsírná. Zdálo se mi, že to, co předcházelo před dnešní chvílí, obsahuje dosti důležitá poučení pro stav, který máme dnes před sebou, i pro možnosti a nutnosti jeho budoucího vyřešení. Snad – podle zákonů časové následnosti – mělo toto vyúčtování předcházet před všemi sjezdovými úvahami; leč i knihy začínáme někdy číst zprostředka.

Jsme tedy nyní opravdu ve chvíli dnešní, nejpřítomnější. Situace literatury i vztah literatury k národnímu životu jsou zcela jiné než kdykoli předtím. A jejich důsledky mohou dosud být toliko prospektivně odhadovány, nikoli prokazovány na materiálu. Jde spíše, jak ostatně vyplývá ze sjezdových jednání předchozích, o přání, aby se literatura tím nebo oním způsobem zařadila mezi ostatní druhy lidského tvoření a aby se tím nebo oním směrem dále vyvíjela, než o objektivní zjištění. Nezapomínejme však, že i přání – a zvláště snad dnes, kdy tak mnohé je třeba vytvářet téměř od základu – mají svou objektivitu. Víme právě dnes velmi dobře, že vůle, zejména vůle kolektivní, je také skutečnost. Nedomníváme se proto, že by se náš úkol při pohledu na přítomnost nutně lišil od onoho, který nám připadl při diagnóze minulého stavu literatury. Lze ostatně na tuto diagnózu navázat zcela plynule. Kladli jsme si při líčení minulých období literatury velký důraz na její funkce, neboť funkce tvoří jedno z nejdůležitějších spojení literatury se společností a jejím životem. Nuže, i dnes a právě dnes je otázka funkcí pro literaturu osudově důležitá. Viděli jsme, že literatura už delší dobu pociťovala nedostatek reálního funkčního působení, za okupace pak byla dokonce o svou funkčnost oloupena. Nyní si opět má získat možnost mnohostranného působení, a přitom působení účinného. Má se stát spolubudovatelkou nové společnosti, její mentality, jejího poměru ke skutečnosti, zčásti snad i jejích institucí. Viděli jsme však na situaci české literatury v devatenáctém století, že přetížení literatury v některém směru porušuje rovnováhu jejích funkcí a má nežádoucí následky. Nechtějme proto ani dnes určovat příliš jednoznačně a závazně pro všechny útvary literární tvorby způsob, jakým má literatura sloužit; spokojme se vyznačením směru, kterým se má její působení brát. A nezapomeňme také, že podstatná, to znamená: vždy přítomná, je v literatuře jakožto umění funkce estetická. Právě ona brání tomu, aby literatura byla jednostranně zatížena jedinou funkcí zevní, umožňuje pružné střídání mimoestetických funkcí podle potřeby chvíle a daného případu i také mnohostranné současné působení díla směrem několikaletým. Není tedy ozdobou a přepychem, nýbrž podstatnou složkou umění. Udržuje také dílo při životě, dodávajíc mu schopnosti, aby postupně mohlo sloužit nejrůznějším nárokům, jaké na ně střída časů klade. Dílo může jedněch mimoestetických, životně důležitých funkcí pozbýt, jiných nabýt; přežít však takovýto funkční převrat, popřípadě dočasný nedostatek zevních funkcí může jen jako výtvar umělecký s podstatnou, třebaže daleko ne vždy převažující funkcí estetickou. Je tedy třeba, abychom žádali od umělců a aby umělci žádali na sobě samých důsledné dopracování a domýšlení umělecké i aby toto dopracování a domýšlení pokládali za stejný

závazek profesionální poctivosti, jaký pociťuje vůči své práci dobrý dělník a řemeslník.

A je-li už řeč o důsledném domýšlení, vzpomeňme i domýšlení jiného, které se také týká funkčnosti díla. Každé umělecké dílo je totiž vybudováno na jistých noetických předpokladech. Jsouc znakem, interpretuje jistým způsobem skutečnost, staví se k ní jistým způsobem. Pro období liberalismu bylo charakteristické, že noetický postoj byl pokládán za cosi téměř formálního, prakticky nedůsažného. Fašismus a jeho průvodní zjevy však poskytly lidstvu strašlivé poučení, že zdánlivě formální noetické stanovisko může vyústit v konkrétní ideologii, mnohdy takovou, že by původce takového zdánlivě formálního noetického stanoviska s hrůzou couvnul, kdyby spatřil poslední důsledky svého výtvaru. To ovšem platí netoliko o umění, ale také o vědě; nejde tu o záležitost umělecké výstavby, nýbrž o organizační princip hlubšího řádu, týkající se vší kulturní tvorby. Je proto třeba žádat stejně na umělci jako na učenci a zejména na filozofu, aby měli odvalu a svědomitost domyslit i vzdálené důsledky svého noetického postoje: svět není dnes daleko do té míry urovnán, aby z toho, co bude vytvářeno v nejbližší budoucnosti, nemohly být – i bez vůle původcovy – vyvozeny přirozeným během věcí důsledky ideologické a dále praktické, stejně neblahodárnější jako nejzhousebnější. Nepravím tím ovšem, že by dílo jednou vytvořené bylo pro všechnu dobu další jednoznačné noeticky i funkčně. Ve svém proslovu na našem sjezdu ukázal velmi krásně na osudu Máchova básnického díla básník Laco Novomeský, že ve chvíli Máchova slavného pražského pohřbu za okupace fungovalo toto dílo vzhledem k aktuální politické situaci tak, jak jeho původce naprosto nemohl předvídat.

Další nutnost, vyplývající pro literaturu z dnešní situace, je potřeba obnovení pevných a určitých vztahů v literárním světě i v literární produkci. Mám na mysli záležitost literárních škol a směrů i takzvaného rozvrstvení – nebo spíše rozrůznění – literární tvorby. Také to souvisí s funkčností literatury. Funkce, které literatura vykonává, jsou totiž tak bohaté a rozmanité, že pro různé funkce nebo spíš pro různé sestavy funkcí je třeba různých druhů tvorby. To je nesmírně důležité, neboť netoliko různí čtenáři se obracejí k literatuře s různými požadavky, ale leckdy i týž čtenář podle požadavků chvíle vyhledává různé druhy četby. A této rozmanitosti požadavků, která není nic jiného než rozmanitost funkcí, vyhovuje jednou různost literárních škol a směrů, jindy pak různost „stupňů“ literatury. Okupace, stejně jako každou diferenciací, rozmělnila i tyto rozdíly: jako osamělé ostrůvky trčely z moře neurčitosti jen jednotlivé autorské individuality. Rekonstrukce pevného půdorysu v literatuře zdá se mi proto velmi naléhavým požadavkem, tím spíše, že i pro básní-

ky samé je důležitou oporou úzká umělecká solidarita: víme z dějin básnictví, jak mnoho znamená básnický směr pro jednotlivce, jež svým dechem vynáší výše, než by kterýkoliv z nich dovedl dospět sám o sobě. I rozpory mezi směry, generacemi atd. jsou, jak známo, plodné; třeba jen podotknout, že rozpor neznamená daleko vždy spor ani v dialektickém myšlení, ani v životní praxi.

Nabízí se nám nyní velmi přirozeně po letném pohledu na autora pohled na čtenáře a jeho potřeby. Ani ten nebude příliš podrobný, neboť čas se nachyluje a náš proslov spěje k zakončení. Nesmí však pro nás zůstat pochybnou skutečnost, že čtenář je stejně důležitou nutností literatury jako autor, že společně s autorem vytváří dílo přijímaje je nebo zamítaje a dotvářeje jeho smysl, že pak zejména právě jeho prostřednictvím přecházejí hodnoty v básnickém díle obsažené do životní praxe. Čtenář prostředkuje mezi literaturou a společností. Nechtou všichni všechno; tak např. čtenářů lyriky bývá – jak i ve sjezdových diskusích bylo již jednou poznamenáno – méně než čtenářů epické prózy, a přece zdaleka nelze tvrdit, že by lyrika byla bez dosahu pro životní projevy národního celku, ať již jde o projevy jazykové, nebo vzájemné styky mezi lidmi atd. Jaký důsledek z toho vyplývá pro naši úvahu? Žádá se dnes, aby literatura byla činitelem obecně dosažným a žádá se to právem; rovněž právem se požaduje, aby autor měl na mysli zřetelnou představu o svém čtenáři a jeho požadavcích, a to nejen představu čtenáře odborně školeného, nýbrž i čtenáře z lidu, který potřebuje dobré, ale přístupné literatury. Všem těmto požadavkům musí a může literatura jako celek plně vyhovět, avšak k tomu jsou právě různé druhy literární tvorby, o kterých byla řeč před chvílí, neboť nikdy nebudou – i při nejideálnějším stavu umělecké výchovy a ve společnosti zcela beztrždní – odstraněny různé stupně vrozené umělecké vnímavosti u jednotlivců; vždy se bude přiházet, že literární výtvar pro jedny bude jednoduchý a plně srozumitelný pro jiné. A co se autorů týče, i v budoucnosti patrně bude zcela běžný případ, že stupeň přístupnosti různých děl téhož autora může být citelně odlišný. Řešení této zdánlivé obtíže je prosté: je jen třeba, aby se různé stupně, do kterých lze roztrždit básnická díla podle jejich srozumitelnosti a přístupnosti, navzájem vyžadovaly, aby se neutlačovaly. Obecně a prakticky důsažný, jak jsme ukázali, může být každý z nich, i takový, který je zdánlivě exkluzivní.

Bylo by třeba promluvit ještě o mnohém; tak např. se téměř vnucují svou aktuálností otázky literární tematiky a dnešního vztahu mezi básnictvím a jazykem. Obě jsou naléhavé: při tematice bylo by třeba úvahy o vztahu mezi tím, čemu se říká látková tradice a dnešním systémem hodnot, který tradičním tématům (a tradiční je v podstatě téma každé)

dodává aktuálního smyslu; při otázce jazyka dospěli bychom např. k rozpakům, potřebuje-li dnešní literární jazyk spíše toho, aby byl ochuzován o nutné možnosti vyjádření pod záminkou, že jde o cizomluvy, leckdy domnělé, či toho, aby byl spoluprací literatury a jazykovědy posilován smysl pro bohaté významové odstínění i jiné náležitosti skutečné jazykové kultury. Obě tyto úvahy, o jazyce i tematicce, žádaly by si rozvedení a je téměř jisto, že by se za nimi vynořily otázky další. Čas posledního dne sjezdu však kvapně uplývá a nezbývá než spokojit se se sarkastickou útechou, že téma, které jsme se zde – ne zcela z vlastní vůle – pokusili rozvinout, je zřejmě nekonečné. Končím proto bez konce i s velkými díky za pozornost, kterou jste mi tak laskavě věnovali.

(1946)

CESTA LITERATURY K LIDU

Vítězslav Nezval

V rámci přednášek o literatuře na cestě k lidu rád bych pojednal o poslání, které má poezie v životě, v lidském životě. Neboť právě lidský život je měřítkem, o kterém je nejméně pochyby, měřítkem univerzálním. Efemérní a nenávratný ve svém věku, bez možnosti dodatečných oprav, podroben neustále blahodárným i neblahým vlivům sociální a dějinné situace své doby, je lidský život při relativnosti všech věcí hodnotou absolutní. Mácha miluje květinu, poněvadž vadne, člověka, poněvadž umírá. Co bychom tedy mohli chtít většího pro lidský život, nežli je štěstí, kterému stále častěji připíjejí právě naši přátelé sovětští umělci. Ostatně jejich postoj nám nebyl vždy cizí. Roku 1925 jsem napsal do své knihy Menší růžová zahrada jakožto motto tyto verše:

*Odevzдал jsem svůj lístek ve znamení revoluce,
neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí.
Proti všem, kdož necitelnými mozky hromadí víc,
nežli je možno vyčerpati jedním životem.
Vyvlastnit jejich moc
a přinutiti vojska, aby byla ve střehu
nad každým, kdo chce shromažďovati.*

*Neboť jsem ten, kdo cítí osudnou potřebu štěstí
a poznáv prostý smysl života,
chce mít právo jej prožít.
Proto jsem odevzdal svůj lístek ve znamení revoluce.
Mám právo jej prožít.*

Podle tohoto pojetí, které i dnes pokládám za své, je právo prožít život ve znamení osudné potřeby štěstí vázáno na povinnost zaujmout se všemi důsledky, které z toho vyplývají, postoj k sociálnímu bytí. Básník, který cítí pro lidstvo osudnou nutnost štěstí, staví se vědomě jako bojovník na stranu těch, kteří v revolučním boji zúčtovali a stále účtují s neštěstím, jež zavinil přežitý sociální řád, který popřával jakési problematické štěstí jen hrstce privilegovaných na úkor národů a lidstva, na úkor lidu. Vladislav Vančura v předmluvě k Seifertově knize *Město v slzách* žádá od básníka jeho ano a ne. Aniž kdy psal literaturu pro lid, jak se říká, zůstal věren svému *ano* a *ne* a zpečetil tuto věrnost hrdinskou smrtí na popravišti. Bylo mezi českými spisovateli málo výjimek, které by svoje *ano* a *ne* zradily. Právě ti nejlepší, kterým bylo nejvíce jasno, v čem je pravé poslání poezie v životě, nezradili ani toto nejvlastnější poslání poezie, ani spravedlivou věc svého lidu. Zůstavše básníky v pravém slova smyslu, sdíleli se svým lidem odpor proti nepříteli. Když bylo potřeba, udělali ze svého jemného básnického nástroje zbraň.

Lze rozbít křehkou sklenicí hlavu útočnicka, není-li po ruce zbraň jistější. A přece pravým posláním křehkých sklenic je, aby se z nich pilo. Také je možno v sebeobraně rozbít housle o lebku nepřítel, nelze však z takového činu vyvozovat program. Také umění sloužilo nám všem za zbraň, a přece jsou na omylu ti, kteří se domnívají, že poezie je především zbraní. Mechanicky položená teze, jako by poezie měla sloužit širokým masám v procesu jejich uvědomování si sebe, je v podstatě novou formou volání po mravolichné poezii, která v historickém vývoji básnictví představuje starší jeho etapu, vývojově již překonanou. Pro člověka, jemuž není pojem lidové demokracie jen frází, je nepochybné, že také široké masy lidu, jejichž vývoj byl brzděn kapitalismem, mají nároky na nejvyšší kulturní statky ve vědě i v umění. Popularizace vědy a popularizace umění je sice jakožto vzdělávací prostředek nezbytnou, avšak věda a umění nesmějí přinášet popularizaci bez škody pro kulturu marné oběti. Mezi vědci i literáty je dosti četná vrstva popularizátorů. Pokud se jejich činnost nemate s činností vědců a umělců, pokud se jí nematou pojmy o vědě a umění, je všechno v pořádku. Pokud snahou o popularizaci nevštěpují v ducha svých čtenářů nebezpečné předsudky, které by mohly vést k sterilizaci

jejich vkusu a ducha, pokud nejsou jejich díla dobře reklamně vybavenými náhražkami za skutečnou vědu a poezii, je jejich úloha užitečná. V literatuře jsou to často beletrizující novináři a výklad jejich děl nevyžaduje zvláštního ostrovtipu. Jsou-li jejich popularizační díla vydávána ve větším počtu výtisků než díla opravdové vědy a opravdového umění, je to pochopitelné, ale také jen zdánlivé. Přežívají málokdy svou sezónu a budoucnost je vídává zavřenými dveřmi, neboť „již vzali svou odměnu“. Pokud mohou méně vzdělanému čtenáři být mostem k literatuře a poezii právě, zaslouží si skutečné úcty.

Naproti těmto snahám popularizačním v literatuře se mi zdá, že vývoj písemnictví a poezie má v ryzí podobě všechny vývojové stupně hodnot, od nejprostších až k nejsložitějším. Jan Neruda, který byl v své době básníkem avantgardním, promluví svými básněmi dnes, kdy už není dávno pocífován jako básnický revolucionář, do srdce a duše každého sebeprostšího čtenáře, neboť kulturní úroveň dnešních časů je mnohem vyšší, než bývala za dob Nerudových. Tím chci říci, že národní tradice dává všem čtenářům, i těm nejméně sčtělým, tolik hodnotné duchovní potrawy, tolik ryzího duchovního ovoce, že regrese k nižším vývojovým stupňům s výmluvou na potřeby širokých do kultury se zasvěcujících mas je zbytečná. Ti, kteří se nám zdají býti mezi tvůrci naší národní tradice dnes lidově a všeobecně přístupní, přinášeli v své době to nejvyšší, čeho byli schopni dosíci. Ať cokoliv z nich zestárlo, jejich posvěcení trvá a je schopno i dnes nasycovat statisíce a miliony lidí z nejširší čtenářské obce. Imitovat to, co se nám zdá býti dnes na nich lidové, je omyl. Chodili jsme k nim všichni do školy a dodnes živě pocítujeme city, které v nás vzbudili. Dostali jsme se vývojem do oblastí jim neznámých, a jedině v těchto oblastech jsme oprávněni a povinni hledati svou vlastní básnickou cenu.

Obrať jsem si za úkol pojednat o poslání poezie v životě. Víím, do jaké míry sociální bytí utváří život člověka. Kapitalismus, imperialistické války, fašistická tyranie dělají z života většiny lidí prostředek zruďné spekulace uzurpátorů. Lidová demokracie, socialismus, komunismus usilují o to, uspořádati sociální bytí tak, aby člověk na své pozemské pouti, jako člen spravedlivě utvořené společenské soustavy, mohl v práci a odpočinku rozvinout všechny své lidské hodnoty a dosáhnout v nejvyšší míře lidského štěstí. Nejvyšším lidským štěstím je, bez ohledu na různé jeho vnější formy, umění žítí, to jest umění pocífovati každý okamžik života jako veliký nenávratný zázrak, který je hříchem nechat padati do lůna nicoty, aniž bychom z něho nedobyli všeho, čeho je možné z něho dobýti. Takové mocné a zmocněné prožívání života předpokládá to, co jsem nazval v první části svého románu *Kronika z konce tisíciletí* smyslovou výchovou. Nic

z toho, co prožíváme, žádný okamžik našeho života není izolován v prostoru a čase od nás samotných. Zážitek liší se od prostého vjemu tím, že vjem je v zážitku zmnožen asociacemi, vzpomínkami a tužbami, které může vzbudit. Takto zachází se vjemy pravá poezie a učí nás pociťovati život mocněji, než jsme jej pociťovali jako pouzí pozorovatelé života. Trávám na tom, že nejúčinnějším zdrojem poezie je velkolepá konfrontace a organizace života, jak je znám všem. Aktuálním významem takového námětu se obírá novinářství, jeho kritikou sociologie, jeho analýzou věda, jeho komickým výkladem humoristická literatura, jeho rozvitím do analogií, které přináší obraznost a paměť, poezie. Představy jsou jako lidé: chtějí družnost, chtějí se sdružovati, chtějí opouštět svá osamělá místa, chtějí cestovat, chtějí prožívat dobrodružství, chtějí se vracet, odkud vyšly, obohaceny o nové lásky, o nová zasnoubení. Básník, který řídí jejich pohyb, vystavuje se vždycky nebezpečí ostré kritiky všech, neboť svou extází, kterou ho naplňuje nové prožívání skutečnosti, rozmetává ustálený obraz o ní, zkresluje její konvenční výklad, podává ji v jiné podobě, než jak bývá objektivně nazírána. Počíná si jako vítr, jako déšť, jako bouře, jako sníh, jako slunce, jako soumrak, jako noc nad známou ulicí, mění štíty, vyměňuje domy, znepokojuje ve jménu životadárného vzrušení poklidné staromilce a milovníky svatého pokoje. Vnáší zmatek do ustálených citů, podněcuje nebezpečné lásky, rozhoupává zvony melancholie, rozpouštává dětskou hravost a uniká jak milovaná žena, jen aby stupňoval pocit ze života, jen aby uchránil tento život před ustrnutím, jen aby udržoval při životě bajku o zapovězeném jablku.

Poezie je chobotnice, která se upíná nesčetnými chapadly ke skutečnosti, aby ji uchopila vždy jinak, vždy citelněji. Některá její chapadla během vývoje odumírají, jiná se rodí, aby časem odumřela a byla nahrazena jinými, citlivějšími. A přece základní spodní tóninou všech uměleckých metod, jak vznikaly a zanikaly během dlouhého historického vývoje, je snaha vytrhnout a uchvátit diváka, čtenáře nebo posluchače, dát mu hlouběji prožít život. Veliký patos básnických děl antických a středověkých postupným zvyšováním lidského smyslu pro detail rozplynul se téměř docela v četných odrůdách novodobého realismu, jehož originální odnoží, zabarvenou slunečním vidmem v své praprvky rozloženého romantismu, je moderní poezie. Veliké výpravné náměty a jejich obřadné zpracování patří básnickému dávnověku právě tak jako mravoličná básnická scholastika. Předmětem poezie se stává člověk v své složité konkrétnosti, v své bezprostřední smyslové a psychické citlivosti, v své mýtů zbažené humanitě. Víc než před sto lety otevřel Walt Whitman, sedící nad stébem trávy, básnictví nekonečné obzory, které se mu dodnes nezavřely. Ten-

to veliký a pravý demokrat, blízký našemu srdci, rozepsal moderní bibli, jejíž další zpěvy jsou vyhrazeny poezii našich věků.

Trvalo více než jedno století, než se podařilo velikým moderním básníkům uplatnit v postupném uvolňování starých tradičních způsobů bezprostřední básnický výraz. Jakou zásluhu o něj má u nás Máchas, ve Francii Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, je známo. Neznamená také nic, že tento bezprostřední básnický výraz v svém dovedení do posledních důsledků stal se pod vlivem upřílišněného dogmatismu některých moderních básníků poněkud vysílenou květenou. Hlavní věc, tento bezprostřední výraz je tu, je schopen rozvoje po stránce kvalitativní a je schopen do budoucna všech zatěžkávacích zkoušek, je schopen být základem velikých koncepcí, je zárodkem pro velikou poezii budoucnosti, která vznikne jen na jeho a na žádných jiných základech. Všude tam, kde je tento bezprostřední výraz pominut nebo opuštěn, doklínávají zvony starých klášterů, při nichž se smeká už jen ze zvyku. Nedozví se nic nového o skutečnosti a svém srdci básník, který se nedobral tohoto bezprostředního výrazu a žije na dluh, na účet staré tradice. Široké lidové masy, které se vyvíjejí rychle, rychleji, než se myslí, široké lidové masy, kterým dá lidová demokracie základnu k rychlému duchovnímu vývoji, překvapí jednoho dne archaizující básníky svým protestem proti ohřívání vodě v renesančních nádobách, jak jsme to učinili my, moderní básníci, když nám šlo na devatenáctý rok a když nás krása poezie básníků, na nichž jsme se učili, zanechala pojednou v chladných rozpacích. Marx viděl v antických eposech dětství lidstva, zdravé dětství lidstva. Moderní člověk, člověk nové civilizace a nového sociálního zaměření, je už velmi daleko od onoho dětství. Prošel novými nemocemi a vystonal se z nich, prošel novým zdravím a nese je s sebou i v své poezii. Jsou pravdy, které nehledá vryty v kámen hexametřů či alexandrinů, neboť kameloti na ulici mu je zprostředkují s rychlostí blesku. Tento člověk chce v poezii přicházeti do styku se svým lidským tajemstvím a s tajemstvím, jímž je pro něho obestřena skutečnost, jakmile za ní vytužil víc než její užitkovou cenu. Je tedy poezie jedinečným dorozumivacím prostředkem o pocitech a citech, které jsou mimo oblast poezie nevyslovitelné, které se dají sdělit jen potud, pokud se podaří poezii, aby je sdělila. Kdyby nebylo poezie, která tyto pocity a city vyjadřuje svými prostředky, snad bychom rozkoši nebo hrůzou z těchto nevyslovitelných pocitů onemocněvali. Rozhodně by byl bez nich a bez jejich vyjádření básněmi náš život nevýslovně chudší. Plným právem naši politikové, politikové lidové demokracie, chtějí odproletarizovati náš život. Úlohou básníků je odproletarizovati naše city a pocity, vidět a vyjádřit jejich bezmeznou bohatost, prohloubit náš citový

a pocitový život, vyrvat z něho pro člověka vše, čím by ho mohl učiniti bohatším, šťastnějším.

Jistě nejsem sám, kdo při pohledu na hlohy je bohatší o celý jeden lidský vnitřní život, o vnitřní život Marcela Prousta, který psal o těchto hlozích. Poněvadž byl velikým básníkem, dovedl se vyjádřiti tak, že s jeho hlohy prožívá člověk i jeho lásku k Gilbertě, s níž tyto hlohy spjal. A jak by pro nás nevyzařovaly světlušky kromě svého teskného světýlka ještě své druhé světlo, kterým je obestřel spisovatel Broučků. I díla, která se zdají býti rozumářům exkluzivní, neužitečná, ba i škodlivá, prohlubují v nás, pro něž není poezie jen chladnou kulturní hodnotou, naše vnitřní smysly a obdarovávají nás záviděníhodným štěstím. Zprvu tři čtyři ctitelé takového exkluzivního díla, později malá sekta, část generace a nakonec většina národa. Takový osud měl Máchův Máj a tento osud, dosti typický, není nikterak výjimkou.

Není náhodou, že nejzvrhlejší režim, který kdy byl v dějinách, nacistický režim, který jsme pocítili na svém těle a na své duši, v své protikulturní stupidnosti a v svém odporu proti jakémukoliv záblesku svobody vymyslel tezi o zvrhlém umění. Všecko, co v oblasti umění přerůstalo obzor kýčářského obkreslovače pohlednic Adolfa Hitlera, bylo zvrhlým uměním. Už se podruhé v dějinách nevyskytne šílená podívaná, aby nejzvrhlejší lidská stvůra, vrah milionů lidí, vytýkal umění zvrhlost. Ostatně jeho způsobem se dívají na umění všichni kýčáři. Pro nás, pro české básníky, byla německá stupidnost tohoto druhu celkem štěstím. Umlčeli nás sice jako zvrhlé umělce, nepochopili však, dokud jim to čeští zrádci nedonesli, kdy a jak jim plilo naše umění do obličeje. Podařilo se jim bezděčně dokázati nám básníkům, že v nesvobodě a v otroctví není ani svobody ducha, jak by snad byl mohl někdo věřit, že nesvoboda reálná je hrobem vši tvořivosti, že je lepší smrt než otroctví. Chtějte na květech v zahradě, jež pošlapala surová bota, aby naráz vykvetly znovu. Když po šest roků šlapaly po českém životě kulturním nejsurovější boty, jak bychom mohli chtít, aby naše poezie, tolik až do krve deptaná od nacistů, mohla vydat naráz své nejohavnivější plody. Ona je vydá, předtím však musila se nadýchat zhluboka vzduchu nové svobody, toho závratného vzduchu, který má v sobě jedinečnou inspirující sílu. Svoboda, vybojovaná za cenu nejvyšších obětí, přinesla našemu národu, našemu lidu a našim básníkům nové konkrétní podmínky sociálního a individuálního bytí. Uskutečnila a uskutečňuje se sociální přestavba našeho státního útvaru ve smyslu sociální spravedlnosti, jak o ní básníci po léta snili, jak ji prorokovali, jak bojovali o její zrod a příchod. Uskutečnilo a uskutečňuje se naše sbratření s velikou zemí socialismu na východě, jejíž pravda zvítězila a přinesla nám osvobození. Náš národ, zachráněný

před zánikem a před vyhlazením své kultury, zaujímá v rodině národů světa čestné progresivní místo a vstupuje do etapy velikého sebebřevbudování. Lid, osvobozený od jha kapitalismu, vstupuje sebevědomě na veliké kolbiště pracovního a kulturního dění. Praskají stěny, které nás dělily od světa, praskají stěny, které dělily člověka od člověka, pocit osamocení národa a jeho lidí přestává a myšlenka nové družby se ujímá v lidech, ujímá se v národě. Přes šest roků poznávali naši básníci, co je smutek a samota, nikoli smutek a samota ve smyslu Březinově, nikoli smutek a samota jako vinaři vína silných, nýbrž jako strašlivá kletba, jako kletba věžeňská. Dnes vycházejí ze své samoty, aby se vřadili do velikého horečného rytmu nového času. Přestávají vidět stínohru, které si přivykli za dob izolace, a přechází jim zrak na křižovatce rušného dění, kam je postavila nová doba. Sociální skutečnost je jiná, rozum ji pojal, a smysly, tyto nástroje básníkovy tvůrčího procesu, ji obemykají ze všech stran, aby se jí uchopily. Neboť, a musím to zdůraznit znovu, poezie ideologická, poezie rozumového poznání, poezie didaktická či rétorická je jen východem z nouze, je jaksi první pomocí, použitelnou, dokud se neprobudily smysly, uchopitelky skutečnosti, v kterých se tato skutečnost zplynuje a organizuje ve výbušný výraz. Přemýšlet, jakými cestami se poezie dobere k lidu, je problém, který nemůže býti v této apriorní formě rozřešen. Nic snadnějšího sice, nežli psát o lidu a tak srozumitelně, aby tomu lid rozuměl. K tomu stačí v tomto pomocném vydání ovládat tradiční formu, vměstnat do ní myšlenky a ozdobit je epitetami a metaforami. Avšak básník z šestačtyřicátých let dvacátého století ví, že takto se problém vyřešiti nedá. Pro něho nejde již v básnictví o žádnou tradiční formu, tím méně o vměstnávání myšlenek do ní, a dokonce již ne o ozdobná epiteta. Osvojil si otevřenou hypnózu mezi svými smysly a skutečností, poznává tuto skutečnost bezprostředně, aniž je jí nucen překládati do racionálních myšlenek či point, syrovou, a přece tajemnou, dnes bohatší než kdy jindy, bohatší novou svobodou a novými lidskými vztahy, které k ní zaujímá. A tuto její bohatost, tyto své nové lidské vztahy k ní uchopit s toutéž silou, s kterou dovedl básnický pronikat své lásky a intimní procházky, v tom je pro básníky problém. Teprve až se podaří básníkovi sžít se s touto novou skutečností tak intimně, jako se svými láskami a potulkami, až zařadí v sobě tuto novou skutečnost mezi své intimní zážitky, až tato nová skutečnost vrostle sdruženými představami do mocného organismu jeho citových a pocitových skutečností, pak vytvoří novou grandiózní poezii své doby, v níž se pozná její lid, jako se v jeho intimních básních poznávají oči jeho lásek.

Pro básníkův nástroj to znamená, aby zvětšil své rozpětí, aby zvětšil rezonanci. Renesanční básnická forma by sama o sobě sotva pojala

moderní skutečnost v její pluralitě. Naštěstí, moderní poezie má svou vlastní tradici, své vlastní prostředky, kterými se jí podařilo básnický ztělesnit jak skutečnost vnější, tak skutečnost lidských hlubin. Vývoj těchto nových básnických prostředků není zdaleka ještě dovršen a nic jej tak neurýchlí jako právě nová skutečnost a nová svoboda, nové úkoly, před které jsou tyto básnické prostředky postaveny. Moderní poezie, měřena s poezií starší, má v sobě cosi jako atomovou energii s ohromnou tříštivou mocí. Tuto tříštivou moc moderní poezie zvládnout a proměnit ve velkou konstruktivní hodnotu, je perspektiva z nejhromnějších, jakou kdy mohlo čekat básnictví.

Je-li základním tématem přednášek, v jejichž rámci mluvím, téma o cestě literatury k lidu, rád bych položil a zodpověděl otázku, zdali se právě moderní poezie, jejímž jsem stoupencem, rozešla s lidem a do jaké míry. Když jsme před pětadvaceti lety manifestovali své umělecké a politické krédo, byli jsme pro moderní metody své poezie prohlašování za básníky exkluzivní a pro své politické krédo za odpadlíky národa. Vývoj ukázal, že naši odsuzovatelé neměli pravdu ani v jednom, ani v druhém směru. Když jsme v svých básních rozbíjeli starou renesanční formu, když jsme rozmetali racionální strukturu básně, když jsme místo pozvolného logického rozvíjení námětu přišli s metodou asociačního řazení představ, s volnými obrazy, umožnila nám tato básnická revoluce napěchovat naše básně současným světem vnějším i novým psychismem. Za cenu oné revoluce výrazu podařilo se nám vyrazit ze splendidní izolace, v níž se udržovali básníci snilkové, a zaklít do svých básní víc skutečnosti, než by bylo možno jí zachytit v básních tradičních. Odvážili jsme se na recitačních večerech předstupovat s touto, jak by se řeklo, výstřední poezií před dělnické obecnost a podařilo se nám s ním navázat kontakt. Od těch dob vím, že lid, revoluční lid, si nediktuje konzervativně tradiční výraz v poezii. Mnoho lidí mluví za vkus lidu a často neprávem. I když široké masy nemohly v kapitalismu projít všemi stupni kultury, i když konvenční literatura pro lid často hraničila s literárním brakem, nezahnízdily se v duši mas tak silně tradiční literární předsudky jako v duchu měšťáctva a nový nekonvenční výraz moderních básní nesetkal se v širokých lidových masách s neporozuměním, jak to mnozí teoretikové umění očekávali. O toto poznání se opírám i dnes a jsem přesvědčen, že skutečný básník dnešních dnů nemusí, ba ani nesmí dělati ústupky takzvanému vkusu lidu, o němž vědí teoretikové umění mnohdy velmi málo a o jehož orientaci si dělají iluze. A co se týče našeho dávného politického kréda, ukázalo se, oč národnější jsme byli než nacionalisté, stoupenci hesla „nic než národ“. Snad někdo řekne, že právě politické zabarvení našich básní,

psaných „výstřední formou“, přiblížilo tyto naše básně širokým lidovým masám. Je to sice pravda, ale je pravda nemensší, že nám, básníkům, naše politické krédo přiblížilo tyto široké lidové masy a novou básnickou skutečnost. Přiblížilo nám veliký pluralistický rytmus světa, do něhož jsme vstoupili s uchvácenými smysly a do něhož se dnes chystáme vstoupiti znovu, abychom se pokusili o jeho básnické znovudobyti. Naše nové vlastenectví, slovanství a světoobčanství, tentokrát méně mlhavé, méně mytické, daleko konkrétnější než v minulosti, právě tak jako náš socialismus a naše lidově demokratické přesvědčení dává nám novou odvalu a sílu, avšak staví nás před mnohem těžší úkoly, než před jakými jsme stáli v minulosti. Jakožto básníci nemůžeme ničeho sleviti z poezie. Musí jí zůstatí, i když si pro ni klademe nové větší úkoly. Ba musí jí býti ještě mocněji, neboť s extenzitou jejích úkolů musí vzrůsti její intenzita. Budeme od ní požadovati, aby rozšířila naše vědomí, naše bezprostřední poznání skutečnosti a duše, naše lidské štěstí, naši lidskou svobodu.

Nebylo by osudnějšího omylu než plánovati pro spisovatele a pro básníky nějaký společný umělecký plán, na kterém by měli pracovati. Každý z nich má jiný nástroj, s jinou rezonancí, jinak laděný, jiného rozsahu. Každý z nich si ukládá jinak kázeň a jinak svobodu. Každý z nich má jiný rytmus chodu, jiný rytmus hry, jiný rytmus výmluvnosti. Každý z nich dovede sdělit něco jiného naší touze po opojení, naší touze po štěstí. Žádat od nich jeden a tentýž úkol znamenalo by násilně ochuzovat naši literární a básnickou kulturu a mnohost. Znamenalo by to však ještě víc: znamenalo by to umlčet z nich mnohé. Znamenalo by to vzít jim jejich jedinečný rytmus, znamenalo by to převalit jejich loďku vlnou z boku. Lid je národ a kultura národa je kulturou lidu. Skutečné vlastenectví nám káže, abychom přijímali každou dobrou báseň, každé dobré literární dílo jako hodnotu celonárodní, ať si je v přítomné době konzumována nebo konzumovatelná jakýmkoli počtem národa. Takové hodnotné dílo, ať aktuální, nebo neaktuální, najde své zářivé místo v živém ohni národního pokladu, a není-li aktuální dnes, promluví svou aktuální řečí zítra či pozítří. Je dobře ponechatí svědomí básníků zodpovědnost za jejich díla, neboť jen oni sami znají tajemství své tvořivosti, nebo je alespoň tuší. Básnické dílo se nerodí jako věc uloženého úkolu. Rodí se, jak se rodí v přírodě organismy. Maličkost podvrátí tento započavší zrod, maličkost jej urychlí. Umělá líheň v tomto směru selhává. Demokratické je, aby většina národa rozhodovala o správě svých věcí. O zrození básně však rozhodne toliko básník, a ještě ne jen jeho vůle, nebo přání, nýbrž tisíce tajemných okolností, které ho ovlivňují. Tajemných, protože rozumem těžko postižitelných. Proto by neměl býti dovolen neslušný zlozvyk, aby lidé s kritickými schopnost-

mi a s útočnickou odvahou směli napadati tvůrce vysokých národních hodnot, básníky. Literární duelantství, ať sebeduchaplnější, se zrodilo ve rváčských dobách, a ve společnosti, která směřuje k vyššímu typu organizace, k pravému soudružství, nemá mít místa. Pro mnohotvárnou poezii není a nemůže být jediného měřítko, neboť každé opravdu tvůrčí dílo přerůstá obecnou míru a stává se samo měřítkem. Naše státní a národní výstavba potřebuje ovzduší vzájemné důvěry všech, kladné sebekritiky a plodné soutěživosti, naše výstavba kulturní je vyžaduje v tomtéž měřítku. Úcta k umělcům a básníkům, která se vžila v Sovětském svazu v měřítku jako nikde na světě, byla u nás donedávna bílou vránou. Umělci a básníci byli posuzováni většinou docela po měšťácku podle svých šatů a podle své chronické nouze. Dostal-li z nich občas některý slušnější honorář, dokonce se mu závidělo a stával se středem pikantních pomluv.

Vedoucí politické osobnosti naší lidové demokracie provedly i v tomto směru revoluci a pomáhají vybojovati pro české spisovatele hmotně i společensky vlídnější podmínky bytí. A což je nejméně, zaručují českým spisovatelům a umělcům plnou svobodu tvoření a publikování jejich děl. Mnoho básníků je dokonce zařazeno přímo do spolubudování republiky na vedoucích místech. Je nerozumné, ne-li pokrytecké naříkat nad nimi, že jsou takovou prací odváděni od poezie. Jednak většina z nich pracovala dříve za mnohem horších podmínek na podřízených místech, jednak jejich přímá účast na novém budování státu jim dává nové zkušenosti, které budou časem k dobru jejich umění. Každý nový kontakt se skutečností je plodný pro umělce.

Zmínil jsem se již shora, že jakékoli plánování v oblasti poezie je nedorozuměním. Vždyť i samotný apriorní plán jednotlivého uměleckého díla je těžko myslitelný, těžko dodržitelný, a dokonce zmrazující. Myšlenky, obrazy, situace, scény rodí se teprve při psaní složitým procesem, který se nedá vždy přesně analyzovati. Myšlenka se rodí z myšlenky, obraz z obrazu, situace ze situace. Příliš přesný plán hází překážky běhu obraznosti a mohl by snadno, kdybychom jej chtěli dodržet, ochuditi umělecké dílo o jeho nejvzácnější jedinečné hodnoty. Jak tedy proponovati plán pro několik spisovatelů – nebo dokonce pro jejich širokou obec. Úvahami, které se mají týkati umění nebo literatury, která se teprve chce nebo má zroditi, dáváme si toliko vzájemné impulsy. Každý básník je rád, když jeho díla žijí, když mohou přinésti velikému množství čtenářů štěstí. Věří-li v progresivní úlohu lidu, jak by nebyl rád, může-li jeho dílo posílit tento lid. Avšak jeho svědomí mu nedovolí, aby jakkoli slevováním na tom, v čem vidí podstatu poezie, nadháněl si čtenáře, aby jako špatný herec chtěl za každou cenu a všemi prostředky bez ohledu na umění přimět

svého diváka k potlesku. Byly doby, kdy umělci neváhali lichotit svým králům, papežům, knížatům v očekávání, že budou za své lichotky odměněni. Práví umělci revoltovali proti mocným tohoto světa, s jejichž diademy se neztotožňovali. Tito mocní světa téměř nikdy neměli pravdu. Jen pošetilý umělec by chtěl degradovati lid tím, že by mu posadil na čelo královský diadém a že by mu lichotil, jak se lichotívalo vévodům v očekávání, že si koupí rychle popularitu. K takové demagogii se propůjčí jen duch služební a dřív nebo později se dožije zklamání. Lid, substance národa, je nositelem historické pravdy a tato historická pravda vylučuje svou perspektivou nepravdu básnickou. Místo teoretického rozumování jdeme raději do továren, do podniků, mezi venkovany a čtème ukázky z básnických a literárních děl. Čtème i ukázky z děl exkluzivních a zkoumejme, pokud a v čem jsou exkluzivní. Možná, že některá taková domněle exkluzivní díla se objeví býti nepřipravenému obecenstvu právě tak jasná a nejasná, jako jsou svému vlastnímu tvůrci. Možná, že ze dvou hochů od soustruhu jeden shledá takovou báseň překrásnou a druhý si zívne, neboť má raději fotbal než verše. Takové výlety za neliterárním obecenstvem mohou přinést básníkům veliké poučení.

Za dob okupace, kdy byla většina českých spisovatelů umlčena, cítil jsem nesmírnou národní pýchu, když jsem si uvědomil, co vše, jaké nesmírné bohatství moderních kulturních hodnot se zrodilo za krátkých dvacet let trvání první republiky. Jakou moderní Helladou se mi zdála být z kulturního hlediska ta léta, k jejichž mnohým sociálním nedokonalostem jsme se právem stavěli velmi kriticky! Široké masy vzdělaného českého lidu se podílely na této kultuře, třebaže sociálně se jim nedostávalo objektivních hmotných okolností pro jejich kulturní růst.

Což teprve dnes, kdy z vůle lidu se odstraňují překážky sociálního rázu, což teprve dnes má k očekávání kulturní život naší vlasti! Bude-li na všech stranách a ve všech oblastech našeho pracovního dění budováno s plným vlastenectvím, jaké široké obzory štěstí očekávají náš národ. V těsné bratrské shodě s velikým slovanským Sovětským svazem, vracejíce se stále horoucněji své slovanské podstatě, postupně vymaňováni z náklady němečtívím, svou slovanskou podstatu v duši a poučení všemi kulturními jemnostmi západních kultur, můžeme se státi v kultuře skutečnou Helladou. I když naše tradice není tak dlouhého trvání, jako jsou tradice některých velikých národů, nemusíme ztráceti sebevědomí, neboť kromě velikých, s velkými světovými umělci měřitelných duchů minulosti, máme v přítomném čase veliké literární a básnické individuality, jejichž vývoj není dosud ukončen, máme individuality, které lze měřiti s uměleckými individualitami velikých národů. Ač tak často stíháni v dějinách nesvobo-

dou, jsme národem, který si učinil ze svobody smysl svého života a vepsal ji do štítů své kultury, svého umění, své poezie. Při všem bohatství obraznosti zachoval si český člověk a český básník i sebevýtřednějšího založení jisté zdravé množství realismu. Snad proto i ta nejexkluzivnější česká moderní poezie ztratila méně kontakt s lidem, než je tomu na západě. Tento realismus naší slovanské prapodstaty nešel za svými západními uměleckými vzory do všech dogmatických důsledků. S odstupem času necelých dvaceti let vidíme, jak podstatně jiná jsou díla české moderní poezie oproti svým západním vzorům. Čeští spisovatelé ve svých nejlepších hlavách byli vždycky dosti osobití, než aby se museli bát učiti od světových literatur. Tím menší strach z takové možnosti poučení jim přísluší dnes, kdy ve světle nové naší svobody prožíváme renesanci svého národního charakteru, kdy lid, tato nejosobitější složka národa, nám svou aktivní účastí na budování státu ručí za to, že zůstaneme en masse pevnýma nohama na pevné půdě naší národní skutečnosti. Nenazírej na tento lid abstraktně jako nějakou odtažitou veličinu. Vždyť tento lid se skládá z lidí, z českých lidí, vždyť v něm a z něho jsou naši bratři, naši strýčkové, naši bratrance, dívky, které potkáváme, šoféři, kteří nás vozí, mlékařky, s nimiž se dáváme do hovoru, i my sami. Jsou to živí lidé, nikoliv schémata, nikoliv pojmy politické mluvy, jsou to živí lidé rozličného vkusu, rozličných náklonností, rozličného vzdělání, rozličné barvy očí, zdánlivě stejní jen na průvodech, nebo když jde o to, aby rozhodovali o společných věcech, jsou to lidé, rodící se, milující a nenávidějící, pracující, toužící po štěstí, veselí, nebo smutní, zdraví i nemocní a nakonec umírající. Cesta poezie k lidu je tedy přece jenom cesta poezie k životu a život má tak nekonečné rozlohy, že tisíce let se snaží umělci, aby jej vyjádřili, aby jím naplnili, pokaždé jinak, svá díla. V manifestačních okamžicích lze zjednodušovat život, lze zjednodušovat snad i umění. Neboť manifestace, toť zjednodušení samo, toť mnoha slovy řečené *ano* či *ne*! Kdybychom znali lidi pod pojmem lid jen z manifestací, otázka poezie by se nesmírně zjednodušila. Kromě manifestací je však složitý, nekonečně složitý život, který se nedá vyjádřit žádnými schématy, který od narození do smrti má miliony nejbizarnějších forem. Poezie přichází k člověku, aby rozehrála jeho složitý citový a duchovní nástroj, aby mu pomocí známých slov a známých představ sdělila kus lidského neznáma, aby se vyrovnala s jeho smutkem, s jeho radostí, s jeho něhou, s jeho touhou, s jeho vášní, s jeho odvahou, s jeho nostalgií, s jeho vzpomínkami, s jeho mládím i stářím, aby mu zatajila nebo rozbouřila dech, aby slovy jeho mateřské řeči, má-li oči k vidění a uši k slyšení, dala mu hluboké vytržení a hlubokou harmonii, štěstí.

(1946)

CESTA LITERATURY K LIDU

Jan Drda

V čase šesti nesvobodných let, kdy sama tělesná existence českého národa byla ohrožována běsivým nacistickým terorem, kdy desítky tisíc Čechů byly vydávány na smrt a další desítky tisíc svázány nevolnictvím hůř než středověkým, na nejzazších výspách beznaděje, v kobkách smrti i v jejích táborech se stala česká literatura mocnou utěšitelkou i nadějeplným kompasem svému národu. Úryvky veršů v předsmrtných dopisech, citáty z básníků na zdech odsouzeneckých cel, listy lyrických sbírek, podloudně dopravované do káznic a žalářů, to strašné úsilí českého člověka, aby ani na prahu smrti nezůstal neúčasten duchovní posily poezie, ta žízeň po slově živém, očistném a vykupujícím vydaly slavné svědectví o nepřestajném duchovním prahnutí národa, zápasícího o holé bytí, i o mohutnosti úkolu, jenž je v této zemi dáván slovesnému umění.

Snad bude v historii válečných let přiznáno českému písemnictví, že zůstalo právo všem dobrým tradicím, jež vyznačovaly cestu jeho vývoje od dob obrozenských. Že v časech, kdy byla glorifikována bestialita a běsovský vír pudů byl povyšován za znamení nadčlověčství, nepřestalo zápasit o své pojetí humanismu chápavého, lidsky důstojného a bratrsky dělného; že v obraně proti obludným mýtům krve a pudy vyzvedalo prvenství jasného, pronikajícího rozumu, jenž umí rozeznávat síly ničivé od sil tvůrčích. Že proti utlačitelům, úkladně usilujícím podetnout či vykořenit kmen českého jazyka, den ze dne víc parchantěného novinovou hantýrkou, napjalo síly k ještě bohatšímu rozkošatění materštiny. Tuto trojí linii, v dějinách našeho písemnictví vždycky tak příznačnou, linii dědictví nerudovského, uhájili čeští umělci až do konce. Na ní umřel Vladislav Vančura i Julius Fučík, ať jmenuji dva nejstatečnější za všechny ostatní padlé. Sčítajíc po květnovém povstání své ztráty a zisky, mohla česká literatura uznat, že čest zůstala neztracena. A je-li co přínosem z doby velké národní krize, pak je to onen společný pocit, jenž zrál od dob Mnichova ve všech mučivých peripetiích národního osudu až po dny Pražského povstání a jenž nás postavil na práh nového lidového státu, sjednocené přes všechny literární odlišnosti společným vědomím, že osud české kultury je svázán s osudem nejširších pracujících vrstev národa, které se květnovou revolucí staly významným politickým činitelem a nadšeným i houževnatým budovatelem nového státu. Přízemní klevetníci, pro malost vlastní myslí neschopní uvěřit na veliká duševní hnutí, nikdy nepochopí, jak závažným a mohutným otřesem bylo pro české tvůrčí umělce květnové po-

vstání lidu, osvoboditelský příchod Rudé armády i první závratné hodiny svobody nově nabyté. Právě z jejich úst je dodneška slýchat neomalenou pochybu o tom, nakolik byl ten rázný příklon českých umělců k pracujícímu lidu upřímný a nesobecký. Ale vy, kdož jste zjitřeně vnímali všecku slávu těch dějinných dnů, buďte mi svědky o této opravdovosti spontánní a nadšené.

Rok nové státní existence, jenž v duchu prvních revolučních hodin způsobil v struktuře našeho státu změny tak převratné, jako je důsledné zlidovění samosprávy, znárodnění mohutných přírodních zdrojů, průmyslu a bankovníctví; počesťování pohraničních území, rozdělení obrovských ploch zemědělské půdy bezzemkům, rok, jehož dny jsou znamenány dramatickým zápasem budovatelského nadšení s lidskou malostí, sobectvím i zlou vůlí, ještě pevněji utužil tento svazek mezi umělci a těmi tvůrčími silami lidu, které se aktivně na tomto zápase podílejí. Svůj upřímný souhlas a svou občanskou touhu po spolupráci vyjádřili čeští spisovatelé hned na počátku nového státu, kdy nastoupili na tak mnohá pracoviště v nové státní administrativě, v novinách, v orgánech lidové samosprávy, v mnoha institucích lidovýchovných a osvětových, aby na těchto místech dali k dobru společné věci ne tak svá literární jména, jako úhrn svých zkušeností lidských a tím také uměleckých, mnohdy i za cenu zdržení, znesnadnění a odsunutí své vlastní činnosti literární. Konečně nemalým svědectvím tohoto nového poměru českých spisovatelů k lidovému státu a k jeho lidu je právě tento spisovatelský sjezd, jenž nechce diskutovat problematiku formální a úzce literární, nýbrž základní témata kulturně-politická, viděná právě z konkrétního hlediska dnešních společných potřeb a úkolů. Vyskytli se za doby německé okupace rádcí jednak hloupí, jednak i zločinní, kteří provokovali české spisovatele, aby vyjádřili své mínění o době, aby neutíkali od jejích problémů, aby se ve svých dílech vyrovnávali se skutečnostmi, které je obklopují. Ať z hlouposti, či ze zlé vůle, byla to voda na mlýn Moravců, který se usilovně sliby i hrozbami pokoušel vylákat české spisovatele k spolupráci kompromitující i zrádcovské. Občanská zralost a národní věrnost slovesných umělců prohlédla dobře tyto úklady. Nyní naopak, kdy ve státě vskutku svobodném a s nadšením přijímaném drtivou většinou jeho občanů vyšli spisovatelé ze své rezervy, aby se přihlásili k úkolům občanským, aby své mínění o době a jejích problémech vyjádřili velmi konkrétním přiložením ruky k práci, zvedají se opět hlasy rádců pošetilých či zlovolných, které by chtěly vrátit spisovatele do jejich osamění, do vzduchoprázdna nedotčeného velikou problematikou politickou a sociální, do závětrí se zazděnými okny, odkud prý by měla vycházet díla takzvaně nadčasová, to jest vpravdě jalová, papírově krasodušská a nikomu nepotřebná.

Ale čeští spisovatelé si už sami dovedou vyřešit otázku, nakolik je tvůrčímu umělci užitečné a potřebné účastnit se v občanské souřadnosti života veřejného, a jak a proti komu má střežit svou tvůrčí samotou.

O jednom ovšem není pochyby: tento rok kromě několika lyrických sbírek, spontánně reagujících na novou skutečnost, a kromě slavné knihy Fučíkovy, jež se svou výjimečností vymyká zařazení, nepřinesla česká literární produkce závažných děl beletristických. Tato okolnost, sama o sobě ne divná, uvážíme-li, kolik literárních děl, psaných za okupace do zásuvky a určených k vydání v novém státě, bylo překonáno novou pokvětnovou českou skutečností natolik, že ochablo ve významu či docela ztratilo důvod k životu, a uvážíme-li dál, že spisovatelé, hodní toho jména, si uvědomují novou, prohloubenou závažnost každého svého literárního činu a nejsou ochotni vydávat díla nehotová či překotně napsaná, nuže, tato okolnost zas dala příležitost lidem ne zrovna dobré vůle, aby se pořouchle radovali, že nové uspořádání našich národních věcí přineslo uměleckou stagnaci, jež prý je výrazem odporu umělců k pokusům vytvořit u nás kulturu nadiktovanou. Vyloučíme-li z tohoto podivného názoru všecku zlou vůli, nepřestaneme se divit aspoň tomu hlubokému nepochopení, necitlivosti a krátkozrakosti, kterou takoví lidé projevují nad přítomným stavem české literatury. Jen člověk zcela oddělený od všeho myšlenkového proudění dneška a strašně vzdálený magnetickému poli české literatury, jehož silokřivky se právě nyní nově formují, člověk cizinec mezi českými slovesnými umělci může pronést názor tak hluboce nepravdivý. Nikdy nebylo v českém písemnictví cítit tak intenzivně jako dnes, že stojíme v adventu nového velkého údobí, že čeští umělci překračují svou řeku Jordán na cestě do nového duchovního území, zanechávající na starém břehu slabé, nedověrné a neschopné. Procházíme údobím přerodu hlubokého a plodného, sami nově formováni a zúrodnováni převratnými skutečnostmi kolem nás. Náš národní osud mezi dvěma válkami, a zejména v druhé z nich, důsledky květnového povstání, jež dalo signál k veliké společenské přestavbě našeho národa a státu, nástup pracující třídy ke kormidelním místům státu a tím i k novým úkolům výstavby, grandiózní zápas mezi fašismem a silami pokroku, jenž ještě dnes neustal na světovém jevišti, vypětí, s kterým dáváme svému státu tvář a strukturu státu opravdu národního, to všechno jsou momenty, které proměňovaly i proměňují a přerodují česká města i český venkov, českou mládež studující i pracující, každého českého člověka vůbec. Jak by jimi neměl být hněten a nově ztvárňován také český spisovatel, citlivý ke každému zachvění v národním organismu, tradičně a přece stále živě a úzce spjatý s politickým osudem své národní obce a zívavivý po svém podílu na vytváření tohoto osudu?

Co by mohlo v tomto čase víc lákat českého spisovatele než hluboké a pravdivé vyrovnání se s těmi základními otázkami obecné národní problematiky, co může zjitřovat silněji než touha, odhalovat v matečném louhu dneška zárodky příštích tvarů? A co je nadto, a co je nejslavnější v české literární tradici: být opět inspirátorem sil dobrých a tvořivých, buditelem nové mravnosti národní, odvážným předjímatelem a ukazovatelem cest k zitrkům, věrným vykladačem a ozřejmovatelem hlubokého společnostního přerodu, posilovatelem víry ve vítězství věcí spravedlivých, zdrojem nového optimismu, daného vírou v tvořivé síly pracujících vrstev národa, hlasatelem nového soudružského humanismu, jenž místo planých meditací o abstraktním pojmu člověk konkrétně bojuje o lepší příští živého člověka i lidské obce.

Hluboce věřím, že právě všechny tyto radostné perspektivy táhnou myslmi českých spisovatelů a že ve svém tvůrčím rozjímání nepostihují nic naléhavějšího než potřebu vyrovnat se s celou touto obecnou problematikou přesvědčivým uměleckým činem. Tento úkol nás čeká všechny bez rozdílu a jeho plněním dáme svému národu i dějinám odpověď na otázky, které nám kladou, na otázky po bytostném vztahu umělce k národu.

Je mi ovšem jasno, že tento úkol, ve své šířce a hloubce, ve své dějinné závažnosti tak nebývalý a nový, vyžaduje soustředěného zamyšlení o cestách a způsobech, jakými rozvinout své úsilí. Cesta české literatury k českému lidu, konkrétně teď, v roce čtyřicátém šestém, a v celé blízké i další budoucnosti, to je téma, na jehož ozřejmění a prozkoumání vypneme společně všechny síly!

Falešný zvuk slov „lidová literatura“, tolikrát zneužitých k nejpodlejšímu účelům, nám všem povědomě skřípe v uších. Rozsudme sami, kterými vlivy a okolnostmi bylo zaviňováno, že lid ve svém úhrnu byl vzdalován účasti na opravdových, vrcholných dílech literárních a že se k jeho podvedení a oklamání vylíhl ten banální, falešný, kýčovitý zmetek, neostyšně padělající obraz světa a člověka v něm, hloupě předstírající nepravdivé a povrchní vztahy člověka k člověku, potlačující hluboké společenské souvislosti jevů, kazící mrav i vkus, vyráběný ledabylými literárními nádeníky ve jménu nemravného podnikatelského zisku a za cíli ještě daleko černějšími. Ale prozkoumejme také, pro které své vlastnosti byl leckdy lidem přijímán, ať už ty příčiny tkví v čemkoliv. Vymapujme si při tom také území vlivu literárního škváru, představovaného u nás v čistě krystalické formě rodokapsy, a zakresleme i vrstevnice, jak široko a hluboko do lidových vrstev zasahuje literatura vážná a vpravdě umělecká. Souvisí to samozřejmě se vzdělanostní úrovní nejšířších lidových vrstev, a máme tedy dobrou naději, že naše lidově demokratické školství, jehož úkolem je

budovat nové zdroje vzdělání a široce je rozevírat všem bez rozdílu sociálních předpokladů, ba které musí klást pádný přízvuk právě na vzdělání vrstev lidových, přivede lid vstříc literatuře a samo o svůj díl zkrátí vzdálenost, kterou máme překlenout. Také rozsáhlá síť lidových osvětových institucí, budovaná nyní na nových základech, dál naše lidové knihovnictví, v němž se vedle typu obecních knihoven objevuje dík odborovému hnutí nový, moderní typ knihoven závodních a továrních, a v neposlední řadě i nová kolektivní nakladatelství, vedená nevýdělečnými cíli, která jsou schopna vyrobit v masových nákladech knihu literárně hodnotnou a přitom lacinou, a jejichž ediční programy mohou být zaměřeny k soustavnému vychovávání a vzdělávání lidového čtenáře, jsou důležitými činiteli v tomto procesu.

Přitom nám ovšem musí zůstat jasno, že rozhodný a konečný boj proti kýči a braku, byť při něm nacházíme tolik spolupracovníků mimo-literárních, musíme svést především my spisovatelé sami a že jeho konečné řešení můžeme najít jen tehdy, odpovíme-li si do všech důsledků na otázku nikoli jen o cestě lidu k literatuře, nýbrž především o cestě literatury k lidu. My musíme vykročit, a je už čas, abychom to odhodlaně učinili.

Přiznejme si hned na začátku, že mnoho českých spisovatelů přes upřímnou lásku, kterou se cítí spojeni s lidem, má právě o tomto lidu představu velmi mechanickou a abstraktní, velmi často navozovanou jen sekundárním, nepřímým dojmem z četby a studia. Nemůže být divu, přiznáme-li si objektivně, jak málo se vlastně s lidem stýkáme, jak neznáme z přímého názoru jeho životní prostředí, ovzduší jeho pracovišť, jak naše představa továrny, dolu, kamenolomu, dělnického bytu, dělnické schůze, a vůbec všech těch životních jednotlivin, z nichž se skládá životní ovzduší dělníka, ať průmyslového, ať zemědělského, je stylizovaná a neživotná. I při četbě děl jinak závažných a literárně hodnotných, pokud se obírala právě těmito prostředími, jsem měl často dojem, že autorovo poznání a nazírání je letmé a povrchní, že je to nazírání z letního bytu. A neznáme-li ani tyto věci základní, jak se můžeme odvážit postihovat dělníkovu psychologii, ať už jen čtenářskou, ať pro potřebu svých literárních prací? Jsme tu ve stejné slepé uličce, ať už chceme psát o lidu, nebo pro lid. Nuže, tu musí cesta literatury k lidu začít: musíme se probíjet k přímému poznání, musíme jít za dělníkem i zemědělcem na jeho pracoviště, do jeho přirozeného prostředí. Nebyla k tomu nikdy příležitost lepší než právě dnes: musíme jít do pracovních brigád, ať žňových, ať hornických, a posilovat pracujícího člověka při práci i při odpočinku. Co to znamená, chceme-li být důslední? Musíme přijít do dělnických kroužků, do závodních

rad, do továrních ubikací a jídelen, do domácností, musíme s pracujícím člověkem mluvit ne povýšeným a striktním způsobem vyšetřujícího specialisty, ale prostou, srdečnou sdělností od člověka k člověku, musíme v pracujících lidech vzbudit důvěru, že jsme rovněž člověkem pracujícím, že máme společné problémy a společné názory, že nejsme papíroví intelektuálové, ale živí lidé, obírající se věcmi kolem sebe s touž konkrétností, jako to dělá člověk pracující. Jen tímto sblížením si budeme moci odpovědět na základní otázku, jak psát o pracujícím člověku a jak psát pro pracujícího člověka. A jak okamžitě zhodnotit tato svá pozorování?

Musíme obrátit svou pozornost k těm literárním útvarům, které čeští spisovatelé opomíjejí s důsledností naprosto nepochopitelnou: ke kurzívě, k novinové povídce, k fejetonu a beletrizované reportáži. Vidíme, jak jsou dnešní noviny chudy na tyto útvary slavné nerudovské tradice. A přece právě takový dobře promyšlený, při vší prostotě formálně dokonalý fejeton, do kterého uložíme své čerstvé, nepovrchní, ostře pozorované i formulované dojmy, může nám v masových nákladech denních časopisů otevřít cestu k lidovému čtenáři. Není pro nás dnes lepší literární laboratoře, než jsou stránky denního tisku, kde desítky, ba stovky tisíc čtenářů čtou vaše práce a obyčejně velmi živě na ně reagují, ať kladně, ať záporně. Naučíme-li se okamžitě hodnotit svůj materiál tímto způsobem, naučíme-li se na malých literárních útvarech psát prostě, věcně, a přece s tou naléhavou sugestivností, kterou má mít literární dílo, navážeme rozsáhlý styk s obrovskou obcí lidových čtenářů, položíme základy k přátelskému vztahu a důvěře mezi nimi a námi. A nastřádáme si tím přímé zkušenosti k velikým dílům, jež na nás čekají. Nevěřím, že lze velká literární díla konstruovat z ničeho za psacím strojem. A nevěřím, že si lze vymýšlet tematiku i problematiku ze vzduchu, že je možná takováhle nekonkrétní, od života izolovaná, živými skutečnostmi kolem umělce neinspirovaná tvorba. Setrváme-li při té dnes tak běžné pracovní metodě, že budeme psát bez přímého názoru a jen z povrchního, ničím nepodloženého vmýšlení, budeme dál trpět jednou z chronických chorob české literatury, papírovostí chrastivou a každému průhlednou.

Přitom je třeba důrazně říci, že už od těchto malých literárních tvarů, samotnými autory leckdys podceňovaných, chceme věrojatnost, pravdivost, nestírající odstíny a nezplošťující, citlivost postřehu i výrazu, formální jemnost a dokonalost, prostě všechny ty atributy, kterými se má vyznačovat takzvaná literatura velká. Nemělo by to smysl, a lid sám se svou pronikavou pozorovací inteligencí a smyslem pro pravdu by se nám vysmál, kdybychom vyráběli příběhy plytké a laciné, kdybychom pro tendenci povrchní a nepřesvědčivou kazili krásu skutečnosti a mrzčili mno-

hotvárnost života. Zmůžeme-li zdárně tento první úkol, seznámíme-li se opravdu se současnou českou realitou, zdůvěrníme-li a prohloubíme-li své poznání českého člověka, staneme-li se ve své zemi a ve svém národě ne skupinkou nechápajících a neznajících intelektuálů, nýbrž důvěrnými přáteli a chápavými druhy pracujícího člověka, zbavíme-li se povrchního psychologického, sociologického i jiného diletantství, staneme se hodni i schopni těch velkých úkolů, které na současnou českou literaturu čekají.

Veliká a slavná tematika naší současnosti leží před námi. Vysledujeme ne na ideologických schématech, ale na konkrétních, živých a dramatických lidských osudech ty myšlenkové proudy, jež v našem století usilovaly a usilují o to, aby idejím pokroku daly pevný a konkrétní obsah, i ty proudy, jež se slévaly v temné řečiště fašismu a zpátečnictví, jděme si pro svého českého hrdinu, solidaritou revolučních bojovníků za svobodu spjatého s hrdiny celého světa, do madridských zákopů na řece Manzanares, jděme si pro děj svých příštích prací do dnů našeho národního osudu předmnichovského a pomnichovského, hledejme nového českého hrdinu u Sokolova i v pankrácké sekyrárně, u ilegální vysilačky či u soustruhu, jež přes všecku slídivost a vyhrůžky gestapa vyrábí zmetky, hledejme jej mezi sabotážníky anonymními a obětavými, mezi ženami, přinášejícími k pankrácké věznici své chudé balíčky, mezi chalupníky, za cenu života prokazujícími službu lidskosti uprchlému zajatci, mezi celým tím v jednotlivcích anonymním českým kolektivem, jak zápasil všemi prostředky s nacistickou mocností temna, hledejme jej i mezi dětmi, jejichž široké bezelstné oči jsou poznamenány hrůzou z těchto let, hledejme jej v celé té mnohotvárnosti osudů a hrdinů jednotlivých, spínajících ve svém úhrnu děje společného osudu národního.

Jak závažnou, hrdinskou a otřesnou tematiku najdeme v těch šesti letech! A jak bude blízká všemu lidu, dokážeme-li ji ztvárnit po pravdě a životně, dokážeme-li ji naplnit tou velikou optimistickou vírou v konečné vítězství sil životního kladu a pokroku nad silami zmaru, která sálala i z prahu šibenic a stinadel. Mysleme na prosté hrdiny květnového povstání, na bezbranné útočníky proti zbraním, na dívky, střílející proti tankům, na ženy, holýma rukama vytrhávající dlažební kamení pro barikády, na noci zoufalství a nových nadějí, na děcka ve sklepech, na mrtvé i živé, jak je sepjala v jeden kruh žíznivá touha po svobodě.

A myslíte napjatě a usilovně zejména na tu tematiku, kterou život rozvíjí den ze dne kolem nás. Na to, jak národní revoluce, spjatá s velkými ideami sociálními, společným úsilím celého národa naplňuje převratné reformy společenské. Tu je zejména třeba, abychom s vypětím všech sil, smysly nesmírně zbystrěnými, otevřeným srdcem i mozkiem, všemi čivami

těla vnímali jak heroický obrys těchto dění, tak všechny mnohotvárné lidské momenty, které je způsobují i provázejí, abychom zachytili přerod českého člověka i české společnosti ve všech těch nuancích, jak je může postihovat pronikavost zraku básníkovy, abychom z té mohutné dramatiky dneška uměli vydat počet a svědectví svrchovaně pravdivé a hluboce chápající.

Právě v tom je prubířský kámen naší věrnosti k lidu i úzké souvislosti s ním, nakolik budeme umět postihnout tuto velkou představu národního organismu a nakolik budeme umět činně spolupůsobit při novém formování národní duše. Nakolik budeme umět postavit svému lidu před oči a vstúpit do srdcí ty veliké mravní ideály, které zaručí našemu národu budoucnost významnou a šťastnou. Umění, které by nechtělo být národním a lidovým v tomto významu slova, ztratí smysl své existence.

Jak groteskně působí při pomýšlení na tyto úkoly představa umělce nepolitického, který by se opatrnicky ve jménu jakési nadčasovosti a nadřaděnosti vyhýbal konkrétním problémům denního života, který by nechtěl být svému lidu každodenním druhem, rádcem a spolupracovníkem, nýbrž jakýmsi vzdáleným veleknězem abstraktní a málo srozumitelné magie! Právě v žízňivém přilnutí k přítomnosti a jejím obecným problémům, v těsném a nerozvrtném spojení s všedními, pracovními dny svého lidu, v neustálém podílení se o jeho starosti, touhy i ideje musíme vidět první smysl své umělecké činnosti a jedinou cestu k lidovosti ryzí a upřímné. A tato nová, uvědomělá a svobodná služebnost, kterou nabízíme svému lidu, nechť je odpovědí každému, kdokoli se bude v této zemi ptát na poslání české literatury.

(1946)

CESTA LITERATURY K LIDU

Bohumil Mathesius

Po vývodech předešlých dvou řečníků dovolte, abych se podíval na otázku pohledem – alespoň v první půli – analytickým a kritickým.

První otázka, kterou jsem si dal, když jsem přemýšlel o tématu, byla, zda je třeba vůbec mluvit o cestě literatury k lidu jazykem, kterým psal Erben, Němcová, Havlíček a Neruda? Byla zde cesta tenkrát a ztratila se,

nebo zarostla? A k jakému lidu má vésti ta cesta? Dnes máme lidovou demokracii, tedy „lidovou lidovládu“. Před rokem 1938 jsme měli demokracii, tedy jenom lidovládu. Už zde je vidět, že jsou zde minimálně dva pojmy lidu: lid značky 1938 a lid značky 1946. A kdo je to lid? Nejsem to já a vy? Jsem tedy lid, když jdu k hlasovací urně: lid sociálně demokratický, lid národně socialistický, lid komunistický, lid lidovecký, lid bílých lístků, ale jak si sednu k psacímu stolku a píšu, pak už nejsem lid?

To byly otázky, které jsem si dal a z nichž je vidno: *pojem lidu se měnil*, je třeba diferencovat a rozlišovat. Onen čtenářský substrát, pro který spisovatelé psali, se mění, mění se i poměr autora k tomu čtenářskému substrátu, měnil se sklad společnosti, ve které psali.

A o tom si promluvmé.

Pak si snad ujasníme víc.

Promluvmé si o tom, jak se měnila skladba české společnosti v druhé polovici předešlého a v první polovici tohoto století, jaké postavení v ní zaujímali literáti, jaký měli poměr, a pak se snad z této spleti otázek dostaneme.

V druhé polovině předešlého století se začaly vršky naší společnosti pomalu, ale jistě *poburžoazovat*. Sílily sociálně a hospodářsky a stavěly si i svou kulturu. Padlo heslo: dohonit Evropu. A Evropa se doháněla. Jaká Evropa? Evropa skomírajícího měšťanstva západní Evropy. Co našich nejlepších lidí jsme naházeli do chřtánu toho hesla! Heslo, které by mělo svou oprávněnost, pokud by organicky lámalo naši provinciálnost, zvyšovalo proudivost našeho kulturního života, se stávalo nenasytným bumbříčkem. To byla ta doba těžkých neforemných kusů nábytku, bohatě zřesených draperií, knihoven se zlatými ořízkami, doba „Zlaté Prahy“, Liebscherů, Pirnerů, Schnirchů, Národního divadla s jeho zlatem, plyšem a tolika lóžemi pro pány měšťansty, zatímco „lid“ se mačkal (dostal-li se vůbec do divadla) na druhé, nejvyšší první galerce. To byla ta doba, kdy jsme chtěli mít pompézní opery à la Meyerbeer, rozložitě členěná sousoší jako Francie, společenské romány s haute volée jako Paříž, básníky jako Viktor Hugo a výstavné čtvrti jako Berlín. Proč se o tom zmiňují: tváříme se, mluvíme-li o buržoazní kultuře, jako by se nás to netýkalo – a my ji měli u nás doma v její nejhorší podobě.

A proč se o tom zmiňují? Do této procovské díry jsme hodili jednoho z našich největších slovesných géniů, jehož jméno má a musí padnouti tady na prvním sjezdu českých spisovatelů s trpkou výčitkou. Je to Jaroslav Vrchlický. Co na něm všechno nechtěli! Lyriku, epiku, román, dramata, slavnostní projevy, přednášky, studie, literární portréty, Danta i Petrarku, Tassa i Ariosta, Calderona, Goetha i Byrona, Shelleyho i Schillera, Ibsena, Háfize i Ši-king.

A nemá-li česká buržoazie žádný jiný hřích, než že nám k smrti udřela tento zdravý, košatý talent, nadaný olbřímí pracovitostí, stačí to, abychom ji nenáviděli jako mor.

Napsal: 84 knihy epiky a lyriky, 40 dramát a libret, 5 próz, 13 literárněhistorických a kritických knih, *sto čtyřicet dvě* původní knihy o *devatenácti tisících* tištěných stránek. K tomu *sto čtrnáct* překladových knih o *dvaceti šesti tisících* tištěných stránek. Je v těchto překladech 4265 básní od 472 autorů z osmnácti literatur. To je za méně než čtyřicet let práce dvě stě sedmdesát *svazků* o čtyřiceti pěti tisících tištěných stránek. Psal tedy průměrně tři tiskové stránky (většinou veršů) denně; denně to znamená, počítaje v to neděle, svátky, dovolenou a nemoc! A přitom ho platili jako žebráka! To je vražda básníka. Chladnokrevná vražda pro flanc, procovinu a pompu. To také *patří* do cesty „literatury k lidu“! Abychom si uvědomili, jak se uměla česká měšťanská společnost chovat k svému nejlepšímu básníku, jak ho dovedla užít, využít a zneužít, udřít a vydřít až na morek kosti. A pak se ještě starali, aby tento uštvaný génius dostal také Nobelovu cenu. Proto, aby si paní Vonásková s paní Vocáskovou v kavárně mohly povídat, že už máme taky tohohle nobelizovaného básníka.

Mluvíme - mimochodem řečeno - příliš mnoho o buržoazii, socialismu, komunismu a přitom děláme jaksí, že nás přímo se to netýká. Buržoazie, to byla, prosím, věc téhleté Francie a Anglie, socialismus - věc německých sociálních demokratů a komunismus - to je věc sovětského východu. Nás vnitřně se to netýká. My bydlíme, prosím, ve vesnici hned z kraje a nevíme, prosím, co se děje na návsi, my nic - my muzikanti, nejvšš že se učeně pohádáme o orientaci východní či západní. Fašismus - to byla věc italská a německá, prosím. My nic, my muzikanti. Teď to projeli a my budeme dělat ten zatracený socialismus, když to musí být. A že u nás byl fašismus, a to hned několika odstínů, stupňů a vůní, a že ho dělala i část české kultury i část české literatury, to se nás prosím, netýká. My jsme hodní hoši a dejte nám eminenc z dobrého chování.

Na pozadí jedné z největších tragédií naší literatury, zaviněné českou buržoazií (uvádím ji pro její typičnost a průkaznost), mohl bych uvést ještě jiné z jiných oborů a z jiné doby. Kdybychom nesáhli ani k divadlu, tedy takovou Němcovou, které v největší její bídě posílaly bohaté paničky zlatkovou almužnu po služce, aby se nepotřísnily přímým stykem s ní, takového Alše, rozeného k tomu, aby navrhoval a prováděl velká plátna, fresky a panó, a nuceného rozdávat se v obrázcích a ilustracích pro týdeníky a revue, placených po zlatkách. A kolik učenců a vědců! Na bídě a hladu, pánové, byla stavěna naše kultura ze zlaté doby českého měšťanstva!

Ale pokračujeme: v devadesátých letech se česká literatura vymkla ze služebnosti tomuto „lidu“, této zahnívající společnosti. Byla to nejprve generace let devadesátých se svou dekadencí a symbolismem a pologenerace následující po ní. Obě představují dvě vlny *deklasované inteligence*, to jest inteligence, která se cítila vytříděnou ze své společnosti. První, *generace let devadesátých*, ještě v možnost revize měšťanské společnosti a její kultury věřila, druhá v ni přestala věřit a vrhla se do náručí sociálního nihilismu. To bylo *pokolení* oněch Gellnerů, Těsnohlídků, Mahenů, Tomanů – mluvíme-li jen o mrtvých – kteří začali svůj protest proti společnosti anarchismem. Taková byla naše situace kulturní v době před první světovou válkou, v době, jejíž architektonické pomníky vidíme v asanaci Páté čtvrti, v architektuře Královských Vinohrad, v kultuře vídeňských operet (tenkrát jsme doháněli Vídeň!); je zajímavé, že v této době zela také největší propast mezi jazykem hovorovým a jazykem spisovným.

Pak přišel náraz světové války. Krátce po ní vyvstala krátkodechá vlna *skupiny proletářských básníků* v letech 1920–1925, vzbuzená gejírem sociální naděje, vytrysklým po Říjnové revoluci. Byla vedena citem, málo podloženým poznáním. Vlna se rozpadla do sociálního sentimentalismu, poetismu, surrealismu. Z generačních typů této společnosti možno uvést otce Kondelíka a ženicha Vejvaru z konce předešlého a počátku tohoto století, mistra z cechu malířů pokojů a jeho budoucího zetě, magistrátního úředníčka, a ze světové války Švejka, maloměšťáčka, obchodníčka se psy, drobného šejdíře, který výrazně zobrazoval obranu malého českého člověka proti vojenské mašinerii Rakousko-Uherska, ukazuje, jak třaskavý účinek má padělaná hloupost ve srážce s blbostí skutečnou.

V první republice český měšťák dožíval svoji poslední periodu. Rychle vznikala a chtěla se vyžít nová „aristokracie“ vysokých financí, velkostatkářů a vysokých byrokratů. Bylo to v této době, kdy agrární panstvo nechalo talent kalibru Jindřicha Hořejšího až do jeho předčasné smrti vegetovat jako smluvního úředníka Statistického úřadu (až do smrti smluvního!), poněvadž agrární panstvo dalo raději subvenci na pět plemenných býků než na definitivu, to jest existenční minimum, jednoho básníka. Ale nechme toho!

Dnes jsme uprostřed přestavby světa, uprostřed přestavby společnosti. Rozdíl je ten, že my, čeští spisovatelé, necítíme se již fejetonisty, kurzívkáři a besídkáři reorganizující se společnost, nýbrž jejími spoluodpovědnými redaktory. A o tuto roli se hlásíme se vši rozhodností i odpovědností. Básník nesmí být již šaškem společnosti, jakým býval, když psal na periférii literatury, nebo mučedníkem, když psal nad jejími hlubinami. Je otázka, jak na to. A tu mě napadají dva typické verše Vladimíra Majakovského:

*Nejdřív je třeba život předělat,
až předěláš ho, můžeš o něm psát.*

V této přestávce společnosti má český autor nejprve úlohu předělat *sám sebe* a – to s největší pokorou: neboť *osobnost* není vždy a jenom v tom chtít být *jiný* než ostatní, může se projevat i v tom, že chce splynout, vplout se svým zmarnělým *já* do většího celku. Cituji Francouze z roku 1935, tedy ne Rusa, ne kolektivistu. Je to André Malraux v předmluvě k *Le Temps du mépris* (Paříž 1935), který píše: „Skutečným nepřitelem jeho (to jest mužného bratrství) je tu individualismus, neurčitý, rozptýlený celým devatenáctým stoletím, který spíše než z vůle tvořit celého člověka, se zrodil z fanatického zdůrazňování rozdílů... jednotlivec se staví kolektivu na odpor, ale žije jím. A daleko víc záleží na tom vědět, čemu se brání, než čím žije... Je nesnadné být člověkem. Ale není tak těžké stát se jím, prohlubujeme-li raději svou sounáležitost, než abychom pěstovali svou odlišnost – první způsob napomáhá jistě aspoň stejně jako druhý růstu toho, co člověka dělá člověkem, toho, čím sám sebe přerůstá, čím tvoří, objevuje a vnímá sám sebe.“

A nyní něco o té *svobodě*. Příliš mnoho se tím slovem oháníme a zbytečně. Vypadá to tak, jako by měšťanská společnost byla absolutní a jedinou ochránkyní lidské svobody, a společnost socialistická přímým atentátem proti ní. Přivedu si svědka, a to zcela věrohodného. Je to Angličan a katolík G. K. Chesterton, který v řeči pro rozhlas, otištěné v roce 1936, řekl: „Neočekávejte, že já anebo nějaký jiný katolík připustíme, že moderní svět... lidem svobody přidal; odpovídám: skoro zrušil všechnu svobodu... Mám jakýsi smysl pro lidská práva: mám však daleko silnější smysl pro lidské potřeby. Dnes svoboda v něm postupující obětovala obecná práva a potřeby lidí ve prospěch potřeby několika málo jednotlivců projevovatí své mínění. Svobodu dostali pouze lidé jako já a nikdo jiný. Monopoly a kapitály, ovládané bez jakékoliv morálky, udělaly z dobyté svobody nesmysl. Každý Angličan má právo projevovatí vlastní mínění, ale přibližně pěti milionářům patří všechny listy, jimiž je možno toto mínění projevovat.“

To, prosím, nepovídá před deseti lety Maxim Gorkij, ale Gilbert Keiter Chesterton, Angličan a katolík.

Čeho tedy je *potřebí nejprve*? Po dlouhé vlně analytické, která probíhala od druhého desetiletí tohoto století, ano i dříve, kulturním blokem evropským, je potřebí *syntézy, celostního pohledu*. Krásné slovo o umělcově potřebě takového celostního pohledu povídal už skoro před sto lety Stendhal: „Detaily formy a drobnosti syžetu, i když jsou sebeumělečtější, netvoří ještě umění, jako ideje, třeba geniální, nedávají ještě spisovateli práva na titul génia nebo talentu. Aby se jím stal, musí *uzavřít okruh*

názorů, který by objal a koordinoval *celý svět současných idejí* a podřídil je *jediné živé vedoucí myšlence*. Teprve pak se myslitele zmocní fanatismus ideje, to je ona ostrá, určitá víra ve vlastní dílo, bez níž není opravdového života ani v umění, ani ve vědě.“

To nepovídal Maxim Gorkij, ale starý dobrý Francouz Stendhal asi před sto lety.

Jaká tedy má být literatura pro čtenáře nové společnosti v této době přestavby světa, předělávky společnosti, až autor předělá nejprve sám sebe? Dovolte, abych o tom opět citoval člověka velké zkušenosti praktické i teoretické. Tenkrát je to už opravdu Maxim Gorkij: „Historie ukládá nám... vytvořit *literaturu opravdu všelidskou*. Musí to být literatura, která umí vzrušovat dělné lidstvo. Materiálu k tomu máme u nás mnoho. Tento materiál načisto vylučuje z provozu naší literatury témata beznadějnosti, nesmyslnosti osobní existence, témata utrpení, tak dlouho posvěcovaná křesťanstvím. Utrpení člověka až do naší doby bývalo vždy zobrazováno tak, aby vzbudilo neplodnou soustrast – „soutrpnost“; a jen velmi zřídka jako *protest* proti šlapané lidské důstojnosti; jako *boj s prameny* tohoto utrpení. Materiálem umělecké tvorby má být člověk se vší růzností svých snah, činů; člověk v procesu růstu, či rozkladu... Představa o tragédii jako nejvyšší formě vyjadřující životní konflikty není správná. Taková představa o souvislosti umění s dramatičností života je výplodem buržoazie, ba filistrovství. Právě tak škodlivá je snaha po „objektivní pravdě“ – neboť tato pravda je vždy dualistická, nebo prostě *falešná*. Předpokládá, že člověk slučuje v sobě prvek počestný i podlý a že o vládu nad ním bojují podle Dostojevského „bůh i ďábel“. Člověk je předurčen k utrpení, je vždycky obětí atd. To všecko je vymyšleno buržoazií, neboť představa o člověku naplněném nesmiřitelnými kontrasty tuze napomáhá filistrovci, aby se upokojil při pohledu na obklopující jej skutečnost. Tohle všechno se nehodí pro nový svět dělného lidstva, který tíhne k zdravé radosti a který si právo na radostný život dávno zasloužil. Říká se: to člověka povznáší, když slyší o „utrpení pro jiné“, o takových mučednících pro lidi, jako byl Dostojevskij a jiní. Takový stav je prostě nemoc, z níž je třeba se léčit, neboť člověku překáží rvát se s těmi příčinami, které jsou skutečnými prameny lidských běd.“

Technicky půjde v naší literatuře boj širokou frontou; bude to boj o *nové žánry*, o bohatší a plastičtější *jazyk*, o nově formulovaný *pojmem hrdinství*, o výstavbu *pozitivního hrdiny* proti hrdinům pasivním a mudrlantským, a konečně o nové utváření *čtenáře* jako *aktivní* složky literárního díla.

O nových *žánrech* zde již několik slov padlo. Přidal bych k tomu, že v *poezii* bude třeba povyšovat žánry takzvané „nízké“, osvěžovat zanedba-

né a nevídané žánry, jako je óda a epos všech druhů; v *próze* pak osvěžit nový žánr zliterarizovaného materiálu deníkového a zápisníkového, literární portrét a kroniku. To je průprava k novému románu nebo k nové formě, která román nahradí v době, kdy román jako literární forma je ve stadiu rozkladu a zoufale hledá výpadovou cestu. (O kronice bych tu chtěl připomenout bystrá slova, napsaná už Puškinem v revui *Sovremennik* před sto deseti lety: „Pište prostě své poznámky, nečiníce nároků na fantazii a nenazývajice je románem; potom vaše kniha vzbudí takový zájem, jaký budí každá kronika, a vy nadto budete mít z toho ten prospěch, že lidé nezačnou číst vaše dílo s úmyslem číst román, neboť takové duševní rozpoložení usmrcuje to, co je podle vašeho mínění na vašich stránkách nejlepšího.“)

V *dramatu* pak půjde o politickou komedii, sociální satiru a grotesku v prvé řadě.

Málo jsme se ještě zabrali do tematiky beletrizovaných dějin velkých závodů a podniků.

Chtěl bych se ještě dotknouti dvou věcí, a to pojmu nového hrdinství a vytváření typu hrdiny pozitivního.

Jako doklad, kterak se v nové socialistické společnosti klade *nové hrdinství*, chtěl bych tu uvést povídku *Hrdinství* od sovětského spisovatele Jasenského, napsanou před 10 lety. V prvé kapitole vidíme veliký mnohomístný aeroplán, letící do asijských stepí na místo nově zakládáné továrny. Letí s ním ředitel a vybraní dělníci nového podniku. Po cestě pilota raní mrtvice, letadlo letí pomocí leteckého robota automaticky dál a na palubě je jediný padák. Cestující losují, kdo se má padákem zachránit. V druhé kapitole jsme v závodní radě nového podniku, kde vypravuje o příhodě zachránivší se jediný pasažér, ředitel podniku. Vypravuje, že na palubě byla i vynikající dělnice-údernice, ale los padl na něho. Závodní rada blahopřeje zachráněnému řediteli i sobě. V třetí kapitole jsme na schůzi komunistické buňky našeho závodu. Zachráněný ředitel předstupuje a říká: „Soudruzí, já závodní radu oklamal. Los jsem nevyhrál já, ale ona údernice, která s námi letěla. K smrti předurčení kamarádi tvrdili, že pro závod jsem potřebnější já než ona. Poslechl jsem a padáku použil. Řekněte a sud'te: bylo hrdinstvím padák přijmout, či bylo by hrdinstvím padák odmítnout?“ Tady autor končí. Podobné problémy naskýtají se při řešení manželského trojúhelníku v nové společnosti. Tak je tomu u sovětského spisovatele Jurije Oleši v jeho návrhu na filmové libreto pod názvem *Strogij junoš*a (Přísný mladík). Máme tam: starého profesora s mladou ženou a mladého stachanovce, kteří se setkají v letovisku na krymském pobřeží. Mladí lidé se do sebe zamilují. Řeší se otázka: je pro *společnost*

důležitější štěstí dvou mladých lidí či klid života a vědecké práce vynikajícího učenice? Autor řeší otázku, o které byla před druhou světovou válkou dlouhá debata (film nebyl proveden), ve prospěch profesora.

Pozitivního hrdinu, ne schematického a ne fráзовitého, staví poprvé ve svém románě *Život Klíma Samgina* Maxim Gorkij. Je to univerzitán marxista Kutuzov. V Gorkého dramatech je to – kromě několika náznaků různých odstínů v Jegoru Bulyčovovi – figura bolševika ražby 1917 Rjabinina v jeho Fedoru Dostigajevovi, figura – což třeba zvláště podtrhnouti – humorná, pod jejímiž vtipnými a zdánlivě nevýraznými slovy a šlehy se rýsuje pevná a bezpečná vnitřní stavba toho člověka, „milého a prostého jako koule“.

Závěrem řečeno, půjde na této cestě literatury k lidu o nový pohled na staveniště světa, o celostný, jednotný a syntetický pohled, o pohled hrdivý, aktivní a bojovný. Tak a jen tak dojdeme ke světovosti, když nepůjdeme za světem, píšíce *jako* svět, ale když svůj pohled světu vnutíme. Pak si nebudeme opakovat zoufalá slova La Bruyérova, napsaná před více než 250 lety, že „všechno je vysloveno a že přicházíme o sedm tisíc let pozdě“, a řekneme si, že jsme přišli včas, abychom vyslovili ještě mnoho nových a hezkých věcí, poněvadž jsme hledali a našli, bojovali a neustoupili.

(1946)

UMĚNÍ A LID

Karel Teige

Problém vzájemného poměru umění a lidu zahrnuje v sobě množství nesnadných dílčích úkolů a otázek. Dovolte načrtnout k nim několik okrajových poznámek a připomínek.

1. Vzestup kulturní úrovně lidových vrstev je věcí lidovýchovné práce, jejíž úspěch závisí na jistých hospodářských předpokladech. Především je třeba, aby byl zabezpečen denní chléb. Marx spojoval vždy možnosti kulturního pokroku se zkrácením pracovní doby. Dát do rukou pracujícího lidu dobrou knihu, a to i takovou, která nemůže být levnější než třeba stovka cigaret nebo láhev vína, je možno tehdy, když mzdová hladina připouští takové vydání. Je třeba mít dost volného času k soustředěné

četbě. Záleží i na úrovni lidového bydlení: v přelidněném a nezdravém příbytku se dá těžko číst; ani dost veliká police s knihami se tam nevejde. Četba v tramvaji a ve vlaku cestou do práce, koncerty, recitace a divadelní představení v neakustických a nečistých továrních síních jsou náhražkovými způsoby kulturního konzumu. Podmínky uspokojivého rozvoje lidové kultury jsou dány teprve tehdy, kdy dobře živený a zaměstnaný a existenčními starostmi neznavený člověk, který má pokdy, aby své knihy nejen četl, ale i promyslel a procítil, může jít v dobrém oděvu do divadla, do výstavy, do muzea, do koncertu či na přednášku podle svého výběru. Až se stane lidovým vrstvám životní potřebou být v ustavičném styku s hodnotami kultury, až veden touto vnitřní nutností půjde lid spontánně za uměním, nečekaje, že by umění přišlo za ním – to bude opravdová lidová kultura.

Lidov ýchova má ovšem své speciální problémy pedagogické povahy, jimiž se tu nemůžeme zabývat. Jako je první podmínkou lidové četby likvidace analfabetismu, tak je předpokladem každého konzumu umění jistý stupeň estetické gramotnosti konzumenta. *Bez dostatečné průpravy a bez usilovného a zaníceného hledání nenalezne nikdo klíč k pochopení básnického díla.* Je věcí kulturní politiky postupně odstranit překážky, které brání lidovému čtenáři a divákovi vejít v soustavný styk s uměním, probouzet zejména v mládeži upřímný zájem o umění a odbourávat důsledky třídního monopolu vzdělání, který znemožňoval lidov ým vrstvám mít podíl v kulturním životě. V často citovaném rozhovoru s Clarou Zetkinovou řekl Lenin: „Aby umění mohlo jít k lidu a lid k umění, je třeba napřed pozvednout všeobecnou kulturní úroveň. Vzdělání tvoří kulturní půdu, na níž se bude moci rozvinout opravdové komunistické umění, které si vytvoří své vlastní nové formy, adekvátní svému obsahu.“

Umělecká lidov ýchova vykazuje žalostné výsledky a vzbuzuje všude značnou nedůvěru. K umění totiž nelze vychovávat: ani k tomu, aby je kdo tvořil – odtud deficit všech škol umění – ani k tomu, aby je kdo chápal a miloval. Lze ovšem nabádat, ukazovat cesty a usnadňovat přístup k umění těm, kdož po něm žíznivě touží. Je třeba, aby se snahy usnadnit lidu cestu k umění vyvarovaly přílišného zjednodušování estetických otázek a vulgarizace básnické myšlenky. „V zemích málo kulturních chtějí podávat po lopatě i krůpěj rosnou; co jinde se nabízí na jahodovém listě, chtějí zde nabírat na vidle. Spásá se, co je možno jen číchat. U nás se zdá lidem, že nejsou nikdy dost jasní, a právě tato trapná jednomyslnost a chudost činí většinu české literatury tak zoufale, čítankově nudnou: tak se nic u tebe nepředpokládá, tak se nic nedůvěřuje tvým duševním schopnostem.“ Tyto Šaldovy věty z knihy Časové a nadčasové jsou výstrahou

i v dnešních časech. I ve věci lidovýchovy platí Marxův výrok o tom, že „vychovatel musí být teprve vychován“.

2. Snaha dát širokým vrstvám do ruky dobrou knihu je spojena s bojem proti špatné četbě, proti kýči, proti literárnímu braku, proti pornografii, zkrátka proti tzv. podliteratuře. Cílem je překonat dvojí kulturní úroveň, která vyznačovala třídní společnost, kdy skutečná kultura je monopolem vládnoucí třídy a s ní spjaté vrstvy vzdělanců, kdežto lidu jsou zůstaveny jen odpadkové produkty. Úsilí překonat rozdíl dvojí kultury, totiž kultury a nekultury, smí být ovšem zacíleno jen směrem *vzhůru*. Na onu podliteraturu se však nesmíme dívat jako školometi a mravokárci. Není nás tak málo, kdož přiznáme, že stokrát radši čteme ten úchvatný a vzrušující knižní brak, jímž je Fantomas, tu či onu napínavou detektivku, novely božského Aretina a ryzí básnická erotika, která mohou vycházet jen jako soukromé tisky, anebo mnohé drastické květy folklorní tvorby než oficiálně favorizované a cenami poctěné romány. Nezapomínejme, že jedno vrcholné dílo z doby rozkvětu české literatury mezi oběma válkami má své kořeny z velké části v půdě oné podliteratury: Švejk. Kramářské písně, dnes vydávané bibliofilsky, byly konečně také podliteraturou své doby. Kdyby oficiální a byrokratické instituce měly právo rozhodovat, zda to či ono dílo je žádoucí nebo nežádoucí, zda povznáší nebo kazí vkus lidu, sotva by mohly vyjít tiskem bláznivé spisy Stanislava Mráze, kde poetická jiskra doutná pod popelem, a malíř z lidu, Henry Rousseau, který vystavoval jen v Nezávislém salonu, protože tento salon nemá výstavní porotu, byl by asi objeven až dlouho po smrti. Sotva která úřední tisková komise by byla povolila vydání Maldororových zpěvů, kdyby jí byly předloženy jako neznámý rukopis.

3. Postupné překonání protikladu oné dvojí kulturní úrovně neznamená však zrušení funkční diferenciacie literární produkce. Knižní produkce se člení podle svých úkolů na dětskou literaturu, na četbu pro mládež, na zábavnou a poučnou lektýru dospělých čtenářů, na ryzí básnickou tvorbu ve vlastním a úzkém smyslu slova apod. Určitá kniha, bez ohledu na intenzitu svých poetických hodnot, může plnit svými didaktickými funkcemi nesporně kladné a záslužné pokrokové kulturní poslání. Dílo, v němž didaktické teze a jejich pozitivní účinky mají zřetelnou převahu nad relativně nebo absolutně slabými estetickými funkcemi, může přece být bezpochyby dobrou četbou, kterou je radno doporučovat lidovým vrstvám. Socialismus potřebuje dobrou a účinnou populární teoretickou a beletristickou literaturu, propagující vhodným způsobem jeho ideologii a bojující proti reakčním pověrám, proti zaostalosti, proti přežitkům fašismu a rasismu, a v neposlední řadě proti náboženskému opiu. Kniha, která

je postavena do služeb ideologické propagandy, může být hodnocena jen podle toho, jak plní úkoly, které si vytkla; a nikoli podle svých estetických funkcí, jež jsou v takovém případě podřadné.

Propagace tzv. dobré četby, tj. knih, jejichž didaktická a ideologická působnost může být dnes velmi značná a jejichž estetická úroveň neklesá pod stupeň jistého dobrého průměru vkusu, měla by si být vědoma i některých úskalí, na něž naráží. Knihy, kde mají mimoestetické funkce převahu nad jejich básnickou energií, dovedou často čtenáře spíš odcizit než přiblížit světu autentické poezie: čtenáři běžných a za dobré uznávaných románů jsou zpravidla slepí vůči básnické hodnotě. Nadměrně rozšířený konzum určitého díla, které je každodenně nabízeno a v důsledku toho vulgarizováno a nesoustředěně, bezmyšlenkovitě a neuctivě vnímáno, vede k tomu, že takové dílo se stává pokleslým kulturním statkem, je přijímáno jako kýč a stává se kýčem. Fibichův *Poem* a Dvořákova *Humoreska*, hrány do omrzení, jsou dnes hudebně kultivovanému člověku nesnesitelnější než odrhovačky. Není bez důvodu názor, že lépe než beletrie dobrého průměru může plnit kladné lidovýchovné poslání a pokrokovou ideovou funkci věcná literatura, totiž taková, která otevře čtenáři nové, široké obzory a daleké, úchvatné průhledy, a tím, že si neklade za cíl zastupovat a nahrazovat ryzí básnické hodnoty, neuzavírá k nim cestu. Máme tu na mysli dějepisnou a cestopisnou literaturu a vůbec dobře a laikům srozumitelně podanou naučnou literaturu, oslnivě zrcadlící závratnou moc lidského ducha; rozmanité knihy memoárů, životopisů, dokumentů a reportáží!

4. Kromě diferenciacie literární tvorby nelze ignorovat ani diferenciaci její čtenářské obce. V diskusích o poměru umění k lidu vzniklo dosti zmatku i tím, že nebyl náležitě vyjasněn a definován pojem lidu. Dnes, pro tuto debatu, můžeme jej snad nejlépe definovat, vezmeme-li za podklad obsah politických a sociálních termínů jako „lidová demokracie“ (na rozdíl od buržoazní nebo proletářské demokracie) nebo někdejší „lidová fronta“. V tomto smyslu zahrnuje pojem lid: průmyslový proletariát, zemědělce, maloměšťáky, byrokracii a intelektuály, tedy všechny dělníky ducha i dělníky rukou, od havíře až k ministroví, od rolníka až k rektoru vysokého učení, tedy všechny vrstvy obyvatelstva, s výjimkou „hořejších deseti tisíc“ a „dvou set rodin“, tj. s vyloučením velkokapitalistických magnátů. Při úvahách o lidové kultuře je brán zřetel především na obyvatelstvo nižšího životního standardu a nižší školské kvalifikace. Čtenářská obec jednotlivých diferencovaných odvětví literární produkce rekrutuje se, sice nerovnoměrně, ze všech vrstev a prochází napříč všemi vrstvami. Úroveň všeobecného školního vzdělání ovlivňuje čtenářovy literární zájmy a záliby, ale nerozhoduje o nich. Dělničtí písmáci čtou Vančurovy kni-

hy. Znamení učenec nesáhne z beletristické literatury po ničem, kromě po nějakých, třeba hodně vulgárních detektivkách. Vynikající básník nebo malíř se netají tím, že ho moderní taneční šlágry dojmají silněji než slavné symfonie, a do divadla nevkročí vůbec. Na tohle je všechna lidovýchova krátká!

5. Úvahy o funkčním rozčlenění umělecké produkce vedou posléze k nejobtížnější otázce po *sociální funkci avantgardní tvorby*, o poslání přední hlídky a nejméně vysunuté výspy básnického a myšlenkového vývoje. Dějiny umění jsou dějinami těchto avantgard: díla, která vešla do dějin umění, tvořila v době svého zrodu předvoj vývoje. Dějiny umění jsou zároveň dějinami odporu, zloby, umlčování a nepochopení, jimiž vrstevnické obecenstvo pronásledovalo vynikající díla. Pouze ve výjimečných případech, za souhry zvláštních okolností, které dosud čekají na přesný rozbor a výklad, našla taková díla záhy nebo ihned kontakt se širokým publikem (Shakespeare, Chaplin, Hašek). Díla ve své době odmítaná, proklínaná, vysmívaná a perzekvovaná, která měla mezi současníky jen několik desítek nebo několik málo stovek čtenářů, stávají se majáky vývoje básnické myšlenky a jejich jas, i když procházejí v určitých dobách odsluním, může časem jen vzrůstat. Sta příkladů bylo by možno uvést o tom, jak vrstevníci nechápali díla soudobé avantgardy a jak my dnes nemůžeme už ani pochopit, proč byla ona díla svým vrstevníkům tak nepochopitelná: jen stěží uvěříme, že výstavní porota v šedesátých letech 19. století odmítla jedno Manetovo zátiší, protože prý se nedalo poznat, co obraz představuje. Možná, že díla dnešní avantgardy jsou průměru obecenstva ještě nesnadněji přístupná, než byla tvorba minulých avantgard svým vrstevníkům. Toto tzv. nesrozumitelné, skleníkové a „zvrhlé“ umění je nutným a logickým produktem zákonů aktuální vývojové etapy, která nepotrvá věčně, ale neskončí se zajisté dnes ani zítra, nýbrž v době, která je nám dosud nedohledná. Připomeňme si Marxova slova: „Vědecké pokusy zrevolucionovat vědu nemohou být nikdy opravdu populární. Teprve když je vědecký základ už položen, lze snadno popularizovat. Dbát ustavičně na snadnou srozumitelnost znamená psát pro nevědomce. Představte si chemický časopis, který by byl psán s výlučným zřetelem na čtenářovu nevědomost! K vědě nevede žádná široká a pohodlná cesta a jen ti mohou doufat, že dostoupí jejího vrcholu, kdož se nelekají námahy zlézti její příkré stezky. Zvu ‚sprostým‘ člověka, který nehledí přizpůsobit vědu stanovisku vyplývajícímu z ní samé, byť by bylo popřípadě sebenesprávnější, ale stanovisku vzatému zvnějšku, vědě cizímu.“ Ani k poezii nevede žádná pohodlná cesta, a Marxův výrok platí dnes plně, *doslova i do písmene*, také pro umění! Nezvratné přesvědčení, že ve vyspělé beztrždní společ-

nosti udeří hodina *obecné laické tvořivosti*, kdy, jak tušil Lautréamont, *budou poezii dělat i slyšet všichni*, nezmění nic na faktu, že dnes i zítra je umění odbornictvím a že je věcí odborníků. *Že vyžaduje znalectví od svých tvůrců i vnímatelů*. Toto znalectví nezávisí na stupni školního vzdělání: autodidaxe je tu nejlepší školou. Moderní básník ani jeho čtenář nemusí zajisté mít maturitu. Musí však pro umění a s uměním žít, musí mít o umění vášnivý zájem, umění musí mu být živlem jeho života.

Znáte jistě vášnivé šachisty nebo filatelisty, kteří, třebaš bez školního vzdělání a při kterémkoli zaměstnání, se stali dokonalými znalci a teoreticky i prakticky ovládají věc, jež probudila jejich hluboký a spontánní zájem. Moderní „nesrozumitelné“ umění je schopno dát svrchované emoce *každému*, kdo s maximálním duchovním napětím, bytostným zájmem a s vroucí láskou se s ním chce sžít, chce a může je studovat, promýšlet a procítit. *Umění je opravdu pro každého, ale každý není pro umění*. Skutečnost, že umělecké tvoření i vnímání má za předpoklad múzičnost, není popřením slov, která jsme tu podškrtnuli: vždyť *každému* dítěti je dána básnická fantazie, kterou útlak zhasíná. Aby to, co je dáno každému v dětství, nebylo uloupeno v dospělosti, bude hlavním úkolem demokratické kultury, svobodné organizace společnosti, a její pedagogiky a lidovýchovy. Lidovými, která by chtěla vést mladého člověka k umění pohodlnými a vyježděnými cestami, které se vyhýbají nesnázím, byla by urážkou jeho vnímavosti a citlivosti.

Připomeňme si několik vět z Neumannova souboru populárních článků o umění Ať žije život!: „Je-li něco nám nesrozumitelného, nehledáme viny v sobě, nesnažíme se přijít věci na kloub a pak teprve vyjádřit svůj souhlas nebo odpor. Ale to by znamenalo, že se nespolehneme na nějaký svůj záhadný instinkt, s nímž jsme se narodili a který je nejvyšší instancí ve věcech uměleckých, že se nespolehneme na svůj zázračný zrak, který přestože nebyl řádně vycvičen, neomylně vidí, co je dobré a co je špatné, nýbrž že jsme něco studovali, že jsme se snažili poznati vývoj a zápasy umění v jejich souvislosti...“ Avantgardní umělci jsou patrně lidé, kteří „mají malou zálibu v úspěchu u nemyšlícího a necítícího stáda, v popularitě nezasloužené. Lidé, jimž je milejší oprávněná úcta několika osvícených lidí než všechny řády, tituly a potlesky oficiózů a jejich davů. Avantgarda potřebuje určitého vyhraněného, nepočteného, ale uvědomělého a aktivního publika, tj. určitého dostatečného počtu lidí vpravdě kulturně žijících, cítících a myslících.“

6. Úvahy o poměru umění a lidu netýkají se pouze lidového, laického konzumu, nýbrž musí zároveň sledovat i lidovou laickou tvořivost. Tato otázka překračuje rámec tématu dnešní debaty. Přece však nemo-

hou tu být nevyslovena jména: celník Rousseau, Pirosmanišvili, Bauchant a jiní. Nemůže zůstat nepřipomenuta výstava lidové negramotné malířky Natálie Schmidtové, otevřená v Praze v dnech tohoto sjezdu. Nesrovnatelné kouzlo obrazů malířky, již se nedostalo pražádného školení a která by nemohla být žačkou Akademie umění, kde by ostatně byla její tvořivost zadušena, je daleko mocnější než umění profesorů oné školy a všech oficiálních umělců dohromady. Jsou ovšem také výstražné případy: jihoitalský řemeslník, který si vyzdobil dílnu podivuhodnými primitivními malbami, byl náhodou objeven znalcem umění, jenž se přičinil o výstavu jeho prací. Od té chvíle se onen diletant začal zajímat o malířství, které viděl tu a tam na výstavách, a do roka a do dne zplodil několik desítek nejduchaprázdnějších mazanic, s jakými hauzírují podomní prodavači „břízek“, „Hradčan“ a „kytic“.

Nelze – posléze – zapomínat, že jak v oblasti materiální kultury, tak i v oblasti duchové kultury je rozhodujícím a směrodatným elementem produkce a nikoliv konzum. Vývojový stupeň a možnosti produkce určují konzum a nikoli potřeby konzumu produkci. Bylo zde již řečeno, že diskuse *o cestě literatury k lidu* si vyžaduje, aby byla doplněna úvahou *o cestě lidu k literatuře*.

(1946)

CESTA LITERATURY K LIDU A LIDU K LITERATUŘE

Václav Černý

Cesta literatury k lidu, lidovost v literatuře: v úvahách přítomné chvíle o literatuře a jejích nových povinnostech není – zdá se – námětu časovějšího než tento, staronový. Na nedávném Sjezdu českých spisovatelů byl povýšen na jedno z ústředních témat a dříve ještě, než se spisovatelé sjeli, nenechali nás socialističtí publicisté na pochybách o tom, že tuto záležitost pokládají za ústřední otázku veřejné kulturní politiky v socialistickém státě vůbec a za arcinaléhavý problém vlastní naší národní literární situace zvlášť. Právem. Socialisticky zaměřené teoretické

zabývají se věcí „lid a literatura“ už hezkých pár generací po celém světě a v sovětském Rusku, donedávna jediné zemi, kde byly možné v tom směru již i praktické aplikace a realizace, jsou první příslušné úvahy a debaty i první příslušné činy dnes již dobře čtvrtstoletí staré. A tu opravdu stěží pochopíš ledabylost přípravy, všechnu tu vrchnostensky osobivou agitační prázdnotu, skutečnou neúctu k vážnosti otázky, s nimiž předstupují mluvčí u nás, aby v oboru „lidu a literatury“ vynášeli direktivy.

Na sjezdu přednášeli o tématu Vítězslav Nezval, Jan Drda a Bohumil Mathesius. Zaujímaje stanovisko v řadách revolučního socialismu, nedomnívá se Nezval nicméně, že poezie je *především zbraní*. Jejím úkolem není ani popularizovat pravdy ani pomáhat masám k sebeuvědomění, to jsou staré omyly didaktické a moralistní. Jejím cílem je zmnožení lidského štěstí, zmocnění a prohloubené prožívání: smysly básnickovy uchopují skutečnost, jeho paměť a obraznost rozvíjejí skutečnost, v nitru strávenou a zařazenou, do analogií, rušice názorové konformismy a ustálené vztahy; výsledkem je znásobení životního pocitu, odproletarizování naší vnitřní existence. Tato poezie se nerozešla s lidem, i když nedělá ústupků lidovému vkusu. Básnické dílo, dnes chápané snad pouhou menšinou, bude zítra prožíváno všemi: lid si naprosto nediktuje tradiční nebo zpopularizovaný básnický výraz a má právo i na nejvyšší tvary umělecké. Jeho cestou k nim je cesta stále zvyšované obecné kulturní úrovně lidové, tak jako cesta básnickova k mnohotvárnému a nekonečně bohatému životu je jeho putováním k lidu. A cestu básníka k životu opravdu nelze řešit apriorně a podle obecného měřítká, o zrození básně nerozhoduje ani předpis ani většina, jen básník sám a jeho potřeba, pohnutí, schopnost dojímat se životem. Potud Nezval. Můžete mu namítnout, že jeho závěry ve věci „lid a literatura“ nejsou vůbec výsledkem úvahy o poměru *těchto dvou* skutečností otázky, nýbrž pouze následkem jeho pojetí poezie a to zase je podmíněno zcela osobně, ba dáno téměř Nezvalovou fyzis, jeho vrozeným smyslým a rozkošnickým temperamentem. Ale na této základně je jeho stanovisko naprosto souvislé a ucelené, měl co říci a řekl to – třeba jen za svůj typ poezie. Jeho projev byl nejobsažnější a nejdůsažnější svého dne. A významný a velmi zásadní, stejně pokud odmítl veškeré popularizační ústupky vkusu, jako pokud se postavil imperativnímu uvalování těchže společných úkolů na všechny umělce bez rozdílu, žádaje pro básníka svobodu sdělovat to, co dovede sdělit nejumělečtěji, byť bylo jeho dílo prozatím konzumováno jen omezeným kruhem lidí. A tu alespoň naťukl jeden velmi důležitý bod otázky: že ten „lid“ není naprosto nic jednotého a homogenního, nýbrž něco náramně diferencovaného, „nekonečný počet rozdílných individuí“, jak pravil. Že lid jakožto úhrn skutečných

nebo možných konzumentů umění není „lidem z manifestací, kterých se účastní každý tím, co má totožného s druhými“, nýbrž se skládá z jednotlivců nekonečně různých zálib a nekonečně rozmanitých a nestejných schopností a možností těšit se z umění, a že tedy vylučovat z umění kteroukoliv „exkluzivní“ nebo „nelidovou“, „nepřístupnou“ formu, znamená vždy připravit jednu část „lidu“ o styk s uměním, jež by jej těšilo a mělo pro něj smysl. Drda i Mathesius zůstali úrovní svých výkladů hluboko pod Nezvaalem. Neboť ani sebehlučnější, ani sebeokrasnější manipulování slovem lid není příspěvkem k řešení otázky, neřeknu-li ani, co tím lidem vlastně rozumím. Provolává-li Drda, že nadčasovost je totéž co sklenikovost a jalovost, buď nerozumná, buď zlovolná, lze mu dát beze všeho za pravdu, ovšem s malou korekcí popletených významů: mate si nadčasovost a nečasovost. Halasovo Torzo naděje bylo ve chvíli svého vzniku hluboce a prudce časové; dnes je umělecky stejně živé jako tenkrát – je nadčasové a bude takové ještě pěknou řádku let, právě díky své hluboce uvážené a opravdově cítěné i ztvárněné tehdejší časovosti. Nadčasovost se jinak nezískává než časovostí a *skutečné*, nepadělané umění se dobývá jen z přítomné chvíle a horoucího zájmu na jejích bolestech. A nečasovým nechce být umění žádné, je jím však každé kumštýřství falešné, pro něž je dělný dnešek jen vypočítavým manévrem. Ale to jsou samozřejmosti a netřeba je dnes už vyhlášovat ani pro potřebu literárních dětí. A zrovna tak se rozumí, že se český spisovatel vroucně zajímá o dnešní národní osud, že chce posilovat víru, předjímat zítřek: kdyby nechtěl, je víc než sabotér, je hlupák a není ovšem spisovatel. A že má-li psát o lidu, musí jej znát, nemít o něm názor z letního bytu, musí jít za ním, na pracoviště, do továrny, domácnosti – zbývá opravdu už jen dodat, že má-li psát, musí mít i pero a papír! Hřímat takhle o nutnosti jednoty spisovatele s lidem v národě, kde všechno, co opravdu spisovatelem je, a většina toho, co by jím chtělo být, se přímo třese upřímnou a šikovnou i nešikovnou žádostivostí této jednoty, bylo by jen naivně parádní floskulí z kulturněpolitického řečníště, kdyby všechno to útočení na otevřená vrata, všechny ty hlučně nadsazené zřejmosti nechtěly svým bojem *proti* neexistujícím námitkám budít zdání, že bojují i *za* existující jasně představy programové! Ale kde je v tom dosud jediný, jedinký příspěvek k námětu „cesta literatury k lidu“? Ovšem, krom volání: Literaturo, jdi k lidu! Opravdu, Drda nás má za beány. A zač nás má asi Bohumil Mathesius, který ve svém proslavu (zatím otištěném v Tvorbě, č. 28 z 10. 7. t.r.) slíbí úvodem analýzu pojmu lidu a pak nám dvěma schematickými záběrky podá kvazihistorii nové české literatury nejprve ve službách buržoazie, pak v revoltě proti ní, s Vrchlickým, pro okamžitou potřebu přičísnutým na „oběť procovské

díry“ ve všem všudy? Co mají s tématem společného okázalé a okrasné citáty zprava i zleva, od Malrauxa, Chestertona i Stendhala, čím je námět definován a řešen kázáním o „zmarněném já“(!), o „té(!) svobodě“, o syntéze celostního pohledu atd.? Kdo se o tohle s Mathesiem vůbec pře, o tyto krásné a velebné věci, aby je vrhal do světa s náročností výčitky a pobouřeného svědomí? A té parádní pseudoapoštolské jalovosti o potřebě „nového“ hrdinství! Za jeho arcipříklad vmetá Mathesius do našich usmívajících se tváří jeho „novou“ formulaci ze sovětské povídky, v níž lidé v troskotajícím letadle dovolí použít jediného padáku k záchraně nikoliv dělnici, na niž padl šťastný los, ale řediteli podniku, *protože je pro závod důležitější!* Nu, bylo by opravdu možno debatovat o tom, jakým je obohacením pojmu lidskosti i hrdinství tohle nasnadě ležící měření lidské hodnoty podle okamžité sociální utility, ale budiž! Tak i onak běží ovšem o staré klišé kdejaké literatury, opotřebované tak, že karikatura tématu je už stejně častá jako jeho zpracování! Libo-li snad doklad z české literatury? Račte do... Švejka, ano, do Švejka, a to dílu III., kapitoly 1., kde slavný kadet Biegler stává se v pověstném snu hejtmanem, majorem, generálem a veda do boje hrdinskou armádu, už už srážen z koně palášem, zří se zachráněn obětí obrlajtnantika Lukáše, který se vrhá před něj s výkřikem, toto „nové“ hrdinství přímo typizujícím: „Ein Mann wie Sie, Herr Oberst, ist nötiger als ein nichtsnutziger Oberleutnant!“ Tedy jen pozor při aukcích starších krámů! Jedinou pozitivně obsažnou částí projevů Drdova a Mathesiova, jediným důkazem, že přicházejí s programem, je jejich doporučení některých žánrů: kurzívy, fejetonu, novinové povídky, k nimž Mathesius přidává ještě „zliterarizovaný materiál deníkový a zápisníkový, literární portrét a kroniku“, v poezii ódu a epos, v dramatice politickou komedii, sociální satiru a grotesku. Nuže, k tomu především tolik, že v tom není ani špetky nové myšlenky a průboje: tohle všechno dávno máme, a to v podobě znamenité, a nelze tu vůbec mluvit ani o „boji o nové žánry“ s Mathesiem, ani naopak o obnově starých žánrů zanedbávaných, neboť v naší, dokonce současné literatuře není k nim ani stínu nedbalosti, právě naopak. Všechny tyto Drdovy a Mathesiovy vývody četli jsme ostatně již před Sjezdem v podání o tolik působivějším oč prostším a skromnějším, v článku Gustava Bareše Ke sjezdu spisovatelů ve 24. čísle Tvorby: odtud mají oba oni, ovšem bez šminky a bez gesta, všechen skutečný obsah svého programu, i s oním požadavkem dělné tematiky, optimismu, vůle budovatelské a oslavy práce. Přihlédneme-li pozorněji, zjistíme bez obtíží, že všechno to úhrnem není ovšem příspěvkem k tématu „cesta literatury k lidu“, leda podle zvuku slov, nýbrž jednoduchou propagací tzv. „socialistického realismu“, přizpůsobeného jen sociálním a bu-

dovatelským okolnostem této chvíle u nás. Jak vydatně si uměli oba pánové – při vši náročnosti své rétoriky – svůj úkol usnadnit! Kdyby se byli alespoň chtěli *vžít do této* koncepce a ukázat, jak by i socialistický realismus mohl obnovit literaturu, kdyby přinesl – a to by hlavně měl – novou filozofii práce a z hlediska jejího novou analýzu člověka, jeho podstaty a poslání. (Jednou si dovolíme jí socialistickým realistům posloužit. Tiše ji přijmou a nahlas nám vynadají podporovatelů reakce.) Ale žádat na nich víc než parádování se zcela vnějšími okolnostmi tematiky a nových starých žánrů, bylo by příliš. A hlavně, aby něco řekli k skutečné podstatě tématu cesty literatury k lidu!

Koho vlastně rozumějí tím lidem, k němuž jest literatuře putovati? Ani jediný se netrápí definicí hlavního pojmu své otázky. Tolik je však jisto, že u nich pojem nemá svou *nejširší* možnou obsažnost. Není synonymem národa v tom smyslu, v němž se říká „lid československý“. Kdybych mohl mluvit postaru a „lidově“, řekl bych, že – jak z jejich výroků jasně plyne – lid je pro ně tolik co „ne-pán“. Nemají naprosto představu lidu zpřesněnu historickým nebo sociologickým rozbořem; lid je u nich prostě to, co podněcuje jejich přesvědčení politická a jejich představy lepšího uspořádání sociálního: čili vrstvy tzv. pracujícího, rozuměj rukama pracujícího lidu. – Nuže, to přece není nikterak poprvé, co za tímto lidem literatura cestu podniká. Putovala za ním v moderní době přinejmenším již jednou, a byla to pouť z nejvýznamnějších v dějinách moderního umění a přeoralá tak hluboce a všestranně všechny kulturní představy, že její důsledky trvají dosud. Mluvím o romantické pouti za člověkem přírodním, o romantickém mýtu čiré lidovosti a v ní čiré, prapůvodní, geniální lidskosti.

Ideologický prapůvod její dlužno hledat v J. J. Rousseauovi. Ale teorii její vzhledem k umění vypracovalo ovšem především Německo Sturm und Drangu nebo širěji a přesněji romantické Německo tří generací od Herdera přes Brentana, Arnima, Grimmy a Schlegely po Uhlanda. To první z nich je velmistrem oné prazákladní antinomie poezie lidové a poezie nelidové, „Naturdichtung“ a „Kunstpoesie“, kterou odevzdal generacím filozofů, politiků, učenců, umělců a folkloristů k aplikacím na všechny obory lidského života. V „Naturpoesii“, do níž zahrnuje stejně „lidovou“ píseň jako Homéra, Ossiana, Bibli a Nibelungy, zpívá mu „lid“, a zpívá mu spontánně a naivně jako pták na větvi, z hloubi kolektivní praduše rasy, z jasných, čirých pratemnot *národního* génia, neporušeného civilizací, kosmopolitismem, městem, vším, co je Kunst, co je umělé; tento zpěv nepřijímá zvenčí nic, nevypůjčuje si nic, je naprosto originální, je jen sám sebou, tajemně anonymní, ryzí duchovní míza lidového stromu. K jejím

kastálským pramenům je nám všem, složitým, artificiálním, rozpolceným moderním lidem, jíti: osvěžit se, obrodit se, s lidem splynout znovu. I jdou k nim vskutku všichni davem, a nekonečné legiony básníků i romanopisců – abychom zůstali jen v umění – obnovují svoje „Kunst“ mystikou lidové „Natur“: nastiňovat, byť i jen řadou jmen a titulů, dějiny tohoto „zlidovění“ literatury, znamenalo by opakovat celou literární historii devatenáctého století, není tam snad jediného zjevu, jenž by nebyl tak či onak zasažen; ba možná, že bychom se po nejedné lince – totiž všude tam, kde tak či onak trvá a dožívá romantismus – dostali hodně hluboko do století dvacátého! Mám-li zůstat doma a omezit se na nejnnutnější jména: Kollár, Čelakovský a jeho družina, Erben, Němcová, Světlá, Hálek, ale i Holeček, Jirásek, ba i ti ruralisté s jejich „návratem k půdě“, všichni, tak či onak, jeden více, druhý méně, žijí tímže mýtem a jeho mnohotvárnými aspekty. Přičemž – zametáme-li zase jen před svým prahem – je zajímavé toto podotknutí: v cizí beletrii, jmenovitě románové, mýtus lidu a lidovosti utřil od časů realismu a naturalismu řadu ran tak citelných, že jeho dnešní zbytky jsou k nepoznání. Srovnajte lid Emila Zoly s idealizací jeho současníka Daudeta, čtete mladého Gerharta Hauptmanna po Gottfriedu Kellerovi, postavte lidový svět Pošeckoňské stařiny Saltykovovy (mimochodem: jedno z největších děl světového realismu!) proti Gogolovým Večerům na Dikaňce! Realisté objevili „lid“ zkažený do zvrhlosti, otupělý bídou, duševní temnotou, pověrou, rozhlodaný nenapravitelně do samé mravní podstaty staletými zanedbanosti a apatie: drastický rub romantické idealizace, stejně pravdivý či stejně přehnaný jako ona! A nyní si všimněte, že my, Čechové – podobní v tom dost Němcům, ale ještě snad ve větší míře než oni – nemáme vlastně v *beletrii* odbourán, ba ani nijak podstatně korigován umělci vskutku vůdčími tento romantický mýtus lidu – arcitypu mravní dokonalosti. Toto průběžné, ale velevýznamné názorové stadium v umění jsme neabsolvovali s ostatními. Naši *realisté* v názoru na lid, to jsou právě Holeček, Teréza Nováková, Jirásek: tvůrci, u nichž je samou esencí básnické osobnosti právě nejvypjatější představa exemplární dokonalosti lidového étosu.

Avšak, otázka je hlavně tato: jaký byl *vědecký* osud romantického mýtu?

Neslavný. Již Achim von Arnim viděl – Herderův popel stěží vychladl – že není Naturpoezie absolutní, že mezi ní a Kunstpoezií je jen rozdíl stupně, nikoliv povahy. Neboť mezi „lidem“ a kulturní či společenskou elitou není propasti bez přechodů; není a nikdy nebylo, ba zrovna na počátku dějin, na tom počátku, jehož měly být lidový génius a jeho plody právě zrcadlem, byl styk kultivované sociální elity a lidu intimnější

a mnohostrannější než v době moderní, kdy národ téměř nepřeklenutelně a nenávistně rozčísly na lid a pány rozdílů třídní ve společnosti kapitalistické. Po stupních, vyznačovaných stále se množícími důkazy, že lidová kultura, především poezie, je plna výpůjček, adaptací a reminiscencí kultury a poezie „umělé“, „vysoké“, dochází moderní věda na samém prahu našeho věku k bezpečné jistotě, že veškerý folklor lze redukovat na re-fekci, imitaci a reminiscenci uměleckých děl artistických, že „lid“ netvoří, nýbrž přijímá své umění od elity, spokojen variací, rozprádáním daných témat a spojováním zlomků a motivů zpovypůjčovaných ze všech stran. Lidová kultura – „gesunkenes Kulturgut“, to je poslední slovo této vědy, a zatímco koncem prvního desetiletí našeho věku učení zástupci nové „Rezeptionstheorie“ ohlašují vítězoslavně, že již sedmnáct set lidových písní německých mohou převést na umělý původ a vzor, hlava jejich, J. Meier, prohlašuje výslovně: „Lid nehrál nikdy v uměleckém vývoji úlohu prvního řádu; co se vkusu týče, vždy se pozdí o několik století za vzdělaneckou elitou; tvoří jen tato...“ (1906). Mýtus primární, svébytné, naprosto originální kultury lidové je v troskách!

Chceme si zde však všimnout jeho podmíněnosti dobové a vysvětlit jeho vznik neposledně příčinami sociálními. Vidíme totiž hlavně původní *polemický* ráz romantické mystiky lidu! Teorie lidové geniality a očistné originality musila nutně vzniknout v romantismu jako reakce na vyhraněně racionálně učenou, městskou, umělou a salonní povahu kultury osvícenské. Ale musila nutně vzniknout také právě v Německu, kde osvícenství cítěno jako dvojnásob cizí: neboť francouzské, kosmopolitické, importované. Německá teorie „lidové kultury“ je v podstatě v duších „sturm-und-dränglerů“ zacílena k tomu, aby vztyčila pochroumané národní sebevědomí důkazem, že *také* německý lid vytvořil nehynoucí hodnoty duchovní, a to sám, bez cizí pomoci a dříve než cizina. Romantický mýtus lidové geniality jeví se tak *ve své vlasti* kompenzací komplexu národní inferiority! Ne nadarmo je vždy provázen rozlišováním literatur severských (tj. právě těch „Naturpoezii“) a literatur jižních, románských, odvozovaných ze vzorů antických! A ostatně, vzpomeňme Slovanů a naší vlasti! Což u nás není mýtus „prapůvodní lidovosti“ spojen ve všech svých projevech a účincích, hned od těch podvržených Rukopisů, s myšlenkou, ba pudem posílit probouzející se a ne-jisté národní sebevědomí a vztyčit uráženou hrdost neceněného Čecha a nedoceněného Slovana nad jízlivou pýchu národů pokročilejších, šťastnějších a mocnějších? Němců především? S jakou radostnou ochotou adoptují naši panslávové Herderův mýtus spasitelné lidovosti, aby z něho ukuli zbraň proti jeho původcům především! Ale nechme zetizovaného „holubičího Slovana“ a vraťme se tam, kde je mýtus původním domovem a kde se mu

nejlépe daří! Ano, kdykoliv se Němci uzavrou do sebe a ponoří se do mlh Urdeutschtumu, kdykoliv proti světu spolehnou na instinkty kolektivního a rasového podvědoma, buď že byli světem vyvrženi, buď že si shánějí tituly národa Vyvoleného k chystanému sabatu imperialistického řádění – vždy, pravím, vždy ožije mezi nimi orgiastická mystika „Volksgeistu“, povýšená za náboženství, a „lidová“ kolektivní duše vynoří se z nordických gruntů Walhally, aby, „ryzí“, směrodatná, jediná mezi všemi, povýšená nad „umělou“ kulturu a morálku, vládla nad světem. Cožpak, moji drazí, teorie *nacismu* byla vůbec něčím jiným než obnovou romantického mýtu Herderova „lidu“?

Nikoliv, tudy nelze!

Cesta literatury k lidu nebude o nic schůdnější, obnoví-li se v té či oné formě romantický mýtus geniální lidovosti. Ale nezíská na výhodách ani tím, bude-li se na ní literatura, lidu k vůli, cítit povinna ke koncesím. To je druhá významná otázka problému. Sem hledí onen pověstný a nepopíratelný odpor socialistické umělecké kritiky i teorie proti „nesrozumitelné“, abstruzní povaze moderní poezie, proti jejímu sklonu obracet se exkluzivním a výjimečným rázem některých svých otázek, forem a zájmů pouze na vybrané menšiny, ba přímo na „odbornické“ kruhy zasvěcené, mající možnost se „těžkému“ umění věnovat, „luštit“ je atd. A rubem tohoto odporu je paralelní vůle k „oproštění“, jež je často jen dobrou výmlouvou, lepší než hůl, pro zprimitivnění, důraz kladený na stránku obsahovou, snadnou nositelku utilitární tendence, lhostejnost k formálnímu experimentu atd. Řekněme hned, že tuto úzkoprsost nepokládáme za konstitutivní a nevyhnutelný rys socialistické kritiky, *daný jejím socialismem*. Je zcela zřejmě výkupným, placeným socialistickou kritikou dočasným historickým podmínkám doby, v níž socialismus o společnost ještě stále musí bojovat a klada největší důraz na úspěchy zápasu i akční účinnost apoštolátu, nechce a neumí vidět v umění nic než nástroj společenského působení, jediný z jeho aspektů. Vidět a pochopit umění *ze samy podstaty socialismu dovršeného*, a nikoliv pouze ve svazku průběžných okolností boje o společnost, dovedl i mezi velikými socialisty dosud málokdo. Málokterý z nich ostatně mohl své myšlení důsledněji estetice věnovat. Je tu ovšem Proudhon, a zrovna on může sloužit klasickým případem, do jakých prorockých naivit a enormností může padnout génius, vnímající jen obsahově, politicky tendenčně a extenzivně: „Deset tisíc žáků, kteří se naučili kreslit, má větší cenu pro pokrok umění než vytvoření vrcholného díla.“ Courbet, jeho nejlepší přítel, děsí se myšlenky, že by měl Proudhon o něm *pochvalně* psát. A nad jeho knihou o umění pronáší Zola, jiný přítel a který opravdu nebyl ctitelům exkluzivních estétských hříček, ný-

brž nejvlastnějším předchůdcem socialistického realismu, pověstné: „Tak jsme tedy dosáhli maxima socialistického mamlasovství!“ Od té doby se vyskytlo v tisícím obnoveném vydání! Nebudu zde dokazovat, že dnešní „nepochopitelnost“ je jasnou srozumitelností zítřka. Ani že se umělec nikdy dobrovolně nevzdá – ani nemůže – práva svobodně hledat a experimentovat, ani kdyby jej bylo ochotno a schopno na jeho cestě prozatím sledovat, jen co by na prstech jedné ruky spočítal lidí a i kdyby pro to měl zanedbat sebenaléhavější a často i sebevábňější sociální zakázku nebo úkolovou práci. Chci jen připomenout – bez teoretizování – že tuto otázku přímo pod nosem socialistické kritiky řešila a řeší už praxe: v letech 1941-1943 Louis Aragon, sám programatik socialistického realismu francouzského, v dnes již kvazioficiálních básních rezistentních, arcitendenčních a přímo určených tomu nejširšímu lidovému konzumu a pochopení, věnuje se nejformalistnějším experimentům s rýmem, vytváří typ „přesahového rýmu“, jemuž dává své jméno, v obšírných studiích hlásí se k tradici trubadúrské artistně-kryptografické školy „trobar dus“, nad jejíž komplikovanou a destilovanou pojmovostí byl zbledl závistí sám Mallarmé, a na adresu nespokojených odpovídá prostým – Komu se to nelíbí, ať to nečte! (sb. *Les yeux d'Elsa*, úvod z února 1942). Ale znám důkaz ještě průkaznější, jak výsledkem, tak jevištěm, na němž byl podán: Majakovského a boj o něj v Rusku. Nuže, byla-li kdy poezie cizí národní ruské tradici; byla-li kdy poezie oceňovaná jen zcela nepatrným hloučkem zasvěcených; byla-li kdy poezie, jež mohla platit ne snad pouze za formální hříčku, ale za formální grotesku a svěhlovou osobní kaprici; byla-li kdy konečně poezie *nerozumitelná*: pak to byl jistě futurismus Majakovského. Do světové války je veškeré jeho úsilí po boku Chlebnikova, Burljuka i Kručonycha stěžím něčím víc než kapitolkou skandální a výtržnické literární kroniky dobové. A po revoluci není líp, třebaže se k ní Majakovskij přihlásí: má proti sobě všechny odpůrce LEFu; stojí proti němu umělci „proletářští“; je vykřičen u stoupenců tradice puškinovské; Lenin, ač jej oceňuje politicky, „nenáleží mezi obdivovatele jeho básnického talentu“. Ještě roku 1927, necelá tři léta před svou smrtí, na vrcholu své slávy musí se básník bránit zvláštní statí, jejíž titul definuje znovu celý problém, „Dělníci a sedláci vám nerozumějí“:

„Veselý pokřik – Nerozumím futuristům – hlaholí již patnáct let, klesá a znova se zdvihá, podrážděný a šťastný. Na základě tohoto pokřiku si lidé budovali kariéry, plnili sály, stávali se vůdci opravdových hnutí... Prosté „Nerozumím vám“ není odsudek. Odsudkem by bylo „Srozuměli jsme, že je to holý žvást“, pěkně provázené desítkami zvukných příkladů, recitovaných z paměti a melodickým hlasem. Nic podobného se neděje.

Existuje demagogie a spekulace s nechápáním. Prostředky této demagogie, nasadivší si falešný nos vážnosti, jsou různé. Zde jsou některé z nich: – „Umění jen pro několik, kniha jen pro několik je zbytečná. Je to pravda, či není to pravda?“ – Je to pravda i není to pravda... Příkladem, verše Chlebnikovovy. Původně srozumitelné pouze sedmi futuristickým přátelům, během desítky roků elektrizovaly slušnou řádku básníků a dnes je sama Akademie chce pohřbit, vydávajíc je jako příklad klasického verše. – „Opravdové umění sovětské, proletářské musí být srozumitelné širokým masám. Je to pravda či není to pravda?“ – Je to pravda i není to pravda. Je to pravda, ale s korektivem, jež přináší čas a propagace. Umění není uměním pro masy hned od svého zrození; stává se uměním pro masy na konci řady úsilí: jakožto účinek kritického rozboru jeho platnosti a užitečnosti; účinek jeho rozšíření, organizovaného aparátem strany a vlády v případě, že taková užitečnost je uznána; účinek vhodně voleného okamžiku, aby byla kniha do mas rozšířena; účinek shody mezi problémem knihy a vyzráním těchto problémů v masách. Čím je hodnota knihy vyšší, o to více předstihne události... – „Klasikové Puškin, Tolstoj jsou masám srozumitelní. Je to pravda, či není to pravda?“ – Je to pravda i není to pravda. Puškin byl úplně srozumitelný pouze své třídě, společnosti, jejíhož jazyku užíval a jejímiž pojmy a city pracoval... Byl-li Puškin pochopen i selskou masou své doby, nevíme, z toho prostého důvodu, že neuměla číst...“

A osud Majakovského dnes? V milionech exemplářů je jeho dílo „zlidověno“ v Sovětském svazu. Zlidověno a milováno; tedy také pravděpodobně pochopeno. A celému příběhu jeho nesrozumitelnosti a nelidovosti dostalo se podivuhodného zakončení tímto výrokem: „Majakovskij byl a zůstává nejlepším, nejnadanějším básníkem naší sovětské doby. Lhostejnost k jeho památce a k jeho dílům je zločin.“ (Stalin v Pravdě, 7. prosince 1935.)

Uvažují tedy socialističtí spisovatelé o „cestě literatury k lidu“, a jak by neuvažovali? Někde tam za tím matně formulovaným heslem čeká skutečná otázka, jež pro socialismus je zásadně důležitá. Poběží o *literaturu lidu*, tj. lidem tvořenou? Zajisté nikoliv. Tomuto pojetí je vědou i zkušeností odzvoněno. A totéž platí i o *literatuře z lidu*, lze-li tak říci; to jest, o literatuře inspirující se doznaně či nedoznaně romantickým a romantizujícím mýtem lidovosti spasitelné a očistné. Naším spisovatelům vypadne posléze jistá představa *literatury o lidu*, program jisté výměny literární tematiky a tendence, která mimochodem dovolí uspořádat trošku slušné reklamy i pro časově a místně upravená hesla „socialistického realismu“. Co je v tom nového, vážení? A kde je tu dotčeno jedině meritorní jádro

otázky: jakou *literaturu pro lid*? Nesmyslem na duchu literatury i hříchem na lidu je zajisté myšlenka zvláštní literatury *jen pro lid*, mimo hranice umění „vysokého“, jakési podliteraturky, v níž by ve jménu snadného zažití a nepřestupného pravidla „srozumitelnosti“ platily snížené požadavky umělecké. Taková literatura už bohužel dávno existuje, netřeba ji zakládat. Úkolem demokratického vývoje bude právě ji odstranit, nikoliv pěstovat. Tedy kterou literaturu dát lidu? Tu naši, o lidu; ta mu přece bude svou tematikou i tendencí zvlášť blízka – odpovědi asi naši programatikové, šťastni zdáním, že vlastně jednou ranou rozřešili dvě otázky. A proč ne, *i tu*, bude-li zač stát. Ale především *všechnu* dobrou literaturu bez *rozdílu!* Na všechno, co bylo v umění vytvořeno hodnotného, má lid právo, všechno mu náleží a má mu být nabídnuto. Právě v tomto zevšeobecnění nároku na veškerou vytvořenou kulturu je přece vlastní smysl demokratizace a socializace kulturní. Stejně jako obráceně, tj. pro umění, spočívá převratný význam zlidovění v tom, aby se z majetku, vyhrazeného jen elitní menšině, obrozovalo a přerозovalo touto stále širší účastí v umění Obce, jakým bylo snad jen na okamžik svých dějin, v Athénách klasického pátého věku; a umělec by se současně měnil ze služebníka módy a luxusní zakázky ve stále svobodnějšího dárce radosti obecné. Ano, je jediné řešení: lidu žádné uměníčko, kuchtěné „jen pro lid“, rezervace kumštýřských chytráků a maloobchodníků. Lidu prostě všechno umění, a hlavně to nejlepší. A neběží tak o to, aby umění ze svých domnělých prestolů sestupovalo k lidu, jako o to, aby se všemožně pomohlo lidu vystoupit k umění. Klíč leží ve zvýšení úrovně lidského vzdělání, otázka je otázkou propagace, hmotné dostupnosti a distribuce uměleckých děl, problém je z oboru sociální techniky. Jasnou řečí mluví příklad obrovských edic velkých národních spisovatelů, starších i nových, rozběhnuvších se z vládní iniciativy v milionech výtisků do nejširších vrstev Sovětského svazu; to je to pravé cestování literatury k lidu v socialismu. A jasně mluví i ten, v jehož myšlenkových tradicích se tak děje, Lenin: „... Je třeba usilovat, aby byla zvýšena obecná úroveň vědomí dělníků, je třeba, aby se dělníci neuzavírali v uměle zúženém rámci „literatury pro dělníky“, nýbrž aby se učili rozuměti čím dále tím lépe „literatuře obecné“. Ostatně by bylo přesnější říkat „byli uzavřeni“, a ne „uzavírali se“, protože dělníci, ti čtou a chtějí číst všechno, co je psáno pro vzdělance, a jenom pár žalostných intelektuálů si myslí, že „pro dělníky“ stačí mluvit o životě v továrně a omílat, co dělníci dávno znají...“ (Sebrané spisy, díl IV., čl. Co dělat?).

Ano, to závěrem: ani na okamžik cesta literatury k lidu nesmí znamenat, že by se umění na této pouti mělo a mohlo vzdát jediného ze svých rodných „titres de noblesse“. Naopak, zde jako kdekoli jinde, může

jen a musí nabývat nových, dalších. Bylo by podivnou poklonou sebevědomí a hrdosti lidu v socialismu, kdyby umění mohlo doufat v jeho lásku jen za cenu zpopulárnění, zprimitivnění, rozmělnění a ústupků „lidovému“ vkusu! V kultuře jako ve všech ostatních oborech života smyslem socialismu není přece vyrovnání lidí na nejnižší úrovni životní, ale na nejvyšší. Jeho cílem je obecné zaristokratičtění života.

(1946)

SPISOVATEL A NÁROD

Bedřich Fučík

Není náhodné, že k prvému sjezdu českých spisovatelů dochází v době, jako je dnešní. V revolucích nabývá slovo důležitosti a ceny zbraně, jak je vidět na tom, co znamenalo slovo básníkovo za války. I když po ní velmi často básnický verš zplaněl do krajní neodpovědnosti a frázovitosti, pocituje se překrásný a úzký vztah mezi národem a spisovatelem ještě dnes a sjezd, podle programu shromáždění pracovní, chce vyjít z této zkušenosti a formulovat do budoucna postavení spisovatele v národě a zjistit a zavázat na svém úseku možnosti a úkoly při budování života, který se otvírá před námi.

Přestože je nepochybné, že sjezd by mohl s úspěchem vyřešit i mnoho věcí kulturní praxe a stanovit její směrnice, není a nemůže být jeho úkolem zkolektivizovat tvůrčí vůli a jakkoliv určit její zákony, předpisy a direktivy, jak lze v oborech praktických. Spisovatelé, využívající příležitosti, vystupují z pozadí, do něhož je v národě zatlačila měšťácká éra, v níž hodnoty měly cenu velmi relativní, a kladou si zřejmě jednu hlavní otázku *teoretickou*, otázku funkce spisovatele ve společnosti, otázku, kterou si každá doba řeší vždy znova a znova. Je to problém celonárodního dosahu životního. Nejde jenom o poměr umění a života (jež mají být jedno), nejde jen o vztah spisovatele ke společnosti, z níž a pro níž umělec právě tak jako ze sebe tvoří, nýbrž stejně tak o základní pocit společenství ke spisovateli; jde právě tak o to, co společnost od spisovatele očekává a co může a smí od něho požadovat. Nedorozumění v tomto vzájemném poměru vede zpravidla k těžkým poruchám v národním organismu. Konflikt mezi jedincem a kolektivem nebo naopak může vznik-

nout i z marně nebo špatně položeného problému. Spisovatel, umělec jako vědec, je jedním z dělných členů národa, jeho vnitřní kapacita, jeho duchovní prostor je neomezený časem ani místem. Zatímco jiní se starají o dobro hmotné, připadá spisovateli v první řadě péče o blaho duchovní. Tyto úkoly nesmějí být beze škody zaměňovány. Obě složky a vůle na sebe působí a narážejí, ale nelze je ztotožnit ani v cílech, ani v metodách. Funkce umění (i vědy), jak ji definuje Šalda, je vycházet „z jakési svobody nižší, aby se dotvořilo svobody vyšší; ze svobody jaksi záporné, aby se dosáhlo svobody kladnější, a ovšem, možno-li, svobody nejkladnější, kde se již necítí rozpor mezi ní a zákonem, kde se obojí vyrovnává v lásce“. Láska je konečným slovem básníka, jím je dán poměr jeho k národu a životu vůbec – láskou básník nazírá i poznává.

Nelze-li zajisté – ani v společnosti ideálně ustavené – určovat, aby každý člen národa četl a slovo spisovatelovo přijal, nebo jej přinutit, co má číst a co ne, tím méně lze předpisovat spisovateli, co a jak psát, jak nazírat skutečnost, proti níž stojí den co den v postoji ustavičného zápasu, a co ze skutečnosti pominout. Básník je ten, „kdo jasně vidí a přesně myslí“. K tomu mu ovšem musí být poskytnuty všechny předpoklady a garance zvnějška a obec mu musí přát největší míry svobody, neboť spisovatel píše pro ni, za ni dobývá podstaty bytí. V tomto zacílení se umění stává výchovou v nejvyšším smyslu, neboť vymaňuje člověka z chaosu, v nějž se život v minulosti proměnil. A umělec – dnes k tomu má neobyčejnou příležitost – musí trvat stůj co stůj na tom, aby se zbavil jakékoli závislosti.

Nedáme se tedy mýlit, i kdyby spisovatel zaujal vůči společnosti, k níž přece náleží, poměr kritický, ba i zdánlivě nepřátelský. Nejvlastnější snahou umění, vědomou či nevědomou, je potřeba chválit („představu o božském, nebeském ráji nalézá člověk v umění“, formuluje tento základní pocit Gogol), ale nezapomeňme, že mu tato milost v posledním století byla takřka napořád odpírána a chaos – nesvoboda, v níž se život octl, měl umělce ke stálé nespokojenosti, hořkosti, analýze – chvalořečení proměňovalo se stále víc v protestující a napomínající hlas *svědomí*, bez něhož ani jedinec, ani společnost nemůže žít. Umělec právě tehdy, kdy se zdálo, že je jenom protestem, usiloval o lepší podobu času příštího. Důsledky minulosti trvají. K nim se řadí mnoho omylů nových. Budeme i napříště vděční za sebemenší zpěv chvály, ale i za každý projev kritiky, pozitivní a tvořivé, neboť i v ní trvá pouto mezi umělcem a národem, věčnější než za pohodlnou a jalovou oficiální konformitu, která přemílá naprázdno. Budeme zavázáni hlubokým díkem, zůstanou-li spisovatelé svědomím národa, jako jím byli dosud a ve chvílích ohroženosti zvláště.

(1946)

SPISOVATELOVO POSLÁNÍ

Kamil Bednář

Uplynulá válka dokázala souvislost věcí hmotných s věcmi ducha s takovou krutou přesvědčivostí, že napříště nemůže již být lidí, kteří by přezírali svrchovanou důležitost toho, co si lidé myslí a co cítí, nejen pro lidské soužití vůbec, ale pro mír i pro příští válku, jejíž uskutečnění závisí dnes – jak pozorujeme – nejen už na silách hospodářských, ale daleko více na stavu lidské mysli. A na to, co si lidé myslí a co cítí, mají přirozeně velký vliv vnější podmínky hmotné, ale daleko větší vliv má lidský duch zase na tyto podmínky, jimž se může pasivně jako oběť poddávat, nebo také je měnit, přerůst, ovládat, nedat se jimi strhávat k jednání – v případě války tak jasně pro lidstvo sebevražednému. Mravní otázky v našem materialistickém věku přicházejí opět na přetřes a kupodivu právě díky nejnemravnějšímu zjevu, jakým byla tato německá válka. Je jasné, že všichni, kdo nějakým způsobem mají vliv na mravní podobu člověku, a tedy spisovatelé zejména, nesou v současném světě odpovědnost nezvažitelného významu za své počínání. Všichni dnes cítí výstrahu příští války jako dokonale srozumitelné a přístupné znamení všem, kdo – nechápajíc své závazky k tomu, čím byla pro lidstvo válka právě uplynulá – budou ještě hroznější (a potom opravdu asi poslední) příští válku buď *připravovat*, nebo *zamezovat*.

Jak by z toho nevyplývala odpověď na otázku, jaké poslání mají dnes spisovatelé, chceme-li o tomto námětu uvažovat u příležitosti právě konaného sjezdu českých spisovatelů! Odpovědnost spisovatelova je vskutku nesmírná, ať jde o národ velký nebo malý, či o spisovatele formátu většího nebo menšího. Neboť on právě zde má největší povinnost, plynoucí z podstaty jeho schopnosti a daru ovlivňovat, povinnost jiné uvědomovat a stále jim stavět na oči nebezpečí, které dnes v lidech vegetuje jako vleklá nemoc, odhalovat jim důsledky jejich jednání a vésti je nikoli pod standartou nebo heslem, nýbrž vésti je k tomu, aby byli schopni *vést se-be samy*. On zajisté nemá právo budovat si svou kariéru na přitakávání politickým vášním lidí, on vůbec nesmí přitakávat a opakovat, co sám uslyšel a co netryská z jeho nitra jako projev osobitosti a projev toho, čím spisovatel byl, je a měl by být vždy – totiž svědomím světa, lidstva, národa i země. *Musí prostě říkat lidem pravdu, i kdyby jej to stálo oběti*, neboť nikdo jiný nemá tolik daru pravdu poznávat, objevovat ji v zmatené třišti lidského počínání a nově její podobu formulovat. Přirozená důvěra lidí, přesycených a zmatených propagandou, očekává právě od spisovate-

le, že je bude sytit chlebem výživnějším a neotráveným. Má-li se státi svědomím jiných lidí, musí ovšem především toto svědomí mít sám, a nejen to, musí mít *charakter a rovnou páteř* a musí být, má-li už to být řečeno, především a nadevše také spisovatelem! Z jeho osobitosti, charakteru, svědomí, což je nakonec totéž, musí vycházet projev, jenž má lidi hníst do ryzí lidské podoby, a nikoli z toho, že se přidává na tu neb onu stranu, opakuje to nebo ono, nebo pěstuje politiku obecnou, klikařskou i soukromou! Spisovatel musí do jisté míry stát sám, neboť už přirozeným údělem svého vidění, poznávání a vyjadřování je oddělen od lidí, kteří tvoří hmotu života a nakonec o životě také rozhodují. Němci nám podali odstrašující příklad toho, jak může být poslání spisovatele chápáno. Pokud se prohlásil pro režim, pokud hlásal a objevoval, co „objevovala“ předem mašinerie německé propagandy, potud byl oceňován a měl poměrnou svobodu psát si, co chtěl, pokud to neporušovalo linii masového zpracovávání lidských myslí. U nás tak nemůže být už pro bytostný rozdíl mezi mentalitou Němce a přirozeným sklonem české mysli hledat pravdu, bránit ji, vyznávat ji i šířit.

Politik, žádající, aby mu spisovatel pomáhal svým perem, musí vědět, že spisovatel toliko přitakávající a opakující věci předem známé koná nejmizernější službu právě společnému prospěchu věci. On může prospívat jediným způsobem: tím, že bude objevovat podobu pravdy, vynášet hlas svědomí a nevzdá se své osobitosti, neboť skrze ni právě ručí za své dílo. On také může pronikat v lidské duši do oblastí, kam politik nemůže proniknout nikdy nebo jen ve výjimečně vzrušených okamžicích. A on také může ukázat, že problém, o který dnes na světě jde, je stejný jak u věcí obrovitých, tak u nepatrností všedního života, a vzdálen vůdcovské pózy, může přesvědčivě lidem ukazovat, že oni sami jsou z velké části strůjci svých osudů. Bude-li spisovatel svůj úkol plnit takto odpovědně, nemusí se strachovat o to, zda mu bude nasloucháno s důvěrou a s porozuměním. Musí však také usilovat o to, *aby jeho hlasu bylo nasloucháno nejen zdola, leč také shora* a aby svou svobodu tvůrčí, bez níž není spisovatel ničím, měl jako nezrušitelné privilegium.

(1946)

SPISOVATEL A POLITIK

František Halas

Poprvé od květnového převratu sejdou se spisovatelé, aby si ozřejmili úkoly i povinnosti, které jim ukládá čas přestavby, a současně, aby si porozprávěli, byť kuse, o všem tom, co na jedné straně je formulováno Košickým programem Národní fronty a na druhé straně míněním jednoho každého z nich.

Snad se někomu bude zdát, že už k takovému rokování mělo dávno dojít. Snad, ale omluvou budiž jejich nedočkavá vůle pomoci při řešení praktických potřeb kulturního života a svádivá možnost jim k tomu nabídnutá. Nevzdávají se zatím naděje, že to půjde!

Opakuje se konečně jen známý dějinný zjev, že po každém převratě zapojují se umělci do reality společenské výstavby, i když často po čase se vracejí k vlastní práci, která se jim zdála v revolučních okamžicích nepostačující pro vyjádření všeho sněného a chtěného. To jsou ty chvíle, kdy občan převažuje básníka, kterého romantická pověra vyřazuje z praktického dění, kterému podle ní nemůže nikterak rozumět, chvíle, kdy odedávna se pokouší na dané příležitosti demonstrovat nesmyslnost tohoto předsudku.

Tedy jen pro tuto vůli naplnit toužené konkrétní prací zpozdil se sjezd, který má být ideovým prahem k nové skutečnosti republiky.

Jeho program nechává stranou stavovské otázky a omezuje se na podněty vyplývající z určených témat. *Poslání literatury v novém Československu. Poslání spisovatele v národě. Osobnost a kolektiv v literatuře. Poslání literární kritiky ve společnosti. Cesta literatury k lidu a závěrečné Zúčtování a výhledy.* Aktivní účast prezidenta dr. Edvarda Beneše, který se uvolil pronést první referát Poslání literatury v novém Československu, dokumentuje nad jiné závažnost, jakou sama hlava státu přikládá funkci literatury a spisovatele v nových poměrech.

Spisovatelé nechtějí už tvořit v národě izolovanou skupinu, která jen sem tam – aby se neřeklo – je přizvána vyslovit se o té či oné věci. Chtějí být stálým a neopomíjeným faktorem kulturním i politickým. Velká slova byla o nich pronesena a příležitostně opakována, ale skutek častěji utekl! Skutečnost, že ten či onen zaujímá některou z úředních funkcí, ještě neznamená, že vyplňuje svěřený a daný úkol uspokojivě pro sebe i pro jiné, nedostává-li se mu veškeré pomoci politického a státního aparátu, jak se dnes děje. Žádají-li spisovatelé úzkou spolupráci s politiky, není to jen z potřeby nějakého ocenění jejich veřejného vlivu. Uznání tvaru jejich práce nebo pochopení cesty od poznání myšlenkou k poznání

slovem také není starostí politiků, ale důležité je, aby tito pochopili, že to, co tvaru a slovu předchází, vyvěrá ze studia, ze znalostí, z odhadu, prozření, vidění i předjímání skutečnosti, z citění života i životů a že právě výsledků toho všeho má být využito v politické a kulturní praxi jako nástroje nejzávažnějšího a nejjemnějšího. Literatura a její pracovníci chtějí, aby poznání, ke kterému dospěli, bylo využito v oblastech ovládaných zatím jen politikou a také, aby si tato uvědomila, že zase její snažení mohou naopak šířit v končinách, kam ona neproniká.

Chce-li politik, aby se co nejméně klopýtalo na cestách k budoucnu, musí pozorně naslouchat umění (jinde se to dávno ví), jehož podstatou je chápání a poznání, ať již uložené v hodnotách tradičních nebo teprve se hlásící v nejspolehlivějším experimentu. Složitost umění obohacuje se zkušenostmi oborů i těch nejspeciálnějších a syntetizuje je často dříve než svoje skryté příbuzenství rozpoznávají. Proto by se tedy měli političtí činitelé k němu a jeho tvůrcům obracet, ať pro potvrzení svých jistot, ať pro odstranění pochyb. Nevím, po kolikáté už se spisovatelé dožadují, aby jejich jmen nebylo využíváno jen pro ten veřejný zvuk, aby

zájem politiků o ně neskončil, když podepíší takový či onaký projev. Nám přece nejde o nějaké chovné teplo státu či institucí, ale o přibrání k řešení současných starostí kulturních i politických a vzájemné porozumění pracujících na jedné lísce. Nechceme, aby určité formy byly jimi okopovány, vykládány, měněny a časovány pro potřebu chvíle, chceme naslouchat hlasům a ne ozvěnám odraženým kuloáry. Nechceme, aby se narychlo rozhodovalo tam, kde jde o organický růst, a aby se zastavoval poznávací proces formulkami, hesly a mašinerií. Jde také o vyrovnání výkyvů mezi sociálním a kulturním optimismem. Máme jistě plno porozumění pro politický křik a chtěli bychom jen, aby se stejným pochopením se setkávalo přemýšlivé ticho a kritický či varovný hlas, který z jeho hloubky vyráží, a aby pak tento hlas nebyl osočován a na obrátku podezírán z dezerce, fašle apod.

Neděláme si iluzi o nějaké okamžité harmonii často protikladných sil probíhajících hospodářskou a duchovní strukturou společnosti, ale chtěli bychom více příležitosti k řešení všeho toho, co nás znepokojuje. Doufejme, že ohlas a závěry spisovatelského sjezdu přimějí politiky k větší ochotnosti spolupráce než dosud a že si všimnou pochopení prezidenta republiky, který dává příklad již dávno.

Sjezdové řeči nebudou určovat, kudy literatura má jít, mohou jen prosekávat výhledy, a čím jich bude víc, tím širší a schůdnější budou cesty k socialistickému zítřku.

(1946)

PO SJEZDU SPISOVATELŮ

Ferdinand Peroutka

Sjezd spisovatelů – jaká to vážná událost! Zklamání, vycházející od spisovatelů, by bylo nejbolestnější. Vše, co je v zemi dobrého, čeká na jejich pomoc, ne na jejich lhostejnost. Politikův zjev obecně se posuzuje skepticky: všichni vědí, že v politice jde o moc a že cesty k moci jsou rozličné. Ale na spisovateli mravně, charakterově tolik záleží, že by měl vlastně po celý život žít v trémě. Oni, spisovatelé, jsou tichými vůdci národa; oni mu dodávají jeho představy; oni vytvářejí nebo potvrzují jeho stupnici hodnot; v nich jest slyšitelný dialog, jež každý národ vede s životem a osudem; vždy dříve než se pohnula hmota, pohnuli se spisovatelé; zničte národ – a z děl jeho spisovatelů znovu budete moci sestavit jeho obraz. Avšak ne každý spisovatel stojí na tomto vysokém místě. Jak Tolstoj říkal: spisovatele třeba dělit na vážné a nevážné. A tak je i možno, že kdykoliv se vyskytne nějaká hloupost nebo špatnost, vyskytne se i spisovatel, který jí bude asistovat. Tak je i možno, že některý spisovatel opustí své vysoké postavení a vrhne se do shonu po moci a bude si přísazovat v loterii Štěstěny: aby lépe posloužil své přítomné chvíli, bude spíše posluhovat než vést. Jak nesnadný jest jednotný úsudek o spisovatelích! Teprve budoucnost udělá mezi nimi velký národní pořádek: tehdy už dozní spisovatelovy řeči, proslovy, polemiky a přípitky, tehdy dohrčí i spisovatelovo auto a zůstane toliko jeho dílo, na němž budoucnost vyzkouší své železné zuby. Jen pro nějakou dobu je možno si před tím rukou zakrývat oči.

Jako sjezd cestářů jen tehdy má úspěch, jestliže napomůže stavění silnic, tak sjezd spisovatelů jen tenkrát se vydařil, jestliže uvolnil všechny cesty tvorbě. Čeští spisovatelé promluvili a národ nyní dosti nemilosrdně očekává, co vytvoří. Maxim Gorkij pravil k mladému spisovateli: „Soudruhu, ty jsi povinen se učit a naučit se psát krásné knihy.“ Vše ostatní je vedlejší. Nevě-li to spisovatel ihned, pozná to před smrtí.

Sjezd českých spisovatelů se vyznamenal vysokou úrovní debaty, a snad nejlépe, jak bývá, mluvili teoretikové. Teorie jest pro umění zároveň potřebná i nebezpečná. Příliš mnoho teorie nebo příliš málo teorie – obojí dovede stejně důkladně zabít umělce. Když mluví teoretik, nikdy, umělce, nezapomeň rozvážit, co by se ti z toho mohlo hodit; možná, že má jasnější oči než ty, možná, že lépe chápe souvislosti; možná, že je ti třeba kostry. Ale ani nezapomeň, že teorie sama, toť jako Rudin, ona postava z Turgeněvova románu, která oplývá všemi krásnými a vzletnými slovy,

vytláká tě a nakonec tě ponechá, abys sám dělal, co umíš. Mnoho zůstává zklamaných po Rudinovi.

Četli jsme v novinách pochvalu, že sjezd českých spisovatelů ponechal svobodu umělecké tvorbě. To samo by byla zcela maličká zásluha, asi taková, jako kdyby jakýkoliv sjezd se usnesl, že se neposadí do vzduchotěsné komory a neodřízne si přívod vzduchu, nebo jako kdyby se někdo rozhodl neprodat se do otroctví. Ani se nechce zvlášť chválit české spisovatele za to, že si sami nepodkopali půdu pod nohama. Nesvoboda spisovatele – to vůbec nemohlo být vážným tématem sjezdu. Co však jistě bylo vážným a vášnivě prodebatovaným tématem, to byl poměr socialismu a individualismu, inspirace kolektivní a soukromé.

V první republice existovalo slovo státoctvornost, předmět mnohého posměchu. Nuže, ještě nikdy se čeští spisovatelé nepřihlásili tak ohnivě jako nyní k státoctvornosti – nebo k budovatelství, jak teď spíše říkají. V této republice pak není jiné budovatelství než socialistické, není jiné státoctvornosti mimo socialistickou. Poněvadž nový stát byl postaven na socialistické základy, roste prospěch státu a socialismu na téměř stromě. Nebylo ani jinak možno, než že spisovatelé, jejichž toužení pravidlem předstihuje přítomnost a jejichž fantazie jest strhována nesmírnými možnostmi socialismu, vyslovili všechny své sympatie tomuto dílu. Tu promluvili jako občané. Co však bude, až promluví jako umělci? Do jaké míry bude socialismus morkem jejich díla, tak asi jako u Máchy jím byl smutek nad pomíjejícností?

Situace se vrací a se socialistickým uměním to bude nepochybně tak, jak tomu bylo s uměním národním: budou skuteční socialističtí umělci a budou spekulanti se socialismem, jež bude třeba hledati hlavně mezi těmi, kteří své prudké socialistické ledví odhalili pod svým smokínem teprve loňského roku, když už přibližně každému bylo jasno, co se děje; u některých, kteří se k tomu narodili, bude socialismus sám vnitřní obsah, sama krev jejich díla, bude odrazem toho, čeho je člověk pln, a u jiných bude socialismus jen vnější dekorací; tito postaví dělníka doprostřed svého díla, tak jako odpadkoví národní umělci doprostřed obrazu stavěli postavu v národním kroji, aby nikdo nepochyboval o jejich národovectví; bude pravda a síla – a budou fráze a faleš; a bude tvůrčí pokora a bude i drzé čelo.

Tolstoj kdysi se vyjádřil, že spisovatel má jen tehdy psát, když se mu chce tak prudce psát jako kýchnout. Jistě jsou spisovatelé, u nichž i kolektivní inspirace měla a bude mít tuto živelnost. Socialistická a kolektivní inspirace jest pro spisovatele tak dobrá, jako každá jiná, ovšem pod tou podmínkou, že ji upřímně pocítil. Neboť jen tak se stane skutečně živou

silou jeho díla. Vedle toho vždy ovšem budou lidé, kteří ve spisovatelství tak se pohybují jako na burze: pro ně kolektivnost a socialismus budou jako stoupající akcie; připravují se stříhat kupony kolektivní inspirace, a doufají, že slovní přihlášení se k socialismu získá jim beztretnost před kritikou. Jak velká to událost – dobrý spisovatel. A jak protivná – spisovatel špatný.

Ať jakkoliv oficiálně bude uznána kolektivní inspirace, spisovatel může jen ke své škodě zapomenout, že tvorba nakonec v každém věku, po každém politickém převratu zůstává individuální záležitostí, tvrdým osobním bojem se vzpírající se látkou, budováním na vlastní osobnosti, a že tvůrčí samota a ostatní podmínky tvorby jsou v tomto století stejně nezbytny jako v jiném. Inspirace může být kolektivní, ale práce musí být soukromá. Jen ze lsti je možno tvrdit, že se spisovatelům brání v kolektivnosti, jestliže se napomínají k mírnosti v účasti na banketech, čajích a ostatních společenských příležitostech. Socialistický stát právem staví spisovatele na jiné, vyšší místo, než na jaké jej stavěl stát, ve kterém hlavní ctností a hlavním nárokem na úctu byla schopnost výdělků. Ale o to jde, aby spisovatel neztratil poněkud hlavu nad tím vzestupem, aby nepřišel, než se zase vzpomene, o několik nenahraditelných let tím, že si bude dětinsky pohrávat s nezvyklou sobě mocí. Radost z moci jest pro spisovatele zhoubnějším jedem než pro kohokoliv jiného, neboť vysušuje cit, zasahuje tedy umělce v samém středu jeho talentu. Spisovatel, který – obrazně řečeno - zvyká si kopat do dveří místo na ně klepat, chce-li někde vstoupit, jest spisovatel na scestí, i když o tom dosud neví. Zaujat jinými věcmi, než jakými by zaujat býti měl, tvoří už jen částíčkou své duše, už jen technickými schopnostmi.

Zcela jiné věci se očekávají od spisovatele. Úcta, s níž se setkává, zavazuje ho, aby se snažil přispívat k morální jistotě ve veřejném životě. Mělo by mu být nesnesitelné ovzduší, ve kterém člověk často má tím větší nezdár, čím lépe se mu daří osvětlit pravdu, čím lepší se mu podaří přednést argument. Trochu z této atmosféry se u nás rozmohlo, a naprosto není lhostejno, na které straně bude při tom stát český spisovatel.

Umělec, nadán konkrétním talentem, vidí živého člověka tam, kde jiní vidí schéma nebo formulku. Proto vždy vystupoval buď jako dynamit, nebo jako slitovník a utěšitel. Žádný společenský systém nemohl mu tak přivřít oči, aby neviděl, co mocní nevidí nebo co pokládají za detaily. Jeho slávou bylo, že se shýbal k maličkostem, k drobtům, které padaly ze stolu společnosti, že zastupoval zájmy nikým nezastupované. Když už nikdo ve shonu za úspěchem se neohlédl po trpících, po tom, komu se stala křivda, když už nikdo si z auta nevšiml opuštěného psa, tu se pohnul spisovatel.

Celek má vždy, za všech dob, tedy i za této, svědomí poněkud otupělé, a poněvadž spisovatel – velký spisovatel – je probouzel a burcoval, všichni si zvykli na starý známý fakt, že z literatury vychází mravní síla. To byl spisovatel minulosti ve svých nejlepších typech. Jaký bude spisovatel budoucnosti?

V projevu, jímž čeští spisovatelé ukončili svůj sjezd, přihlásili se k humanismu, důrazně přitom odlišující humanismus nový od starého humanismu liberalistického. Nechť v tomto protikladu různých humanismů nevezme přitom v duši spisovatelově za své humanismus vůbec, ona láska a pozornost k člověku, která byla podkladem humanismu liberalistického, jako musí být podkladem humanismu socialistického a každého jiného, jestliže humanismus nemá přestat být humanismem. Mnoho se nám už podařilo debatami znejasnit. Neučiňme nejasným ještě i to, co jinak každý přirozeně ve svém srdci ví: co jest láska k člověku, co jest soucit, co jest slitování. Už Dostojevskij mluvil o tom humanismu, který miluje celé lidstvo, ale jednotlivého člověka nesnáší. Ale ať starý, nebo nový humanismus, co udělá český spisovatel při pohledu, že se někomu křivdí? Že někdo bez pomoci hyne? Humanismus buď je praktický, účinný, exponující se, nebo jest pouhou skořápkou a tím, „co se nic nazývá“.

Na chodníku je vysypána hromada uhlí a nad ní stojí bezradně osmdesátiletý stařec a jeho osmdesátiletá žena. Přivezli jim uhlí, ale odmítli donést je do sklepa: prý je to ani nenapadne. Už se tmí, a stařec dosud neví, co má dělat. Okolo lhotejně prošel politik a lhotejně prošel odborář, zastupující zájmy těch mladých, silných lidí, kteří uhlí vysypali na chodník. Jak půjde – například – kolem spisovatel?

(1946)

POSJEZDOVÉ PŘEMÍTÁNÍ

Jan Strakoš

Zamyslíme-li se nad prvním sjezdem českých spisovatelů a snažíme-li se nalézt v něm podstatný zisk pro naši kulturu, domníváme se, že je naší povinností, abychom vedle oficiálního nadšení zaujali také kritické stanovisko k němu.

Ale je tu i jiná závažná okolnost, která nám dává právo k tomuto tvrzení. Po pravdě řečeno, sjezd nebyl ani manifestační, ani vpravdě pracovní. K tomu, aby se stal sjezdem manifestačním, neměl opory v celkovém zaměření referátů, které daleko uvázly na poloviční cestě mezi tím, co je vlastní podstatou soudobé slovesné tvorby a co je pouze odrazem přechodného stadia určité politické nálady. Na druhé straně však nebylo lze sjezdu přiznati ani převážně pracovní charakter, neboť již diskuse po referátech dostatečně naznačily, že v zájmu pracovního sjezdu byly nutné též koreferáty. Sjezd pracovní mimoto nutně předpokládá specializaci na různé obory spisovatelské práce, tedy opravdové pracovní sekce, které tu ovšem nebyly.

A to nás přivádí k závažné otázce, proč sjezd českých spisovatelů se omezil výhradně na beletristy a kritiky? Což nenáleží ke spisovatelské obci spisovatelé vědečtí? Byl by v tom jistě nebezpečný precedens, kdyby se u nás měl vytvářet takto oficiálně pojem českého spisovatele jen pro beletristu a kritika a jaksi jen dodatkem též pro vědce. Nesmí se přehlédnout, že sjezd českých spisovatelů svou oficiálností jako by podtrhl tento rozdíl, když nedopřál ve svém sjezdovém programu místo spisovatelům vědeckým, vyjma literárněvědným. Toto zúžení nelze opravdu dost pochopiti. Arci tím by sjezd českých spisovatelů představoval podstatně větší pracovní kolektiv a také by tím přibylo i organizačních problémů. Ale to je věc jiná a je to záležitost spíše technického rázu. V tomto smyslu však jedině mohl býti sjezd spisovatelů skutečným sjezdem celé obce spisovatelské. Nicméně sjezd dokázal vysokou úroveň většiny referátů i vedením diskuse, že úkoly podobného druhu nejsou mu nedostupné, že však vyžadují příprav rozsáhlejších.

K nejzávažnějším projevům sjezdovým počítáme nad jiné významný projev prezidenta dr. Edvarda Beneše, referáty Aloyse Skoumala, Vítězslava Nezvala, Jana Mukařovského a Václava Černého. Lze jen litovati, že právě nejzávažnější myšlenkový přínos těchto projevů nebyl po zásluze vtělen v manifest spisovatelů. Jak např. v prezidentově projevu bylo neuhýbavě zdůrazněno, že naprosto nelze uniformovati spisovatele jen ve smyslu ideologie materialistické, protože tím by se zachycoval jen částečný, a tedy velmi omezený obraz světa a světového proudění ideového. A totéž bylo zdůrazněno ve Skoumalově projevu. Byl to na sjezdu českých spisovatelů jediný statečný hlas křesťanského zaměření a ještě tu byla odvaha, aby byl v diskusi znevážen. Nicméně pořadatelům sjezdu náleží dík za to, že tento projev, jeden z nejmužnějších a nejméně problematických, měl své čestné místo v programu sjezdu. Patrně si pořadatelé v nepochybné své objektivnosti byli dobře vědomi toho, že nelze myšlenku křesťanskou

vylučovati z obce spisovatelské a tvorby vůbec, když přece všechna naše tradice spisovatelská je úzce spjata právě s působením křesťanství v našem národě, nemluvě ani o tom, že ve světovém písemnictví zaujímá křesťanský humanismus místo neméně významné. A myslím, že při této příležitosti vyjadřuji oprávněnou výtku širší obce spisovatelské, že na sjezdu jsme postrádali mimo jiné i životné slovo J. L. Hromádky, který opravdu měl co říci k problémům, jimiž se sjezd zabýval, a to nejen pro svůj upřímně vroucí poměr k sociální a křesťanské problematice v současném dění, ale zvláště též k významnému problému, který dnes zajímá netoliko politiky a státníky, ale stejně i spisovatele českého, k problému Západu a Východu.

Naopak radostně přiznáváme, že – až na řídké výjimky – sjezd spisovatelů souhlasně potvrdil svým jednáním prezidentova slova o nutnosti tvůrčí svobody pro spisovatele, a to bez ohledu nejen na vládnoucí politické ideologie, ale i bez ohledu na oficiální směry v kultuře. V odpovědnosti za tuto svobodu chceme spatřovati to nejcennější ze sjezdového jednání. Neboť vskutku tam, kde demokracie je vůdčím principem duchovní svobody, je záruka také pro svobodu vnitřně ukázněnou. A jenom odtud vede pak nejbezpečnější cesta k opravdovému sociálnímu myšlení, a to bez nebezpečí ustrnutí v určitém politickém dogmatismu, k němuž na sjezdu tíhly s pravou pštrosí bláhovostí některé referáty a ovšem i debatéři, kteří mimo dialektický materialismus a jeho doktrínu nemíní viděti ostatní svět lidské myšlenky a citu.

Ostatně objektivnost spisovatelské obce československé vyžaduje, aby tak jako první sjezd dopřál místa zastáncům marxistického socialismu, stejně štědře příští sjezd vyšel vstříc i odpůrcům dialektického materialismu a zastáncům sociálního reformismu. Ukáže se pak, že jedno počasi nedělá ani jednu generaci, tím méně čas a historii. Pak také v manifestu československých spisovatelů objevíme více pozitivních podnětů k opravdové tvůrčí práci spisovatelské bez stranické zaujatosti a méně bombastu, někde až příliš připomínajícího styl politických plakátů, ještě neoschlých po volební horečce.

(1946)

ZRADA VZDĚLANCŮ

Pavel Tigrid

Je už nejvyšší čas říci otevřené slovo o mravní i tvůrčí krizi, již prožívá velká většina českých spisovatelů a umělců a jež byla přímo manifestačním způsobem zdůrazněna na nedávném sjezdu českých spisovatelů. Bylo totiž na něm hovořeno o všem možném i nemožném, básníci, spisovatelé a kritikové si tu vzájemně pochvalovali své práce, mluvilo se tu hojně o nadcházejících sedmi tučných letech české literární tvorby, zřejmě zaručených jaksi samozřejmě naší cestou k socialismu a komunismu, byly tu raženy nádherně nesmyslné pojmy, jako „nová lidskost“ a „lidově demokratické umění“ – jen o tom hlavním a nejpalcivějším se mlčelo jako o provaze v domě oběšencově: totiž o tom, že česká tvorba literární i umělecká prochází akutní krizí, jež se projevuje úpadkem hodnoty, vkusu i tvůrčí poctivosti, v tomto století u nás ještě nevídaným. Nikdo neměl na sjezdu odvalu konstatovat prostou a snadno prokazatelnou pravdu, že v záplavě knih, které vyšly v uplynulém roce, lze na prstech spočítat díla opravdu hodnotná, že bilance našeho divadla a filmu z téže doby je po všech stránkách skoro katastrofální, že ani v jiných oborech, s výjimkou reprodukčního umění hudebního, nelze mluvit o ničem více než průměru či podprůměru a že prostě naše kultura trpí nebezpečnými úbytěmi a je třeba ohlížet se po jejich léčení.

V článku Jana Kolára, který uveřejňujeme v tomto čísle a jenž plně tlumočí názor redakce tohoto listu, jsou naznačeny hlavní příčiny úpadku. Mívali jsme v českém duchovním světě osobnosti, tvůrce a hlavně charakterní lidi; dnes máme armádu partajníků, kterým jejich politické přesvědčení je „posvátné“ a stranickopolitická hesla „tvůrčími kvádry“, kteří vyměnili ideály za pokřik a myšlení za partajní program, a je jim tak dobře – jdou pěkně po větru! Zasloužili se tito lidé nejen o zpolitizování, ale přímé zestraničtění celého našeho kulturního života, který se už dnes dusí ve smrtelném objetí dobříšsko-kocourkovské průměrnosti. Hle, zrada vzdělanců, kteří takřka přes noc dovedli vyměnit velké myšlenky a ideály za mísu partajní čočovice a zajídat jí hořkost, jež zbývá na jazyku po každé zradě! – A komu se tyto řádky zdají příkrými, nechtě odpoví, nikoli však frázemi a pomluvami o „chvalně známých Obzorech“, ale věcně, mužně a hlavně pravdivě. Je už opravdu třeba mluvit o situaci české kultury ve světle dnešní skutečnosti a nikoli v růžovoučkém osvětlení chimérické budoucnosti.

(1946)

V ZRCADLE PREZIDENTOVY ŘEČI

Jan Kolár

Těsně před volbami objevil se v Rudém právu obsáhlý seznam jmen našich kulturních a vědeckých pracovníků hlásících se dnes ke komunistické straně – a skoro zároveň vydali si komunisté i knížečku, v níž tyto osoby svou komunistickou příslušnost odůvodňují. Nejasnost a neurčitost převážné většiny odpovědí ještě podtrhla trapnost a pro umělce a vědce neuvěřitelnou nedůstojnost celého „manifestu“, jehož čistě stranickopropagační účel se naši umělci a vědci nestyděli podpořit. Všecky komentáře nekomunistického tisku, jež tento manifest glosovaly a v nichž byl oprávněně vyslovován podiv nad tím, že se kulturní pracovníci propůjčili k plakátové reklamě, byly komunisty odmítány pohrdlivým mávnutím ruky a poznámkami o „špatně tajené závisti a úmyslu zlehčovat toto hrdé přiznání elity národa k naší straně“. Ponechme stranou tuto obdivuhodnou argumentační ekvilibristiku, jež je, zdá se, neodlučitelnou vlastností polemizujícího komunisty – nereagujme na odpověď o koze, chceme-li mluvit o voze. Nikde v komentářích nebylo ani slova o tom, že někdo komunistům novopečené, ba i vůbec neexistující straníky závidí. Šlo tu o samou otázku svobodného umění a svobodné vědy – o to, má-li umělec či vědec právo dát se zapřáhnout do otěží stranickopolitické příslušnosti, jež, v rukou generálního sekretáře, určují i směr a rychlost jeho postupu – nemluvě už přímo o klapkách na očích, jež jsou mu nasazeny a znemožňují nejednostrannou orientaci.

Je jasné, že takové právo kulturní pracovník nemá – nechce-li se ovšem stát pouze „osvětovým důstojníkem“ dotyčné politické strany. Jestliže si je ale vědom svých povinností k celému národu a k jeho kultuře, ba co víc, k umění vůbec a celému lidstvu, a *přesto* tyto ideály z důvodů víceméně nevelkých a průhledných zradí tím, že na svá díla a na svoje myšlenky připne poslušně stranický odznak a jeho směrnicím se ve svém projevu přizpůsobí – pak se musí vzdát titulu umělce a vědce patřícího celému národu.

Jak již řečeno, podobné, vskutku odsuzující komentáře manifestu komunistických kulturních pracovníků setkaly se s odpověďmi o „závisti“ apod. Ještě daleko prudší a nevybíravější odezvu měla brilantní úvaha Václava Černého v Kritickém měsíčníku, kde pisatel šel ještě dále a analyzoval otázku povinnosti umělce ke státu. Některé politické směry skutečně nerady slyší takové zdravé názory, jako má Černý, že totiž umělec ke státu nemá povinnost žádnou (a tím méně už k politickým stranám) – nýbrž jenom k národu, vlasti a k umění.

Jak by bylo možno za těchto okolností neuvítat slova prvního občana republiky, dr. Beneše, pronesená při zahájení Sjezdu českých spisovatelů – jimiž se stranickým spisovatelům a umělcům vůbec dostalo nejlepší klasifikace jejich počinu! Ne boj o politické směry, ne zásahy umělců do politiky, ne úřadování s kulturou jest úkolem umělců – ale „zdvihání praporu lidskosti, tvoření novohumanistických teorií a ideálů“, to je jasným úkolem a povinností umělců! Na komunistické manifestanty padají jako ulitá slova prezidentova o „stranickým stanoviskem duševně spoutaných zaujatých lidech“ – jakými „spisovatelé býti nemají“. „Spisovatel (a umělec) má být ... zcela *svobodný a prostě svůj*.“ Nebude snad pochyb o tom, že tu prezident promluvil bez závisti, která byla přiřčena jiným kritikům stranické „kultury“.

Dnes, kdy se oficiálními místy umělecký rozlet nutí k posluhování „státním“ zájmům, podprůměrnému vkusu pomyslných „nejširších vrstev“, kdy se umělecká díla, neglorifikující současnost nebo bez vztahu k časovým politickým potřebám, odmítají jako dekadentní a nečasová, kdy zájem umělcův o člověka a nikoliv o „lid“ se deklasuje na nepotřebné pitvání nedynamických povah – dnes nabádá prezident k osvobození umělce od všech omezení a „nesnášenlivosti ve věci i formě“ a říká: „Každé oficiální umění a hrubě tendenční oficiální literatura se ze dne na den zprotiví a přestane mít hned účinek...“ Reklamuje pro umělce úplnou myšlenkovou svobodu, aby mohl „promýšlet problémy člověka a národa *objektivně a bez jakéhokoliv duchovního pouta*“.

Ano – umělec musí být svobodný a musí svobodně tvořit, aby jeho dílo proniklo nad úroveň kýčářských agitok; aby hovořilo ke každému členu národního celku, a nikoliv jen k těm, kdož jsou povinni myslet stejně; aby nabylo hodnot trvalých, překonávajíc dočasnost politických a jiných směrů. Co vytvořilo, co přineslo naše osvobozené zpolitizované a zestraničtělé umění? Kde je v záplavě politického veršování uplynulého roku jiskra umění? Kam odešlo umění z našich jevišť, kde politická jehla přešívá i klasiky k aktuálním agitkám, v jejichž přívalu utonuli i velcí herci? Do jakého inkoustu namáčejí pera naši literáti, bojující za „denní hesla, povýšená pomocí propagandy na absolutní, věčné a dokonalé pravdy“, místo za lepšího *člověka*, za jeho svobodu, důstojnost a práva, za skutečné umění?

Procházíme tísnivou krizí umění, od malířských pláten přes literaturu až k nesmyslným a „časovým adaptacím“ hudebních veleděl – jež vyvrcholila právě oním manifestem kulturních pracovníků. E. F. Burian před válkou hlásal: Umění neposluhuje, ale slouží. Proč nyní on a tolik jeho druhů tak usilovně posluhují politické straně – a přestali sloužit náro-

du? Proč odhazují uměleckou svobodu, podřizující se časovým potřebám politické taktiky?

Považujeme prezidentova slova za statečnou a bolestnou výstrahu a za pokárání zpronevěry umělců národu, lidstvu a umění. Nevnucoval svůj názor a vyzýval k diskusi – ale až na jednu nevěcnou výjimku k ní nedošlo; snad proto, že už umělci sami cítí svou chybu a pozbyli odvahy k hájení svého opačného dosavadního stanoviska, které se v zrcadle umělecké krize, již způsobili, stalo neudržitelným.

Čekáme na toho, kdo bude první a z nesmyslné stranické klauzury se zas národu vrátí. Očekáváme, že prezidentova slova nebudou umělci přijímána jen se zdvořilou grimasou, ale že je vyburcuje z jejich stranicokopolitické mdloby k svobodné, nekompromisní a skutečné tvůrčí práci pro celý národ.

(1946)

K PŘÍPADU ACHMATOVOVÉ A ZOŠČENKA

KULTURA A POLITIKA

Jindřich Chalupecký

Zákrok sovětských politiků vůči některým sovětským spisovatelům stal se právem předmětem obsáhlé diskuse. Jde tu vskutku o věc krajně důležitou: o vztah kultury a politiky, přesněji řečeno, o vztah kultury a socialismu.

Někteří soudí, že aktuální cíle politické mají samozřejmou a naprostou přednost před obecnými cíli kulturními. Pokud nebude zajištěn socialismus hospodářsky a politicky, potud všechny ostatní potřeby člověka a společnosti musí ustoupit do pozadí. V takové situaci umění a poezie se musí podrobit a soustředit se na to, aby svou účinností agitační pomohly hospodářskému a politickému uskutečňování socialismu.

Pokusme se tento názor podrobit kritickému rozboru.

Marxismus nás učí, že v onom úseku, který začíná s koncem společnosti primitivní a má trvat až do ustavení společnosti beztřídní, jsou lidské dějiny naplněny třídním bojem; přesto ovšem třídní boj není jediným jejich obsahem. Jako dříve, než začal, a jako potom, až skončí, tak i po celou dobu těchto bojů a i v nejdůležitějších jejich peripetiích je tu pořád ještě člověk a lidská společnost jako taková, jako něco, co už není zvířetem a zvířecí společností a co má své specifické, totiž lidské rysy; a jedním z hlavních znaků této lidskosti je umění. Je proto názorem ry-

ze idealistickým, totiž skutečnosti neodpovídajícím a jen z pomyslu vypozeným, chce-li někdo redukovat člověka a lidskou společnost tak, jako by, byťsi jen na nějakou dobu, byťsi jen na dobu jedné či dvou generací, mohla žít pouze pro aktuální úkoly třídního boje.

Jako třídní boj nemůžeme pokládat za jediný obsah lidských dějin, tak nemůžeme hodnotit ekonomickou evoluci či revoluci jako nějaké absolutní hodnoty. Nemají smysl samy o sobě. Jsou hodnotou relativní; mají svůj smysl teprve ve vztahu k člověku, k lidské společnosti. Uvědomujeme-li si dnes nebývalé zostření třídního boje, jde nám o to, abychom v těchto kritických okamžicích dějin zachránili člověka a lidskou společnost, a jsme-li socialisty, je to proto, že chceme člověka a lidskou společnost z této krize vyvést bez nekonečného tápání a bez rizika strašné katastrofy; chceme je zachránit a to znamená, že chceme zachránit to, co dělá člověka člověkem a lidskou společnost společností lidskou: chceme uprostřed tohoto strašného a stále postupujícího rozvratu zachránit kulturu.

Pravím zachránit kulturu, nikoli pohřbit trosky kultury jedné, staré, odumřelé, a dát základy kultury nové, budoucí kultury socialistické. Končí-li dějiny jednoho společenského systému a nastupuje-li na jeho místo nový společenský systém, neznamená to a nemůže znamenat, že v takové chvíli nastává kulturní přerыв, že jedna kultura mizí a jiná kultura vzniká na jejím místě. To je představa krajně naivní. Kultura – a kulturou musíme rozumět všecko, co je v člověku lidským, od schopnosti řeči a používání nástrojů až k vrcholným dílům uměleckým a vědeckým – trvá a nemizí ani v nejhorších historických katastrofách. Lidská společnost nikdy neklesá a nemůže klesnout na úroveň společnosti nekulturní, to znamená na stupeň společnosti zvířecí. Proto si rozumíme přes staletí a tisíciletí s umělci a filozofy, kteří tvořili svá díla ve společnostech docela odlišně ustrojených, než je naše. Díla nová, díla současná nás vzrušují svou aktuálností; ale zdá se nám někdy, jako by ona díla vzdálená se nás dotýkala hlouběji. Čas z nich smysl dávno všechno, co na nich bylo aktuální, blízké, pro tu chvíli potřebné; mluví k nám už jen svou neměnnou lidskou podstatou, z ní byla vytvořena.

Všecka tato díla ovšem vznikají v čase, v určitých historických, sociálních a přírodních podmínkách, a jsou to tyto podmínky, které příznivě či nepříznivě zasahují do jejich formace. Toto zasahování může se projevit způsobem nejrůznějším; a musíme proto uvažovat co nejopatrněji, chceme-li odhadnout, jaký asi vliv na kulturní tvorbu může mít náš přítomný společenský stav a kdy můžeme mluvit o kultuře měšťanské a kdy o kultuře socialistické.

Slýcháme, že například komplikovaná, pesimistická, tragická moderní poezie je produktem upadající kultury buržoazní a že produkty kul-

tury socialistické poznáme podle jejich optimismu, srozumitelnosti, ne-problematicčnosti a takřkajíc lidovosti. Nic není ošidnějšího než takové prostomyslné rozdělení. Jsou v člověku, byly v něm před vznikem společnosti třídní, jsou v něm po celou dobu dějin třídních bojů a budou v něm ve společnosti beztřídní zrovna tak nevyhojitelné smutky jako nevyhojitelné radosti, a jestli nedialektik chce nadiktovat, že umění, má-li být uměním, musí být melancholické a tragické nebo podle jiných optimistické a radostné, tu bychom chtěli od dialektika, aby věděl, že radost býti na světě a smutek býti na světě patří k sobě, a je-li někde tento protiklad suspendován, že je to právě v tragickém optimismu a v optimistické tragičnosti uměleckého díla. Je samozřejmým, že v daných historických, sociálních a individuálních podmínkách může v díle toho či onoho básníka převažovat smutek nebo radost a že zůstává jenom dílům vrcholným, aby dospěla úplná suspenze tohoto protikladu. Mluvíme-li však o úpadku buržoazní společnosti, nemůžeme jeho doklady shledávat v pesimismu básníkově, nýbrž někde docela jinde.

Je-li nějaká společnost úpadková, znamená to, že její schopnost kulturního díla upadá, že zároveň jak se rozervává ve svých hospodářských protikladech, které již není schopna zmoci, ztrácí také sílu udržovat a dále budovat svou kulturní nadstavbu a její kulturní produkty vykazují objektivně zjiřitelné znaky úpadku.

Také v úpadkové společnosti buržoazní docela zřetelně můžeme zjišťovat obecný pokles úrovně kulturní: snad nikdy a nikde lidé nenalezali zálibu v knihách, obrazech, divadlech, skladbách tak prázdných a ošklivých a snad nikdy a nikde lidé a celé národy neztráceli do té míry schopnost přemýšlet, jak to vidíme v Evropě dvacátého století.

Hledáme-li tedy rozdíl mezi úpadkovými kulturními produkty dnešní společnosti a díly, které tomuto úpadku vzdorují, nenalezneme jej, dokud se spokojujeme diskriminací melancholčnosti a radostnosti nebo složitosti a prostoty toho kterého díla, nýbrž odlišíme-li od sebe kýč a umělec-kost, hloupost a uvědomělost; a má-li socialismus bojovat proti produktům úpadku buržoazní společnosti, hnijícím uvnitř oblasti kulturní, a chce-li je odstraňovat, musí bojovat proti kýči, proti lidské hlouposti, proti lidské lhostejnosti vůči věcem člověka.

Ovšem, mohlo by se říci, že v dané chvíli je socialismu třeba především agitátorů, ať i přitom užívají prostředků neuměleckých, ať i přitom konzervují ještě na chvíli ony hnijící doklady úpadku buržoazní kultury, a že proto nezáleží na osudu skutečných básníků, kteří pro povahu svého umění nedovedou ho užítí k účinné agitaci. Možná je to pravda; možná je to někdy pro ten okamžik právě nejprospěšnější; ale i pak se to smí

stát jenom u vědomí, že tu jde o opatření taktické, které je dočasným, pro ten okamžik nezvládnutelnými okolnostmi vynuceným uchýlením od generální linie socialistické kulturní politiky. V politickém boji, vedeném uprostřed rozvracejícího se buržoazního světa, je podobně někdy třeba použít úskoku, lži, podvodu, násilí. Jako to však neznamená v oblasti morální, že úskok, lest, podvod, násilí, všecko to, co člověka ponižuje v jeho lidskosti, jsou prostředky socialistickými, tak v oblasti umělecké žádný kýč, byť v daném úpadkovém prostředí mohl být s úspěchem použit pro boj o socialismus, nemůže být prohlášen za dílo socialistické, nýbrž musí být považován i v tom případě za dílo podstatně buržoazní.

Zdůraznil jsem už jednou, že v dějinách lidské společnosti nenastal nikdy a nenastává ani dnes kulturní přerыв, že nikdy tomu není tak, že by celá jedna kultura měla odumřít a na jejím místě vzniknout kultura nová; že stále a vždy trvá, formována i deformována dějinnými a sociálními událostmi, kultura jedna jediná. Proto jestli socialismus má vyvést lidstvo z dnešní krize, musí pojímat do sebe všechna přítomná živá kulturní díla, všecko, co zůstává i v těchto těžkých dobách lidské společnosti svědectvím toho, že člověk neustává, že člověk se nevzdává práva být člověkem. Není buržoazní vědy a socialistické vědy, není buržoazního umění a socialistického umění, je jen pavěda a paumění, které produkuje rozkládající se, dožívající buržoazní společnost, a je věda a umění, které trvají i přes tento rozklad a na které už tato společnost nemá právo, poněvadž hyne a poněvadž jich již nemůže použít. A i když mnozí současní básníci, umělci, filozofové, vědci ze strachu či z bezradnosti se raději přiznávají k společnosti buržoazní než k těm, kteří ji chtějí přebudovat v novou společnost socialistickou, přece jí už nepatří a společnost socialistická má plné právo na to, aby si jejich dílo vzala za své.

Ovšem, řekne se, že umělecké dílo nemá jenom svůj význam umělecký, nýbrž že nese s sebou, a zvláště dílo literární, také svůj význam myšlenkový a že máme velké moderní autory, kteří ve svých dílech dokonce vyjadřují nepokrytou protisocialistickou tendenci. Máme proto jejich knihy vyřadit ze svých knihoven, máme je přestat číst, máme jejich poezii prohlásit proto za buržoazní, úpadkovou, škodlivou?

Dříve než odpovíme na takovou konkrétní otázku, musíme si ujasnit některé skutečnosti. Básník, umělec není rétor, který by krásnou formou vyslovoval určité myšlenky. Básník, umělec je především ten, kdo na sebe bere lidský osud, osud člověka své doby, více a intenzivněji než kdo jiný. A proto nelze ani na něm žádati, aby dodržoval nějakou správnou ideovou linii. K svému poznání a k svému dílu se musí protrpět pochybnostmi a omyly, vírami a zklamáními více než kdo jiný, a kdyby mu toto

právo bylo vzato, jeho slova by ztratila všechnu svou vážnost a všechnu svou sílu. Ale říci, že básníku je nutno dovolit, aby se mýlil a chyboval, neznamená to, že bychom zde uprostřed společnosti nechávali místo, kde by bylo vše dovoleno, místo, kde by mohla najít azyl také všechna reakce? Má zůstat umění jako nějaké svaté místo, kam světská moc nesmí vkročit a kde může najít své útočiště stejně spravedlivý jako zločinec?

A tu bych se odvážil odpovědět: pro společnost je lépe, jestliže někdy nechá se zachránit svého škůdce a nepřítele, než zabráni-li svobodě vědy a umění. Zdá se mi, že to byl doklad hluboké moudrosti, jestliže v primitivnějších společnostech stával se tabu a nedotknutelný, kdo se utekl pod ochranu posvátného okrsku; zdá se mi, že je vždy třeba, aby uprostřed společnosti zůstávalo takové malé a tajné místo, které je vyjmuté ze zákona. Neboť ty zákony jsou vždy nedokonalé a pomíjivé a ten, kdo je vydává a provádí, bytš byl sebepoučenější a sebeušlechtlejší, vždy se může dopouštět omylů a přehmatů; ale na básníku je, aby hájil něco stářejšího, než jsou zákony a předpisy a nařízení, na básníku je, aby hájil člověka, aby hájil to nejlidštější, co je v člověku a lidské společnosti, a aby mohl vydat své svědectví, kdykoli je toto lidství ohroženo. Záleží leda na tom, jak veliké a přístupné je toto místo, které má být básníku přiznáno. A jestliže v některých dobách by zachovávaní takového místa, vyňatého ze zákonů, bylo zvláště nebezpečné, nuže, nechť je toto místo zmenšeno a učiněno zvláště nepřístupným, nechť básník, který nemůže a nedovede přispět k nejdůležitějším aktuálním a politickým úkolům, vydává své knihy třeba jen v docela málo výtiscích, nechť okruh jeho působnosti je omezen na míru nejmenší. Je-li to básník, je-li to vskutku básník, nebude mu to vadit. Neboť básník nepotřebuje proslulosti a poct, potřebuje jenom jediného: potřebuje svobody a bez ní zahyne.

Mluvím o svobodě básníkově, o svobodě, která více než která jiná je poznanou nutností. Neboť básník, jako si nevyvolil své básnické poslání, nevolí si ani obsah svých básní. Píše, poněvadž musí, a píše, co musí; a každý zásah zvnějška je zásahem do tohoto jeho nezbytí. Avšak jako každá svoboda i tato svoboda je zneužitelná. Ve chvíli, kdy práva, která mu patří jako básníku, zamění si za práva politikova, osobuje si sociální funkci, která mu nepřísluší. Jistě, básník má stejné právo na politický projev jako kterýkoliv občan jiný; ale vyslovuje-li se politicky, tu již nemůže žádati oné výjimečné ochrany, která mu přísluší jako básníku, ba dokonce vážnost, které požívá pro svou poezii, mu ukládá, aby zvláště opatrně se sebe tázal, zda svými vědomostmi a zkušenostmi je oprávněn vyslovovati se o takových určitých politických otázkách. Ale není nesnadné rozeznat báseň a politický manifest; a je-li pak souzen umělec pro svou

akci politickou, má se to dít, zdá se mi, s přísností dvojnásobnou. Neboť není souzen jenom pro svůj delikt občanský, ale také proto, že zneužil důvěry a privilegií, kterých se mu dostalo jako básníku.

Položil jsem otázku, jaký je vztah politiky a kultury, činnosti kulturních pracovníků a činnosti politiků.

Po tom, co jsem řekl, je snad zřejmé, že to může být jenom vztah vzájemného respektu, vzájemného uznávání svých pracovních oblastí a svého sociálního významu. Sociální poslání politika je jistě nápadnější než sociální poslání vědce a sociální poslání vědce zase nápadnější než sociální poslání umělce. To však neznamená, že by si byli nadřazeni. Jako například práce některého řemeslníka má napohled větší význam pro lidi než práce teoretického matematika, a přece je to tento teoretický matematik, od něhož nakonec odvisí výzkumy třeba atomické energie, tak nelze nic vyvozovat ani z nápadnosti činnosti politikovy a skrytosti práce básnickovy. Kdybychom chtěli hledat měřítko jejich sociálního významu v tom, kolik kdo z obou může prospět nebo uškodit blahobytu lidí, připadala by nám jistě práce politikova daleko důležitější než práce umělcova; jestliže bychom zase vzpomněli, že je to spíše ona nadstavba kulturních hodnot než úprava hmotných poměrů, v čem můžeme shledávat smysl existence lidské společnosti, tu by nám zase hodnocení politika a umělce dopadlo opačně. Ale jakkoli bychom svá zkoumání této otázky prodlužovali, nakonec bychom přece došli přesvědčení, že se lidská společnost neobejde ani bez politiků, ani bez básníků, a že vytýká-li politik básníkovi jeho apolitičnost, jeho lartpoumlartismus, jeho soustředění na jeho vlastní básnické úkoly, je to stejně krátkozraký empirismus, nepodložený teoretickým zkoumáním, jako kdyby některý básník vytýkal politikovi jeho amúzičnost a jeho soustředění k vlastním úkolům politickým.

Vraťme se nyní ke konkrétnímu případu verdiktu nad sovětskou literaturou a opatřením, jež postihly Achmatovovou, Tichonova, Bergolcovou, Zoščenka a ostatní.

Není divu, že vzbudil u nás mnoho rozruchu. Týká se nás velmi blízce; týká se nás proto, že jde o Sovětský svaz, jehož osudy mnozí socialisté cítí jako své vlastní, i proto, že je nejedna paralela mezi poměry sovětskými a našimi. Práce spisovatelů se děje koncemkonců ve všech zemích světa za stejných podmínek boje proti fašismu a za socialismus jako v Sovětském svazu, a spisovatelům všech zemí by tedy mohly býti ukládány stejné povinnosti a mohli by býti postihováni stejnou kritikou jako spisovatelé sověšští; a obvinění z praktické lhostejnosti vůči konkrétnímu socialistickému úsilí, či dokonce ze záškodnictví vůči němu, je obviněním obecným, netýkajícím se jenom poměrů v SSSR, nýbrž schopným aplika-

ce na mnoho konkrétních případů zvláště u nás, v Československu, stojícím po dalekosáhlém znárodnění na počátku budovatelské dvouletky.

Je nepochybné, že z teoretického hlediska nelze najít ospravedlnění pro to, aby politická moc, a dokonce moc socialistické strany, bránila v umělecké činnosti básníku jen proto, že jeho díla jsou „apolitická“, „bezideová“, „pesimistická“ – jak se v našem případě vyslovil Ústřední výbor Všesvazové komunistické strany o Anně Achmatovové.

Je-li tomu však tak a jestliže přesto sovětští politikové vystoupili s plnou vahou své moci proti Achmatovové i jejím ochráncům, neznamená to, že tedy musíme prohlásit tyto politiky za reakcionáře, za nevzdělance, za násilníky, za zapřísáhlé nepřátele svobody, za neodpovědné uchvatitele moci? Zdá se, že je to závěr stejně nutný jako podivný. Snad ani nejvášnivější ideologický odpůrce (s výjimkou leda těch, kdo jsou psychicky zatíženi protistalinským komplexem) neupře vedoucím lidem Sovětského svazu, že mají vzdělání a že chtějí svému lidu prospět. Ale jak si potom vysvětlit jejich konání?

Pomněme však, že sovětská vláda mohla dokročit na sovětské spisovatele už dříve; vývoj posledních let, který vedl v Sovětském svazu k stále většímu uvolňování starých omezení a který přinesl značné uplatnění mimosovětským kulturním vlivům, který postavil v čelo sovětských spisovatelů muže tak svobodomyšlného, jako je Tichonov, a který umožnil sovětským básníkům obecně věnovat se stále intenzivněji své práci umělecké – tento vývoj se dál nepochybně s vědomím, a tedy svolením sovětských politiků. Jestliže nyní náhle tento vývoj má být zastaven a zvrácen, musí to mít své důvody zvláštní. Myslím, že se nezmýlíme, budeme-li je hledati v nových událostech mezinárodní politiky. Průběh mírové konference pařížské nutí sovětské politiky k ostražitosti; vidí, že budou třeba muset žádat od národů Sovětského svazu zase veliké vypětí sil. Nepřestáváme obdivovat nesmírný elán a nesmírnou obětavost sovětských lidí, ale právě pro bezmeznost tohoto elánu a této obětavosti by bylo samozřejmé, že cítí možná již únavu. Revoluce, pak porevoluční zmatky, občanská válka, hladomor, pětiletky, nakonec válka s Německem, která na ně vložila námahy a utrpení až nelidská: není to dosti, aby propadali pocitu zoufalství, že mají celé své životy obětovat ekonomickým i vojenským potřebám země? Necítí, že by měli alespoň kousek svého života zachránit pro své soukromí, udělat si alespoň pár kroků, za něž by nemuseli odpovídat svým politickým vůdcům? Nic přirozenějšího, a sovětští politikové nejsou ani tak tupí, aby to nechápali, ani tak zlovolní, aby tomu nepřáli. Jenže sovětské země musí být po katastrofálním zpusťování hned zase obnoveny; válečný průmysl musí být vybudován tak, aby se napříště Rudá armáda

obešla bez amerických dodávek; lidé musí zapomenout na to, že už desítky let obětovali téměř beze zbytku hospodářskému budování státu; touha po individuální svobodě musí být znovu potlačena. A kdo je v takové situaci nebezpečnější než básník, než zrovna básník, který nedovede a nemůže než mluvit pravdu, byť to byla pravda taková, že předním úkolem každého člověka je vyžít beze zbytku svůj život, svůj jediný život, který má teď a který mu míjí nenávratně, a že obětuje-li jej jakýmkoli cílům neosobním a nadosobním, ztratí vše, co má? Co je nebezpečnějšího za takové situace než právě *toto* připomínat? A kdo může zazlívát sovětským politikům, že prospěch budoucí, že život a štěstí těch, kteří se snad ještě ani nenarodili, postavili nad životy a štěstí těch, jimž vládnou dnes? Je právem a povinností politika, aby zapomínal na přítomnost člověka pro budoucnost lidstva, je právem a povinností básníka, aby zapomínal na budoucnost lidstva pro přítomnost člověka; kde však je ten, kdo by je rozsoudil?

A přece, pro socialistu, situace je paradoxní. Znamená ničit kulturu, aby mohla žít, lhát, aby došlo na pravdu, činit násilí, aby nadešla svoboda. Je to možné? Nemusíme se obávat, že takové prostředky nakonec pokazí sám cíl? Máme se tedy vzdát svého cíle, byť byl sebeušlechtlejší a sebevznešenější, musíme-li použít takových prostředků? Věc socialismu je věc veliká; čeho však dosáhneme lží, násilím, ničením kultury? Mají tedy sovětské politikové vydat nebezpečí všecko, čeho Sovětský svaz dosáhl od roku 1917? Bráníme-li však věc socialismu, a tedy také Sovětský svaz, máme také bránit, že filozof, je-li toho socialismu třeba, musí přeručovat své teze, že básník musí falšovat své básně, že řečník musí lidu lhát – anebo, nedovedou-li to, že musí ustoupit takovým, kteří to dovedou, kterým je to snadnější, kteří to možná dokonce dělají rádi? Domýšlej si věci, jak daleko chceš, ke konci nedoješ. Žijeme v podivném věku; zdá se, že se nijak nepřibližujeme času, kdy člověk nebude ničen nepředvídatelnými a nezvládnutelnými silami, kdy vezme svůj osud do svých rukou a vykročí, jak tomu chtěl Engels, „z říše nutnosti do říše svobody“. Ale je-li tomu tak...

(1946)

SPISOVATEL NA ROZCESTÍ

Edvard Valenta

Z Leningradu přišla zpráva, která nemůže zůstat bez ohlasu mimo Sovětský svaz. Spisovatel Michail Zoščenko a básnířka Anna Achmatovová byli uvrženi do klatby, vyloučeni z cechu sovětských spisovatelů, a ti, kdož jejich příspěvky v leningradské Zvězdě otiskovali, i ti, kdož je vysoce hodnotili a doporučovali nebo prostě jejich literární činnost trpěli, dostali přísnou důtku. Zoščenkovi se vytýká, že zesměšňoval ruského člověka a dělal z něho před světem primitiva, Achmatovové pak západnická dekadence, ruskému duchu vzdálená. Sovětský spisovatel, tak bylo řečeno, nesmí psát, aniž si důkladně prostudoval marxisticko-leninskou teorii, aniž jasně pochopil politiku strany a aniž hluboko pronikl v politický smysl života. Jednak ze zpráv samých a jednak i z toho, jak jsme poznali sovětské spisovatele, navštívivší kdysi Prahu, můžeme soudit, že toto rozhodnutí postihuje nepříjemně značnou část ruských spisovatelů. Zároveň se hlásí, že spisovatelé se podrobili a slíbili, že se polepší.

Není ovšem třeba předstírat, že to byla zpráva potěšitelná; když už pro nic, tak pro šuškáni, které vznikne ovšem o tom, že se „za ruskou oponou něco děje“. Jinak však nyní budou musit dát i čeští spisovatelé konečně jasnou odpověď na otázku, kolem níž chodíme od převratu jako kolem horké kaše. Nyní budou musit říci povoláná ústa zřetelně, co bude u nás spisovatelé a básníku a umělci vůbec dovoleno a co nikoli, co doporučováno a co zatracováno. Jaké stanovisko zaujme Syndikát českých spisovatelů? Jaké početná řada umělců podepsavších květnový manifest komunistické strany? Jak usoudí ministerstvo informací, jeho jednotlivé sekce, spravované našimi předními umělci, vesměs komunisty?

Navíc spadl balvan této zprávy na hladinu beztoho již dosti zčeřenou nejrozmanitějšími podivnými zvěstmi. Tak se trousí v Praze roh od rohu klepy, že někteří komunističtí spisovatelé upadli ve straně v nemilost pro příliš buržoazní způsob života, vzbuzuje prý nelibost, že příliš hýří na zámku, že nedají rány bez auta, což by bylo ovšem jejich zcela soukromou věcí, kdyby si při tom zároveň nečinili nárok na vavřín spisovatelů píšících pro lid a sloužících budovatelskému programu. Nebylo také tajemstvím, že veliký básník, rovněž člen komunistické strany, se vyjádřil o činnosti některých takto honosně vystupujících spisovatelů jako o literatuře sterilní. Další zpráva však praví, že tento veliký básník byl v minulých dnech vyloučen z komunistické strany, zatím z její místní skupiny, pro asociální jednání. Čistka prý hrozí pokračovat. A dále, že po zprávě

z Leningradu se sešli někteří komunističtí spisovatelé, aby nějakou vhodnou formou, která by je zbavovala nebezpečí partajní klatby, prohlásili, že se neztotožňují s těmi, kdož by chtěli provést analogii sovětského rozhodnutí v Československu. V den, kdy bude tato úvaha uveřejněna, bude snad již v této věci poněkud jasněji; sotva ovšem lze předpokládat, že bude ujasněno vše, neboť nelze jistě za několik dní najít východ z bludiště, ve kterém se trmácíme od samého prahu nové svobody, jejíž obsah i rozsah nebyl v některých úsecích lidského života a lidské činnosti formulován dosti přesně.

Jaká byla u nás v oboru umělecké tvůrčí činnosti a její svobody situace v posledních šestnácti měsících?

Zhruba řečeno nejasná. Nejméně jasná ovšem hned po převratu. Tehdy dostal vynadáno jeden básník prostě proto, že vydal knížku veršů, kde se zpívalo o lásce a o květinách. Bylo mu vytknuto cosi, jako že nepíše o revoluci, o barikádách, o lidu a o vlasti; zaspal dobu, je fašista a má přinejmenším mlčet. Když vyšly proti tomu v prvním čísle Kritického měsíčníku překlady sovětských budovatelských, vojáckých a vlasteneckých básní, tu bylo i začátečnímu čtenáři, natož básníku, jasno, že úroveň této poezie je mírně řečeno chatrná, i když o její ušlechtilé tendenci nemohlo být sporu. Namátkou další směr: Ten, kdo si dovolil opatrnou výhradu při hodnocení aktuálnosti staré básně Majakovského 150 000 000, se potázal se zlou, ačkoliv je potřeba opravdu malé dávky estetického cítění, abys poznal, jak nevýznamný básník je Majakovskij vedle Jesenina nebo Pasternaka, i když ti dva učinili pro zdar ruské revoluce méně než Majakovskij. Také se nesmělo hlasitěji říci, že česká lyra posledního čtvrtstoletí je na vyšší úrovni než poezie ruská, ať hodnotou, ať dokonce početností jmen opravdu zvučných. Je známo, jakými tendencemi bylo vedeno sestavování divadelních programů a jak naprostý byl neúspěch vnitřní i zevní. Teprve po velmi dlouhé době se počalo v novinách vyslovovat tvrzení, že třeba sovětské filmy Suvorov nebo Ivan Hrozný jsou v leccčems nedostatečné; ale to až když jsme si to přečetli v ruských časopisech, nebo když sověšší spisovatelé a filmaři spínali v hovoru se svými pražskými druhy ruce nad tím, jak jsme mohli nevidět ony nedostatky. Co se u nás namluvilo po převratu o nutnosti vzdělat ucho našeho lidu k většímu smyslu pro hodnotnou hudbu! Nejlevnější brínkačky, nemající vůbec obdoby v hudební kultuře ostatních národů, řadí dodnes nesnesitelně v našem rozhlase. Když byla u nás výstava španělských umělců, dělničtí návštěvníci, postavení před tato plátna, hlučně protestovali. Novinář, jinak inteligentní, vytasil šavli na kritiky, kteří se odvážili zaujmout střež proti chatrné české filmové agitce, a hrozil, že zrovna takové filmy budou u nás důsledně

vyráběny. Proti tomu přicházely na náš knižní trh knihy přerozmanité, z nichž mnohé nebyly vůbec ve spojitosti s revolucí, s novým řádem a budovatelským programem, ba dokonce knihy surrealistické nebo jinak západnické, nesrozumitelné atd.; krásný důkaz, že v tomto směru panovala skutečná svoboda, omezující nanejvýš nejhrubší literární brak.

Všichni víme, jakým básníkem je komunista František Halas. Mnoho z nás ví i, jaký je člověk. Víme to i o Nezvalovi, o Olbrachtovi i o jiných lidsko-uměleckých i úředně-uměleckých představitelích našeho nového života, neboť dílo opravdového umělce je zároveň jeho zpovědníci. Nuže, nastala-li nyní po tak dlouhých okolcích kvapná nutnost rozhodující operace tohoto zauzlení, není pochyby, že právě tito mužové vyhlásí své stanovisko přede všemi ostatními. Neboť zde nejde už pouze o ně samotné, jako umělce a příslušníky strany, jež v Rusku rozhodla tak, jak rozhodla, nýbrž také jako o povolané úřední osoby, které mají ukázat směr a stanovit meze.

Je štěstí (asi jediné v téhle věci), že u nás tito umělci a úřední usměrňovatelé potřeb a cílů umění spadají vjedno, neboť to značně zjednodušuje situaci. Nikdo se totiž neodvází tvrdit, že pouhý politik nebo pouhý vysoký úředník je zasvěcen v zákonitost uměleckého tvůrčího procesu tak jako umělec sám. Když byla jednou schůzka spisovatelů s ministerským předsedou Fierlingrem, tu je ovšem přirozené, že při projednávání otázky, jaký je úkol českého spisovatele v novém státě a v novém řádu, zastával neumělec ministerský předseda hledisko služebnosti národu i lidu na úkor ostatního poslání a smyslu umělcova tvoření, jako se rozumí samo sebou, že opravdoví spisovatelé stáli na stanovisku opačném, ať hlasitě, nebo mlčky. Část souhlasila, neboť jednak to nebyli opravdoví umělci a jednak tenkrát především chyběla zkušenost.

Docela jasně formuloval své stanovisko k tomuto problému sám prezident Beneš na sjezdu spisovatelů, prohlásiv se bezvýhradně pro svobodu umělcovy činnosti bez ohledu na zájmy politické, nebo dokonce stranické. Bez nejmenšího kompromisu prohlásil své mínění také dr. Václav Černý, o jehož svrchovaném kritickém prvenství u nás není snad sporu, stejně jako o jeho neúhybné hodnotitelské poctivosti. Je zajímavé, že týž socialistický deník, který se tehdy vyslovil značně ostře proti prezidentovu soudu, zastává názor zcela opačný, komentoval nyní poslední události leningradské ze všech nejpodrobněji, nezakrývá své nesouhlasící stanovisko; ale týž deník tímž dechem doporučuje v témž čísle, že by filmové sovětské agitce Přísaaha, kterou naše kritika přijala chladně, měly být v našich novinách věnovány celé strany, jak se stalo v Sovětském svazu. Je vidět, že leningradský úder nás zastihl dokonale nepřipraveny.

Ti ze spisovatelů, hlavně komunistických, kteří se odváží říci alespoň to, že názor sovětských politických míst nelze přesně přenášet do našich poměrů – neboť do rozhodnutí leningradského se ovšem vměšovat nemíníme a nebudeme – ti spisovatelé budou mít svou málo příjemnou povinnost usnadněnu značně docela lidským pohledem na rozdíl mezi poměry tamními a našimi, tím, co bylo u nás již tolikrát nutno zdůrazňovat.

Bylo a dosud je u nás zvykem hledět na Sovětský svaz jako na něco nadlidského, a tedy i nelidského; nikoliv jako na svět lidí, nýbrž na svět teorií, které nemohou podléhat omylům, a tedy ani změnám, ani kritice, na svět, kde není ani vášní lidských, ani slabostí, kde se pochoduje za jediným myšlenkovým praporem, kde vrcholnou slastí lidského života je padat pro vlast, utahovat si opasek a veskrze zapírat svou osobnost ve prospěch celku, nebo dokonce pro blaho generací dosud nenarozených. Té nádherné zemi bylo tím často nesmírně a nespravedlivě ukřivděno, neboť světce můžeme ovšem ctít, méně však už milovat. Zatím ovšem i v Sovětském svazu žijí především lidé, především člověk se všemi přednostmi i vadami, prostě s lidskými vlastnostmi. Jako bychom to nebyli loni tolikrát a tak dobře viděli. Ten člověk si vskutku téměř celou lidskou generaci utahoval opasek a rád se vzdal tolika drobných složek lidského štěstí, v západních státech běžných. V lidské historii není příkladu obětavosti, která by dovedla tak od základu převrátit hospodářskou, politickou, společenskou i kulturní dosavadnost, jak se to stalo v Sovětském svazu, který přes tento úkol, ba právě díky jemu, dovedl odolat tak hroznému nárazu a vítězně dnes povstávat z ran. Lze chápat, že za takových okolností potrestáš pekaře, který peče místo chleba cukroví.

Cíle útrap a odříkání bylo tam dosaženo. Ale miliony lidí, kteří ve svém vytrvalém sebeobětování netoužili příliš po cukroví, neznajíce ho, uviděli pojednou kus západního světa, byť tolik zpustošeného a omezeného válkou. I v tomto těžce postiženém světě byly na každém kroku zřetelné znaky dřívějšího života. Ruský člověk tu uviděl poměrně prostorné byty malých lidí středního stavu, a v nich vany, rozhlasové přijímače, skoro všude elektrické osvětlení, a tolik jiných součástí běžného západnického života, tolik civilizačních složek, v Sovětském svazu ovšem nikoli neznámých, ale přece ne tak obecně dostupných a užívaných. Teprve nyní spatřil jasně velikost svého předlouhého odříkání, teprve nyní, stojí po vítězství na prahu doby, která, jak se domníval, mu všechno to konečně přinese, neboť příčina dosavadního omezování zmizela. Je totiž také jenom člověk.

Ovšem, nebylo tomu tak; ukázalo se, že stále ještě je třeba trestat člověka, který by stavěl plynové ohříváče vody místo střechy, která byla zbořena. Ti, kdo navštívili po válce Sovětský svaz, žasnou nad rychlostí

zajizvování. Všechno úsilí se upíná tímto směrem, vše ostatní musí počkat. Rusové v Praze vrtí hlavou nad tím, jak to, že v tomto městě, válkou poměrně tak nepatrně postiženém, dosud trčí k nebi tolik trosek, zatímco se vyrábí tolik zbytných předmětů, sloužících ke zkrášlení života. U nich je tomu zcela naopak. K tomu všemu si vynucuje světová politická situace další rozšiřování těžkého průmyslu na úkor lehkého, s čímž sotvakdo z drobných lidí počítal. Pokusy s atomovou pumou na Bikini jsou ve velmi těsné souvztažnosti s názorem sovětského politického vedení na psaní sovětských spisovatelů. I spisovatel, a tedy i sovětský spisovatel je člověk, ba především člověk. I spisovatel má své člověčenské tužby, i on dovede brblat jako člověk obyčejný, ba dokonce brblat tím hlasitěji. Dovede-li se český spisovatel radovat, že může bydlet na zámku, proč máme podobné hnutí mysli upírat spisovateli sovětskému? I on spatřil západní svět, který ovšem znal již dříve nejenom z literatur západních, ale dokonce i z literatury ruské. Nelze totiž zapomenout, jak silnými prameny západními byl napájen klasický ruský realismus, na jehož podkladě, jak bylo příznáno, je dnes budován nový sociální realismus sovětský, odkud proto prvky západnické ovšem zmizet nemohly. Hrozí-li nyní, že k nim přibudou západnické složky další, usoudilo zřejmě politické vedení, že čas pro to dosud nedozrál a že tento počín by mohl být škodlivý.

Před válkou, kdy se Sovětský svaz dostal z nejhoršího a kdy bylo již zřetelně patrné tušení dobrého výsledku historického pokusu o větší štěstí lidstva, zemřel Frunze, jeden z velikých tvůrců tohoto převratu. Tehdy byl v Krokodilu vtip: „Soudruzi! Zemřel soudruh Frunze. Následujte jeho příkladu!“ To byl dobrý důkaz, že vše spěje v Rusku k větší bezpečnosti. Tenkrát směla kvést i satira. Dnes, kdy byla vynalezena atomová puma, by tento vtip sotva prošel; hodnotivší dnešek, rozhodlo se politické vedení jenom pro chléb.

U nás -

Do omrzení je nutno opakovat aspoň toto: U nás jsme především neprodělali nutné odříkání celé generace. U nás nebylo ani třeba vychovávat tak velkou část národa od nejprimitivnějšího analfabetismu ke vzdělání alespoň obecnému, neboť rakousko-uherská monarchie byla v tom směru přece jen daleko osvícenější než carské Rusko, které pojalo nevzdělanost lidu do svého programu. Boj, který musil v tomto směru svádět Sovětský svaz, jsme si odbyli přede dvěma generacemi, a i u nás tehdy kvetlo umění stojící ve službách vlasteneckých a základně vzdělávacích. U nás nežily a nežijí desítky národů, lišících se navzájem nejen jazykem, ale i nesmírně rozdílnou kulturní i civilizační úrovní. Posláním našeho umění není tedy dnes už výhradně vzdělávat, vyučovat nebo rozněcovat

K případu Achmatovové a Zoščenka

v nás rozmanité občanské ctnosti, nýbrž, stejně jako na západě, je jeho hlavním cílem onen na žádném nařízení nezávislý a ničím nespoutatelný pud po smyslovém úkoji, nazývaném krásou.

Ostatně, jaké dlouhé řeči; zde čtěte:

*Myšlenky moje se čistily jak hvězdy za mrazu
a byl jsem šťastnější nad svrženého krále,
jenž v kruhu pastýřů za zvuků pastorále
poznává pastýřku, již znal jen z obrazů.*

Co je budovatelského v těchto verších, co bylo jimi vykonáno pro bystřejší chápání politického smyslu života? Zhola nic. Je tam sice ten svržený král, ale jeho funkce je tu docela jiná než snad náznak, že krále je třeba svrhovat, nastolovat vládu lidu a tak dál. Bylo by potřeba věru krkolomné slovní ekvilibristiky, abys dokázal, že by podobná báseň směla být napsána dnes, kdybychom i my se rozhodli podle Leningradu, nebo že si tuto báseň smíš ponechat v knihovně, bude-li i u nás rozhodnuto vyhlásit klatbu na literaturu nesloužící výhradně lidu a novému řádu. A přece by bylo škoda, kdybychom tak musili učinit. Neboť přečetše si kdysi tyto verše, byli jsme šťastnější než dříve, šli jsme do práce radostněji a z jakéhosi tajemného důvodu jsme měli všechny lidi raději. Dovedl by Vítězslav Nezval napsat tyto verše, kdyby dnes, tvoře je, uvažoval bedlivě a úzkostně, zda snad v něčem neodporují marxisticko-leninské teorii a zda, vzepjav se takto ke hvězdám, nevzdálil se lidu? Vysloví-li se čeští spisovatelé pro analogii sovětského vzoru, budou odhodláni jít do důsledků a dát také vyřadit celou závadnou literaturu? Stáhneme ihned z prodeje nejenom Zoščenka a Achmatovovou, ale také všechny provinilce své? Kolik našich velikých a milovaných děl dnes obstojí? Jakými sofistickými se pokusíme uvést svou uměleckou minulost v souhlas s novou parolou? Budou snad věnčení vavřínem jenom erárně-literární posluhové za žalostné školní úlohy, nad jejichž poslušnou slovní i myšlenkovou kostrbatinou vidíme v pozadí zřetelně přísně zdviženou rákosku partajního učitele?

Ale nebojme se. Nový Koniáš, který by přišel udělat generální úklid našich knihoven, knihkupectví a hlav, nepřijde. Máme přece dosud v živé paměti Adolfa Hitlera. Odpověď českého spisovatele bude jasná: Nejenom samým chlebem živ jest člověk.

A v nejhorším si připomeneme slova Josefa Stalina, k nám pronešená, a s nimi jistoty, že nikdo se nám nebude plést do toho, jak si to zařídíme, stejně jako se nepletete my.

(1946)

KULTURA A POLITIKA

František Kovárna

Národ neměl méně rád Masaryk, když nesnesl, abychom se obelhávali nebo dávali obelhávat starobylostí Rukopisů. Neměl jej méně rád F. X. Šalda, když v rozhorlení neváhal sáhnout po důtkách a bít do našeho maloměšťáctví. Ne, nikdo nám nenamluví, že je láskou jen slepá láska. Zdá se nám naopak, že nemá rád vůbec nebo jen málo, kdo nedovede mít rád druhého i s chybami, vědom si vlastních chyb a vlastní omylnosti. Vyznavače slepé lásky lze však omluvit, dokud je slepý, ale není pro něho omluvy, jakmile vidí a z taktiky tvrdí i dál, že černé je bílé. Na takového chlapíka si už dej pozor. Bude horovat o lidstvu a tobě, skutečnému člověku, bez výčitek svědomí ublíží. Je to vyznavač dvojí morálky. Následovník Štulce a nikoliv Boženy Němcové, Jakuba Malého a nikoliv Havlíčka nebo Nerudy, obhájců Rukopisů a nikoliv Masaryka.

Odhodláni jít těžší cestou vidoucí lásky, jaké nás učil právě Masaryk, nikým si naopak nedáme vzít právo na lásku k Rusku, jako si nikdy nedáme upřít právo v předsedovi vlády K. Gottwaldovi vidět i našeho předsedu, a nejen předsedu jedné strany. A jako by Gottwaldovi, dnes lodivodu naší dvouletky, sotva prospěli ti, kdo by se vydávali za jeho nejlepší přátele, ale vnášeli rozkol do národa, právě tak neprospívají našemu osudovému svazku se Sověty ti, kdo neprošli Masarykovou školou a věří, že jen slepá láska je láskou. Kdo máme rádi Rusko vidoucí láskou, musili jsme ostatně nejen vidět, ale už i čelit zaslepenosti, která zde přímo žene vodu na mlýn reakci. V dětech napravovat chyby pošetilců, kteří si pletli politickou výchovu se stranickou agitací. Zažehnávat zde pokračování protektorátu právě proto, že chceme i musíme mít k Rusku co nejčistší a nejpevnější vztah nejen teď, ale i v budoucnu, i v dětech. Ne, nepřestane mít Rusko rádi, i když bude takové, jak roste a snad i musí růst ze svých historických podmínek a na své cestě k cíli, v němž se s ním chceme setkat.

Může-li SSSR růst jen ze svých historických podmínek – a jejich odrazem je i čerstvý a nečekaný zásah politiky do kultury – musíme ovšem i my růst z vlastních historických podmínek, z vlastní situace a z vlastního mravního rozhodnutí. Proto u nás je a musí být i vztah politiky a kultury jiný. Není záhodno vracet se k nesprávné politické lhůstivosti z prvé republiky, ale i v politice musí spisovatel, umělec a myslitel zůstat a chtít zůstat vědomím a svědomím národa. Tak, přesně tak, jak to řekl pan prezident na sjezdu spisovatelů.

Být vědomím a svědomím může být ovšem jen někdo, jen konkrétní člověk, každý z nás jen osobně. Tuto osobní odpovědnost, působení vědomí a svědomí v daném člověku, v Tobě i ve mně, nenahradí žádná organizace a žádný dav. Proto nesmí nikdo z nás připustit, aby se vtlačoval do davu spisovatel, vědec, umělec, aby např. Syndikát překračoval práva odborového sdružení a vydával za nás jednotlivce jakýkoliv projev. Chci-li něco říci, mohu to sice říci společně s druhými, ale nikdo, nikdo nemá práva hospodařit za mými zády s mým svědomím. To může žít a působit jenom ve mně a nemohu je nikomu svěřit a na nikoho přenést. Říkám to otevřeně proto, že se právě zde skrývá nebezpečí pro vztah kultury a politiky, zárodek něčeho, co odporuje našim tradicím, naší situaci, ba i soukromé vůli těch, kdo veřejně zneužívání Syndikátu tleskají.

Byli bychom špatní socialisté, kdybychom věřili, že si nejsme my, kulturní lidé, s politiky rovni. Nesloužíme celku méně než oni, ale nebudeme jim posluhovat jen proto, že politika znamená moc. Mají plné právo ptát se nás na naše občanské úkoly, ale i my máme naprosto stejné právo ptát se a měřit jejich práci vlastním svědomím. Nemůžeme se vzdát tohoto socialistického práva na rovnost, neboť bychom zradili socialismus, zaváděli nové poddanství a vraceli se k instituci dvorních básníků nebo dvorních šašků.

Od uplatňování tohoto socialistického práva nemůže nás odvrátit fakt, že dosud málo, velmi málo praktických politiků uznává tuto socialisticky důslednou myšlenku. Je to ostatně jen proto, že jsme na počátku cesty k socialismu a že nás vlastní zápas o socialismus teprve čeká. A v tom zápase musíme vytrvat, i kdybychom stáli docela sami, neboť zápasíme nejen za sebe, ale i za ty, kdo vyznávají tyto věci zatím soukromě a šeptem, neosvobození ze šestiletého strachu. Musíme v zápase vytrvat, abychom odčinili to, zač se nemůžeme nestydět: zbohatlictví, pokušení měšťáckého komfortu, zámeckého kastelánství, úředně zaručených úspěchů a pokušení moci podlehli i lidé z řad, kteří i za kapitalismu hájili protikapitalistické ideály. Zde musíme stát zvlášť tvrdě, neboť právě tito lidé by prodali kulturu politice jako do otroctví Josefa jeho bratři. Musíme stát proti nim tvrdě právě ve jménu socialismu. Dávno ostatně nejsme v tomto zápase sami. Se zápasem proti mocenské převaze politiky, politiky nad kulturou a o včlenění politiky do kultury, souhlasí už příliš často, byť soukromě i ti, kdo nás třeba budou na povel veřejně označovat za anarchisty nebo reakcionáře. Souhlasí s námi mnozí, kdo mlčí a opatrně čekají. Jsou však i další, kdo už nemlčí, a nejsou to už jen stateční jednotlivci, ale i lidé, kteří nemluví jen za sebe. Tak se právě v těchto dnech ozval v Právu lidu rozhodný hlas proti nadpráví politiky nad kulturou.

A v ministru Drtinovi našel se i praktický politik, který, tuším že prvý, výslovně žádal, aby si kultura uchovala svobodu i v politice, a vyslovil přesvědčení, že kulturní pracovník splní své poslání i v politické straně jen tehdy, zůstane-li nad stranou a bude-li mít odvahu a sílu stát i nad politikem, neboť politika nemůže nebýt součástí kultury a spolu s ní nepodléhat konečnému soudu svědomí. Proto jen vytrvat a přijde čas, kdy budeme slova takového pochopení pro vztah politiky a kultury slyšet i z úst praktických politiků dalších stran.

Zatím bychom však zejména rádi slyšeli, aby se takových závazků od politiky a politiků domáhali sami spisovatelé, umělci, vědci a myslitelé. Kdyby totiž politikům – ať za mísu čočovice, či ze strachu – uznáním neomylnosti jejich dogmat či názorů podpisovali směnku in bianco, podpisovali by ortel nad socialistickým právem vlastní rovnosti, nad úkolem kultury být své době vědomím a svědomím a tím i nad vlastní svobodou. Zatím nám takové nebezpečí dávno nehrozí. Pokud se vyskytly lokajské duše, čas sám ty plevy odvane. Odvane je, i kdyby měly ještě víc příležitosti ztučnět v maloměšťáctví, maskovaném radikální frází. Odvane je do zapomenutí, pokud nebude životu třeba, aby ještě chvíli žily jako odstrašující příklad zrady vzdělanců.

(1946)

POLITIKA A POEZIE

Ladislav Štoll

Události, které se odehrály a odehrávají v sovětském kulturním životě v souvislosti s rozhodnutím Ústředního výboru bolševické strany ze dne 14. srpna o časopisech Zvezda a Leningrad, se odrazily i v našem kulturním světě myšlenkovým kvasem, určitým zjitřením. Do jisté míry se o toto zjitření zasloužila část naší nepoučitelné, protisovětské publicistiky, která se ihned bez zamyšlení chopila dychtivě příležitosti v bláhové naději, že přišla její chvíle, že se jí zneklidňováním, temnými jízlivými narážkami, matením myslí lidí, podaří oslabit důvěru naší kulturní obce v kladný tvořivý smysl vývoje života sovětské země.

Není pochyby o tom, že to, co se děje dnes v sovětském kulturním životě, má hluboký historický význam, že nejde o nějakou jen osobní záležitost několika spisovatelů, Achmatovové či Zoščenka, nýbrž jde o mnohem víc. To bylo jasné každému, kdo se nad věci jen trochu zamyslel, kdo ví, jaký světodějný význam v životě sovětské země má bolševická strana; lidé, kteří jsou zvyklí dívat se subjektivisticky na rozporuplný proces duchovního vývoje, na problematiku kultury a umění jako na řetěz osobních sporů, roztržek a konečků jako na historii literárních klepů, takoví lidé si ovšem nemohou počínat jinak. V tom se podobají onomu Hegelovu lokaji, pro něhož není hrdinů, ježto denně hrdinu svléká a pomáhá mu do postele.

Vzpomeňme jen na poslední předválečná léta, na případ André Gida, na to, jak titíž lidé, kteří se zastávali tohoto francouzského spisovatele před ostrou kritikou sovětského tisku, jak se stavěli do pózy ochránců „tvůrčí svobody před byrokraty“, obránců „svobodné kritiky“, kulturní autonomie proti politice a bůhvíčeho ještě. Není náhodou, že muž, který stál v čele ligy těchto pošklebujících se „kritiků“, dr. Jan Slavík, vystupuje tu dnes opět mezi prvními jako obránce těchto „nezadatelných práv“. Nic mu nevadilo, že bránil na diskusním večeru klubu Přítomnosti v Penzijním paláci Gidův Retour de l' U.R.S.S. – v téže době, kdy redaktoré Völkische Beobachtru si v tomto rafinovaném pamfletu dychtivě zaškrtávali citace pro své projevy na obranu „západní civilizace“ proti „východním barbarům“. Tento muž si teď znovu zamnul ruce, znovu do něho vjela elektřina.

O takové lidi však vskutku neběží. Je to typ dostatečně známý a jako takový vlastně *objektivně* proti své vůli pomáhá dobré věci. Objevili se však i jiní lidé, kteří reagující na sovětské kulturní události, spojují je v ironických náznacích s problematikou českého kulturního života.

Záhy po 5. květnu bylo z úst některých lidí u nás slyšet hlasy o tom, že se u nás duchovně nic neděje, bylo slyšet stížnosti na myslitelskou nudu, neplodnou myšlenkovou „jednomyslnost“ či dokonce „uniformitu“. Tito lidé neměli tak docela nepravdu, vzpomeneme-li např. na dobu, kdy třeba mladý Nejedlý bojoval své velké zásadní ideové boje za Smetanu, kdy Šalda probojoval své Mladé zápasy, své Boje o zítřek, kdy dopadaly Masarykovy rány na hlavy ideových vetešníků, kdy vedoucí lidé kultury kladli národu otázky o smyslu českých dějin a sváděli boje, které nesly národ kupředu. Není jistě pochyby, že dnes před českým kulturním světem vyvstávají ještě důsažnější problémy, které volají po takových velkých ideových bojovnících, kteří by dovedli na novém, vyšším historickém stupni národního vývoje takové masarykovsko-nejedlovsko-šaldovské kulturní otázky rozvířit. Zatím žel, z mnoha příčin (mezi nimiž je i ta skutečnost, že tu chybí lidé jmen

Fučíkova, Václavkova, Urxova, Krejčího, Konrádova, Jakešova) se odehrává v českém duchovním zápasu jakási, jak říkával Šalda, žabomyší válka. Šaldův meč, jež s oblibou kreslival Adolf Hoffmeister, byl nahrazen špendlíkem v ruce lidí, kteří se domnívají, nebo tvrdí, že bojují za totéž, zač bojovali Masaryk či F. X. Šalda. Tam, kde jsme v umělecké kritice hájící kulturní hodnoty slyšeli rány, slyšíme narážky, kde se útočilo principy, idejemi, patosem, tam se dnes „útočí“ pošklebky, pomluvy a ironií. Tam, kde jsme čítali se zatajeným dechem kritiky, které nás zasvěcovaly do velikých ideových světodějných záhad díla pravé humanity, tam dnes slyšíme jen duchaplnou odbornickou řeč ideové lhostejnosti bez onoho patosu a tvrdého tónu kritiky, chápající vážnost a často nejen vážnost, ale i osudový význam předmětu kritiky.

A tu se naskytá taková otázka: hájí tito dnešní kritikové skutečně tyto svaté hodnoty svobody, kultury, humanity a lidské osobnosti? Každá velká společenská potřeba si nachází své mluvčí, své bojovníky. Je možno se domnívat, že by si potřeba svobody, humanity a pravé kultury vybrala za své strážce lidi vybavené takovými trpasličími zbraněmi? Na to je nezbytně třeba odpovědět konkrétně.

Pan František Kovárna napsal, inspirován sovětskými událostmi, do Svobodného slova článek Kultura a politika, v němž onou tak příznačnou formou náznaku a narážek „bojuje“ proti nerovnoprávnosti kulturních činitelů a činitelů politických, signalizuje nebezpečí, že vývojem věci politika hrozí nabýt mocenské převahy nad kulturou, že by se mohli kulturní lidé dostat do postavení nového poddanství, do postavení dvorních šašků, a naznačuje, že jistí lidé se dosud nez bavili „šestiletého strachu“!

Pan František Kovárna nabádá tyto lidi *k hrdosti, k tvrdému postoji*, neboť jinak by prý mohli prodat kulturu politice jako prodali bratři svého bratra Josefa.

Jaký smysl mají tyto narážky, k čemu ten ezoterický jazyk?

Zdá se nepochybně, že špendlíkem svaté kulturní zájmy neubráníme. Proč by se nedalo říci jasně a otevřeně:

Kulturní lidé! Existuje u nás komunistická politika, politika, která na vás chce, abyste pomáhali budovat lidově demokratickou republiku, abyste se zúčastnili jejího záměrného, plánovitého připravování národní budoucnosti, aby vaše poezie a umění posilovalo člověka, pomáhalo lidem radostně, uvědoměle žít, aby osvětlovalo cestu národu na jeho nových cestách, aby pomáhalo řešit otázky lidského štěstí. Kulturní lidé, nedejte se těmito politiky zotročit k takové ponižující službě, nedejte si předpisovat žádný světový názor, buďte lidé svobodní a hrdí, pojďte s námi! Naši praktičtí politikové popřejí vám naprostou svobodu, žádná taková „dogmata“

vám nebudou předkládat k věření, nebudou na vás apelovat, abyste pomáhali na takových časných pozemských, pomíjivých věcech, můžete klidně zůstat lidmi apolitickými, klidně se vznášet na oblaku nad politickou vřavou a volně plodit díla, která nemají nic společného s dvouletkami či pětiletkami, ale zato u nás můžete psát pro věčnost. Staňte se proto apolitickými stoupenci naší politické strany, našeho programu bezprogramovosti! Hle, jaké svobody se zříkáte!

Pan František Kovárna má však prachmizerné mínění o myslitel-
ských schopnostech českých kulturních lidí. Zapomíná na to, že rodokmen
pravé moderní evropské poezie začíná od Danta, od básníka, který se stal
věčný nikoliv proto, že „psal pro věčnost“, ale proto, že dovedl vášnivě
prakticko-politicky stranit, bohatě lidsky cítit a jasně filozoficky myslet, že
je jedním z renesančních obrů ducha, vášně a charakteru, kteří bojovali
buď perem, nebo mečem, anebo obojím, jak tyto duchy charakterizoval En-
gels. Kdyby jen jediná kapka krve tohoto básnického rodokmenu kolovala
v žilách lidí české kulturní obce, pak je jasné, že se pan František Kovárna
musí nezbytně před českou kulturou se svou apolitickou koncepcí zkompro-
mitovat, protože každému čestně myslícímu člověku je jasné, že se za tako-
vouto „teoretickou koncepcí“ apolitičnosti či protipolitičnosti neskrývá nic
jiného, než, jak to ukázal již S. K. Neumann, samolibost povznešenosti,
individuální sobectví a lhostejnost inteligentské kastičky, lhostejnost nejen
k politice, tj. k osudu národa, ale *právě a především k jeho kultuře*. Znamenitě to
vystihl nedávno Jean R. Bloch, když řekl: „Nebudeme-li se zabývat
politikou, pak se politika bude zabývat námi.“

Aby však věc byla jasná, chci takový konflikt mezi oběma sférami,
tj. mezi politikem a básníkem, ukázat konkrétně. Ostatně, kritika má být
vždycky konkrétní. Budiž mi dovoleno, abych vzpomněl jedné vlastní ta-
kové typické osobní zkušenosti, která se nepřímou týká i pana Františka
Kovárny.

V roce 1937, kdy jsem jako politický redaktor redigoval Tvorbu, v do-
bě zjitřené událostmi moskevských protitrockistických procesů, v době,
kdy ještě evropská inteligence vzrušeně diskutovala o knize André Gida,
v té době přišel ke mně do redakce český básník nabídnout časopisu své
verše. Nebyl to už skromný nováček, stál za ním český kritik „nesporné-
ho svrchovaného prvenství“, jak tohoto kritika nedávno charakterizoval
Edvard Valenta. Básníkovy verše byly produktem morbidní pesimistické
nálady, plny tajemství, zkrátka křečovitý, mozkově fantomatický odlesk
tehdejších událostí. Verše končily vidinou světa, který jako cár krve letí
vesmírem neznámo kam. Verše jsem si ihned přečetl a po jejich přečtení
jsem básníkovi prohlásil, že je neotisknu. Na uraženou otázku proč? řekl

jsem prostě, že tak neučiním z *politických* důvodů. Z toho se vyvinula debata o mé právo takto politicky posuzovat svézákonnou, autonomní oblast tvořivé činnosti umělecké. Básník se posadil na stůl a debata trvala přes hodinu. Snažil jsem se tehdy v podstatě básníka přesvědčit o tom, že: dělnická třída a čtenáři Tvorby nemají důvodu k takovým pesimistickým náladám, že dělníci vědí, kam letí svět, že mi i takový *pesimismus je politikum* a že mi poezie není nezávaznou, politické kritice nepodléhající hrou slov, že *i poetický aspekt* má svůj *politický ekvivalent*, hájil jsem stanovisko, které by se dalo vyjádřit asi těmito hluboce pravdivými Šaldovými slovy: „*Politika je moderní osud. Dnes chtěj nechtěj všechno je politikum a je hodnoceno politicky tvé mlčení jako tvůj hlas, tvůj útok jako tvá rezervovanost,*“ tedy: i tvůj pesimismus.

Zkrátka nakonec jsem básníkovi prohlásil, že dokud budu redaktorem časopisu, dotud se v něm takové verše neobjeví.

Básník se urazil, odešel a rozšířil o mně po pražských kavárnách řeči, že prý v Tvorbě sedí stalinský byzantinista, což byla v té době velká urážka, která znamenala v očích jeho a jeho druhů – „kritických osobností“ – asi tolik, jako „bytost stádná“ nebo ještě něco horšího.

Záhy nato vyšla kniha českého básníka S. K. Neumanna *Anti-Gide*, kniha napsaná ke chvále optimismu bez pověr a iluzí, určená především mládeži. Mezi recenzemi a kritikami Neumannovy knihy objevila se i v Národním osvobození na pokračování recenze tohoto básníka. Básník tu vystoupil tentokrát v roli publicisty a jménem „nové generace“, jménem „celého lidstva“, jménem „kultury i života“, jménem člověka „nahého“, sociálně nepodmíněného, věčného, tehdy odhodlaně postavil proti Neumannovu optimismu svůj pesimismus. Pak přišla doba tzv. protektorátu, básník se ihned postavil do čela mladé generace, vydal *Slovo k mladým*, které vyvolalo značnou odezvu. Z básníka se stal významný společenský činitel doby, vydal *Ohlasy Slova k mladým*. Atmosféra tzv. protektorátu nikterak nepřekážela spiritualistickému „vzletu jeho ducha“, rozvíjel „svobodně“ své umělecké a „humanitní“ nadtřídní „ideály“.

A tu jsme u jádra věci, u onoho *politického ekvivalentu aspektu poetického*.

V *Ohlasech Slova k mladým* básník odpovídá jednomu ze svých kritiků, komunistovi Čivrnému, takto:

„... Je mu dobře (rozuměj Čivrnému) ve víře v automatický vývoj společnosti, člověk mu není tajemstvím! Slova jako *tajemství* vůbec nerad slyší, čpějí mu reakcí a temnotou. *Slovo k mladým* mu pak vůbec nejde k duhu, zahrnuje je mezi „starosti“! Otázka mládeže, která je v nejbližším budoucnu otázkou celého národa, tou neradí Čivrný hýbat, když píše: „Všechny podob-

né starosti rostou z nervózy dnešního člověka, především ovšem z nervózy vzdělavců. Opravdu nový, nové vztahy řešící názor by mohlo přinést myslím jen vědomí změn.“ Jak moudré! (pokračuje básník mluvě o sobě ve třetí osobě, pozn. aut.). Autoru Slova k mladým dalo podnět ke studii právě jen vědomí změn, a těžkých změn, ale Čivrný dosud nic podobného neuznamenal. Vše je při starém, to jest soumrak měšťáctví, mohli bychom mu přímo vložit do úst, a *co tu záleží na jednom nebo dvou stech letech* (podtrhl L. Š.). Nechme tedy Čivrného čekat na vědomí změn. Nám však šlo i jde o pravý opak: nečekat, nýbrž začít hned. A začít raději chudě než reptat na všechny nedostatky začátků. Začít hned a v jediném hlavním: ve vytváření nového ducha a nové myšlenky, jež mohou vzejít jedině z mladých a jichž můžeme být oddanými dělníky již dnes. A kupodivu, jde to i bez Čivrného. (...). Obvinit autora Slova k mladým ze ctižádosti, to je ovšem metoda volebních kortešů. A k dalším nectnostem ubohého autora Slova k mladým patří přirozeně „mechanické myšlení“, „rozpory v sobě samém“, „statický pohled“ atd. Podle slovníku poznáte je! Ty včerejší dialektiky, domnívající se, že vedou zástupy.“

Přeložíme-li tento citát z *podivně* ezoterického protektorátního jazyka do svobodné češtiny, znamená to jasně toto: Nadtřídní básník „našeho a tajemného lidství“ vytýká tu posměvačně svému komunistickému kritikovi, že nevzal na vědomí „těžkou změnu“ 15. března 1941, že bláhově věří v „soumrak měšťáctví“; ach, ti hloupí dialektikové (podle slovníku je poznáte, pane protektorátní cenzore), kteří se domnívají, že vedou zástupy, oni věří, hle, oni věří ve změny, zatímco jemu, básníkovi věčnosti, který si libuje, že to jde i bez komunisty Čivrného, a který v žádné dialektické kejkle nikdy nevěřil, který se vznáší *nad* zástupy, je jasno, že „protektorát“ potrvá 100 až 200 let. Jak naivním optimistou je proti němu takový básník jako S. K. Neumann, který volá, že „šero je pouhá hříčka času, pouhá epizoda“, jak naivní jsou politikové národa, kteří tuto víru, toto „vědomí změn“, v lidu ještě živí z podzemí a ze zahraničí.

Je třeba se zamyslet nad tím, že tu jde o projev českého „básníka“, o projev učiněný z *přesvědčení*, o projev určený *vědomě dokonce k mládeži, k mladým lidem*, kteří měli v poezii nastupovat, jako kdysi nastupovala generace mladého Wolkera, Nezvala, Seiferta, Halase, Biebla, Hořejšího, generace vyrůstající pod patronací S. K. Neumanna a Josefa Hory, důvěrně srostlá a politicky sžitá s českým lidem.

Tak jako báseň „našeho“ básníka z roku 1937 neměla nic společného s citěním, tužbami, myšlením českého lidu, tak s ním neměl nic společného ani jeho publicistický projev z roku 1941.

A tu by měl pan František Kovárna přímo a jasně odpovědět na otázku: „Má politik, nebo nemá právo zasáhnout v takovém případě do sféry poezie?“

Pokud jde o nás, jsme přesvědčeni, nejenom že má toto právo, ale že to je dokonce i jeho svatou povinností, povinností, jak ji chápal i jeden z největších českých politiků Tomáš G. Masaryk, jak ji chápou i politikové sovětské země.

Pan František Kovárna upadne ovšem nad touto konkrétní a jasnou otázkou poněkud a zcela pochopitelně do rozpaků. Proč? Prostě proto, že on sám tato protektorátní Slova k mladým jako redaktor Petrových svazků pouštěl do světa, že jim dělal patrona.

Přesto se nám však zdá, že tu je možná jasná a čestná odpověď, ovšem to už souvisí s jinou otázkou, otázkou tak zvané *sebekritiky*, a to je ovšem bolševický pojem, pro marnivého intelektuála, kterému jde vždy víc o věc osobní prestiže než o věc pravdy, pojem naprosto nesnesitelný.

Kdyby se však nad touto otázkou pan František Kovárna trochu zahloubal, stalo by se mu ledacos jasnější ze záhad nového sovětského života.

Bude jedním z nejbližších úkolů vědecké kritické analýzy, aby ukázala, jaké škody napáchali na české poezii takoví samozvaní protektorátní teoretikové, jako je autor Slova k mladým a jeho patroni, mezi něž patří i pan dr. František Kovárna.

Na základě toho, co tu bylo řečeno, lze snadno pochopit, že to není náhoda, když pan František Kovárna se dnes staví ve Svobodném slově do pózy „statečného“, „tvrdého“ a „hrdého“ obránce kulturní autonomie proti politice, že straší českou kulturní obec vidinou „nového poddanství“, „otroctví“ a úlohou „dvorních šašků“ a neuvědomuje si při tom, že už v té šaškovské roli vězí po uši.

Avšak to je jen ilustrace k významné, jisté obecné otázce o poměru politiky a kultury, politiky a poezie.

Jiný takový velmi dobrý příklad nám přináší sám pan Edvard Valenta v Dnešku.

Pan E. Valenta, který podobně jako pan Kovárna naráží na sovětské události, který jimi rovněž straší české kulturní lidi, snaží se jim namluvit, ovšem zase jen v narážkách, jízlivostí a ironií, že budou muset veršovat úvodníky a hesla dvouletky atd. Hle jak to pan Valenta dělá!

Nejprve cituje toto Nezvalovo čtyřverší ze sbírky Hra v kostky:

„Myšlenky moje se čistily jak hvězdy za mrazu
a byl jsem šťastnější nad svrženého krále,
jenž v kruhu pastýřů za zvuků pastorále
poznává pastýřku, již znal jen z obrazu.“

Dále pan Edvard Valenta takto „vtipně“ pokračuje: „Co je budovateleského v těchto verších, co bylo jimi vykonáno pro bystřejší chápání politického smyslu života? Zhola nic. Je tam sice ten svržený král, ale

jeho funkce je tu docela jiná než snad náznak, že krále je třeba svrhovat, nastolovat vládu lidu a tak dál. Bylo by potřeba věru krkolomné slovní ekvilibristiky, abys dokázal, že by podobná báseň směla být napsána dnes, kdybychom i my se rozhodli podle Leningradu, nebo že si tuto báseň smíš ponechat v knihovně, bude-li i u nás rozhodnuto vyhlásit klatbu na literaturu nesloužící výhradně lidu a novému řádu. A přece by bylo škoda, kdybychom tak musili učinit. Neboť přečetše si kdysi tyto verše, byli jsme šťastnější než dříve, šli jsme do práce radostnější a z jakéhokoliv tajemného důvodu jsme měli všechny lidi raději. Dovedl by Vítězslav Nezval napsat tyto verše, kdyby dnes, tvoře je, uvažoval bedlivě a úzkostně, zda v něčem neodporují marxisticko-leninské teorii a zda, vzepjav se takto ke hvězdám, nevzdálil se lidu?“

Ano, pane Valento! Přinášíte znamenitý doklad proti sobě. To jsou právě verše, jak správně říkáte, které činí člověka šťastnějším a způsobují, že jdeme do práce radostněji, a to už je významný příspěvek k provedení budovatelského programu. To je ten *politický ekvivalent toho druhého poetického aspektu* vpravdě básnického. Srovnajte si tuto poezii, která vedla ke knize Pět minut za městem, která věrně sloužila národu v nejtěžších dobách, posilujíc své čtenáře, s „poezií“, která vedla k Ohlasu Slova k mladým s jeho proroctvím dvěstěletého protektorátu.

A tady je jádro problému, o který v podstatě, mutatis mutandis, běží i v sovětském kulturním životě.

Tady docházíme k otázce, o niž vlastně běží, k otázce funkce pravé, nesmlouvavé, zásadní ideové a poučené kritiky, o jejímž velikém vlivu nelze mít pochyb. K otázce kritiky, která má být svědomím národa a z hlediska svědomí národa posuzuje i jeho poezii.

Co znamenali mistři francouzské kritiky pro francouzskou kulturu, co znamenali pro ruský kulturní život ruští kritikové, co znamenal např. Brandes pro severskou kulturu, co znamenali jmenovaní již čeští kritičtí duchové pro náš kulturní život?

Válečné odčerpání tvůrčích kulturních sil způsobilo, že byly nejen u nás, ale i v SSSR zanedbány mnohé velké povinnosti studia kritického sledování růstu kulturních a uměleckých hodnot, že se mohlo stát, že kritika zanedbala velké společenské a ideové poslání. Tak se mohlo např. stát, že do čela leningradských časopisů se dostali lidé, průměrní umělci, kteří vyloučili zásadní kritiku, vytvořili kliku, sešli z cesty a začali *udávat směr* ke škodě pravého umění, ke škodě pravé, skutečné poezie. Všimněme si, co např. žádá Pravda z 2. září, pokud jde o kritiku např. divadelní: „Sovětská veřejnost se obrací s vážným požadavkem k divadelním kritikům. Je nutno přestat s otiskováním kritik, s otiskováním re-

cenzí a statí vypočítaných na to, aby se hodily do krámu vedoucím lidem divadel i Komitétu pro věci umění(!). Divadelní kritika musí být *nezávislá, tvrdá a pravdivá*.“

Mnoho lidí vám potvrdí, že splnění tohoto bolševického požadavku by uvítala i naše veřejnost v našich poměrech. Je často přímo hrůzná podívaná na ono řemeslné, duchaplné, blazeované recenzování, které nikomu nic neříká, nikoho nepoučí, ani dramatického spisovatele, ani režiséra, ani herce, ani diváka, jemuž často čtenář nerozumí, ono recenzování, v němž si jeho autoři pomalovávají obličej barvičkami, sešívají estétské fráze, holedbají se svou duchaplností, zatímco by se na mnohých hrách daly demonstrovat veliké otázky doby, veliká poučení, stejně tak jako v případě literární tvorby ostatní. Toto podle mého mínění platí i o mnohých kulturních rubrikách našeho vlastního komunistického tisku.

Kdyby fungovala pravá kritika neosobní, zásadní, prostoupená ideovostí, kdyby střežila lidský a národní zájem, kdyby si touto cestou dovedla získat autoritu, pravdivým patosem a přísností odpovědného soudu, kdyby i tyto ideové postuláty dovedla zařadit do svého kritického aparátu, rozpomněla se na staré šaldovské sudidlo charakteru, na boje Masarykovy a Nejedlého, čili kdyby se v tomto smyslu „zpolitizovala“, odestétštila, nebylo by se nikdy stalo, aby český básník mohl prorokovat české mládeži dvěstěletý protektorát, a „okouzlovat“ ji zatuchlými křečovitými slovními hříčkami a předstíranou hamletovskou problematikou.

Každý pravý kritik ví, že poezie je krvavě vážná věc, že formálně „sebedokonalejší verše“, nestojí-li za nimi významná subjektivita, nestojí za nic.

Před takovým kritikem se nedá fixlovat. A co to znamená významná subjektivita? To je taková osobnost, která v podstatě žije citově i myšlenkově bohatě, které nic lidského není cizí, která pravdivě prožívá všechny zájmy své doby, svého národa, dovede se s nimi myslitelsky jasně a čestně vypořádat. Taková osobnost však nikdy nemůže být apolitická, jak to dobře věděl již Dante, jak to věděli Masaryk i Šalda, protože politika není hádka o ministerská křesla, politika je problematikou osudu národa, osudu lidského vývoje. Z toho však přece neplyne, že taková básnická osobnost musí veršovat úvodníky, jak se to snaží lidem namluvit pan Valenta, nebo že nemá právo na intimní verše, na lidský smutek a radost, jimiž žije každý člověk; naopak ona to všechno žije, neskonale citlivěji, mocněji, silněji, výrazněji. Takové verše takových osobností pomáhají člověka zlidšťovat, sílí, utěšují statečností básnického citu, očišťují, obšťastňují v práci a v boji, jsou potřebny lidem. Takové osobnosti však není nikdy třeba nutit, aby přímo tvořily pro konkrétní potřeby doby. Takové osobnosti *chtějí samy* z vnitřní nutnosti, iniciativně.

Šalda se kdysi zamyslel nad touto věcí a napsal: „Goethe má hluboká slova: jediná díla trvalá jsou díla příležitostná. To znamená: netvoř do prázdného prostoru, netvoř ze studené vášně akademické dokonalosti pro účel zcela abstraktní: naopak: tvoř z konkrétních potřeb pro zcela určité konkrétní účely.“

A sovětská kritika nechce nic jiného a nic víc, než aby sovětský umělec žil čestně a opravdově nejživější problémy svého národa; kdyby si toho byla vědoma i naše umělecká kritika, která nese velkou odpovědnost, zejména na nebezpečných dějinných křížovatkách, prospěla by tím nejen našemu lidově demokratickému státu a jeho budování, prospěla by i umělecké síle naší *moderní české poezie, našemu umění*.

(1946)

ACHMATOVOVÁ, BOTOSTROJ A JINÁ KOUZLA Bohumil Mathesius

Byl jsem vyzván, abych se vyslovil k případu Achmatovové a spol. Činím tak. Příklad sám je dobře znám, takže není třeba opakovat fakta.

Anně Achmatovové je dnes padesát osm let, dívčím jménem se jmenovala Gorenková, po prvním muži Gumiljovová. Oba byli členy literární skupiny takzvaných akméistů, skupiny, která se rozpadla kolem roku 1922, po smrti Nikolaje Gumiljova, zastřeleného pro účast na protirevolučním spiknutí profesora Taganceva v roce dvacátém prvním. Skupina, která měla negativní poměr k Říjnové revoluci, se rozpadla, poněvadž si nedovedla najít za nových sociálních podmínek materiál pro básnickou tvorbu. Anna Achmatovová po roce 1921 umlká.

V lednu 1931 jsem napsal v předmluvě k českému vydání jejích veršů: „Sovětská kritika vytýkává Anně Achmatovové, která je jinak nejlepší ruskou básnířkou, přílišné zatížení šlechtickým prostředím, z něhož vyšla, i prostředím literárním, kde se učila (občasné užívání náboženských motivů), dále úzkou tematiku (láska, trochu Petrohrad a Carské Selo) a téměř úplné zanedbání historických přesunů, které se dály vedle ní. To je

ovšem tolik jako vytýkat Anně Achmatovové, že nechodila po rukou. Jejím úkolem bylo pevnou, ostrou a střídmou jehlou vyrýt pečetičko pro senzibilitu své doby, své krátké předválečné doby. Tento úkol Anna Achmatovová splnila. Když její šedivou Múzu s vášnivou spodní notou zaměnila sestra milosrdí, páchnoucí chloroformem, pak drsná soudružka z dob občanské války a dnes dravá kamarádka z Komsomolu, – stáhla se do pozadí a ustoupila.“

Dnes, v září 1946, nemám co bych k této charakteristice a analýze připojil. Jak vidno, dnešní výtky proti Anně Achmatovové jsou skoro doslova tytéž, jaké jí byly činěny před čtvrtstoletím v době jejího zmlknutí. Pochyboval jsem, že se naučí chodit po rukou. Nenaučila se. Pokládal jsem před patnácti lety kapitolu ruské poezie nazvanou Anna Achmatovová za uzavřenou. Kapitola je uzavřena. V uvedené předmluvě jsem také napsal, že „citovou atmosférou je Achmatovová přibližně literární obdobou Hany Kvapilové“. Dala by se dnes u nás nosit citová zjitřenost Hany Kvapilové či předválečné Růženy Svobodové? Pochybuji.

Pokusila-li se Anna Achmatovová o básnickou reaktivizaci, o zachycení nového zbystrěného tempa doby, pokusila-li se o to, být práva „historickým přesunům“ své země, zmýlila se a selhala. Nebo se zmýlili ti, kdo ji k tomu měli? Či zmýlila se ona i oni?

Poněkud jiný je případ Michaila Zoščenka. Je o sedm let mladší, psát začal teprve 1922 a prošel tuhou školou skupiny mladých prozaiků, nazvanou Bratři Serapionovi. Skupina se rozpadla koncem let dvacátých skoro z týchž důvodů jako akméisté. Jejich program narýsoval dnes už dvaadvacet let mrtvý beletrista a dramatik, ideolog skupiny Lev Lunc. Napsal: „Kdo není s námi, je proti nám – to se nám říká zprava i zleva. S kým jdete vlastně? S komunisty, nebo proti komunistům? S revolucí, či proti revoluci? Jdeme s poustevníkem Serapionem! zní naše (to je Bratří Serapionových, pozn. aut.) odpověď.“

A kdo byl tento poustevník Serapion? Je to postava z povídek starého německého romantika E. T. A. Hoffmanna, spojených společným názvem Bratři Serapionovi a vydaných v roce 1819. Lunc píše na jiném místě: „Zaslouží být stejně opěvován útok kronšadtský (kontrarevoluce, pozn. aut.) i dobytí Perekopu, ledový pochod Kornilova (bílého generála, pozn. aut.) i partyzánská válka na Sibiři.“

V této záhy zaniklé skupině Zoščenko nabyl velmi dobrého školení stylistického. Byl to někdy stylistický lartpoumlartismus, ale vždy kvalitní. Takové bylo jeho první školení politické. Už před šestnácti lety vytýkala sovětská kritika (Petr Kagan) Zoščenkovi: „Vysmívá se svým hrdinům (to je měšťáčkům a filistrům, pozn. aut.), Zoščenko jako autor nikdy

nestaví sebe proti nim a nepovznáší se nad jich obzor. Táž šaškovská metoda, vypravování v první osobě, barví všechny novely Zoščenkovy, jeho autorské předmluvy i autobiografii. Anekdotická lehkovážnost komiky, nedostatek sociální perspektivy vtiskují tvorbě Zoščenkově maloměšťáckou a filistrovskou pečeť.“

Vidíme opět, že výtky proti Zoščenkovi – jako proti Achmatovové – nejsou ani letošní, ani loňské. Proč jsou obnovovány právě dnes? Zdá se – říkám, zdá se, poněvadž neznám poslední práce Zoščenkovy, zejména jeho vytýkané Příhody opice – tedy zdá se, že groteskně satirická deformace sovětské skutečnosti v díle Zoščenkově se stala neúnosnou, že jeho smích víc uráží, než očišťuje. Až dostanu a přečtu si Příhody opice, napíšu o tom víc.

Ale pokračujme. Případ Achmatovové a spol. byl jen počátkem. Energetická očištná akce se přenesla záhy i na jiné obory: z poezie a prózy na dramaturgii, z dramaturgii na divadlo, z divadla na film. Proč? Jednoduše a prostě proto, že Říjnová revoluce, která přinesla sovětským národům vítězství v druhé světové válce, po devětadvaceti letech ani nezahnula, ani nezaběhla do písku, ani neztratila své napětí. Vzala si poučení z měšťáckých revolucí, které po počáteční krátké, bouřlivé a úspěšné periodě zavadají, usínají, nemění-li se v přímou protirevoluci. Sověty popírají obecnou platnost pravidla, že revolucím je vyměřena lhůta jen poloviny jedné generace. Zahraniční hrobaři pochovávali Říjnovou revoluci už mockrát: v době blokády a intervencí v roce 1918, v době NEPu (1921-1928), kdy prorokovali její ochabnutí, v době nejvyššího vypětí první pětiletky (kolem roku 1930), v jejíž úspěch nevěřili, v době před Stalingradem, i po druhé světové válce, kdy věřili ve vykrvácení. Nepochovali. A místo let oddechu byla po válce vyhlášena nová rekonstruktivní pětiletka. Kulturní částí této pětiletky je akce začatá případem Achmatovové a spol.

Neboť sovětská kulturní pracovníci vidí dnes svou situaci takto: „Za prvé je jasno,“ povídal Konstantin Simonov na schůzi pléna Svazu sovětských spisovatelů dne 4. září letošního roku, „že po světě zuří nejkřutější ideologická válka, které se musíme účastnit, a bít se ne na život, ale na smrt, jako v době války – a tato věc nesnese oddechu. Před námi literáři stojí úkoly vyzývající k témuž sebeobětování jako v době války. Za druhé není třeba předpokládat, že uvnitř, ve svém kruhu, nemáme být vojáky. Na členských legitimacích Svazu spisovatelů stojí, že sovětským spisovatelem je člověk, který stojí na základně podpory sovětské vlády, účastní se socialistické výstavby a píše.“

Případu Achmatovové hodlali zneužít naši farizejci a farizejčičkové. Dívajíce se jedním okem k nebi a děkující, že nejsou jako ten sovětský

publikán, mrkající druhým po potlesku neinformovaných, šilhali rozčilením, jaká nesvoboda uměleckého projevu to vládne v téhle zemi sovětů a jaká svoboda mimo ni. Dobrá, pohovořme si o tom.

Podívejme se, jaká svoboda uměleckého projevu byla u nás za první republiky, za zlaté doby bankokracie a agrokracie. Zvolím případ snadno ve všech podrobnostech kontrolovatelný. Je to případ Botostroje. Kniha nově vyšla a každý si může fakta prověřit. V roce 1933 vydal mladý český spisovatel, povoláním malíř a kreslič reklam, pod pseudonymem T. Svatopluk román Botostroj. Baťa, silný jedinec s miliardovou firmou za sebou, viděl v románu, líčícím hrůzu průmyslové racionalizace s jejím odlidštěním pracovníka, útok na sebe a svou firmu. Podal na spisovatele žalobu, kniha byla bez předběžného soudního projednání zabavena a náklad až na málo exemplářů obstaven. Tak skončil spor o svobodu uměleckého projevu, který trval čtyři léta, stál chudého autora 25 000 korun, místo a znemožnění dalšího zaměstnání. A pan Cekota, pravá ruka Baťova, prý pronesl slova, která by mohla být mottem nové knihy o osudech Botostroje: „My už mu to jeho umělecké srdce přejedeme, že se mu nadosmrti odnechce psát knihy.“ Taková byla svoboda uměleckého projevu u nás, když se střetl nikoli zájem společnosti se zájmem jedince, ale zájem silného jedince s miliardovým kapitálem se zájmem chudého literáta.

Spodní notou žurnalistických projevů kolem případu Achmatovové byla neustále se opakující výtky tendenčnosti sovětské literatury proti tak vychvalovanému čistému umění. Zapomínáme, že právě takové tendenčnosti děkuje naše literatura za knihy jako Vančurovy Obrazy z dějin, Halasovy a Seifertovy verše o paní Boženě, Fučíkovu Reportáž psanou na oprátce, Holanovu Panychidu a jiné. Nechám o tomto poměru tendence a čistého umění promluvit svědka, jehož sotvakdo bude podezírat z předpojatosti. Je to nebožtík Karel Čapek. Olga Scheinpflugová v Českém románu píše o něm na str. 461: „*Člověk se nemá obětovat svým právům, ale povinností,*“ říkával Čapek. Na téže stránce píše autorka: „*Umění nemá sloužit tendenci,*“ řekli mnozí odmítavě (bylo to po napsání Bílé nemoci, Matky, Války s mloky, pozn. aut.) a sami psali s očima odvrácenými od skutečnosti. „*Někdo se tím musí špinit,*“ řekl Čapek ironicky a bojoval dál, jak uměl, chtěl a musil. „*Spisovatel se má dát do služeb svého národa a své doby.*“ Konečně na stránce 394 Olga Scheinpflugová shrnuje: *Vážil si ze všeho nejvíc čistého umění, ale svou práci zároveň spojil a zatížil úkoly. „Umělec musí sloužit současnému vývoji,*“ říkal. „*Doba, která si ho povolala do svých služeb, žádá to po něm s neúprosnou vážností. Moje práce i psaní musí sloužit kromě umění také lidstvu. Snažím se dostat obě tato poslání pod jeden klobouk. Nenarodili jsme se, bohužel, v době, která by toho nevyžadovala. Šťastní básníci, kteří mohli dělat jenom krásu.*“

Závěrem několik slov k těm, kdo se neustále obávají nebo předstírají obavu, že toho či onoho z našich literátů postihne osud Achmatovové a spol. To není třeba. Zákroky à la Achmatovová pramení svými příčinami i metodou hluboko ve zvláštních podmínkách sovětské společnosti.

Naše společnost a naše kultura stojí dnes před svými zvláštními, z našeho prostředí a z našich podmínek vyrostlými úkoly, které budeme provádět věrně, tvrdě a spolehlivě vlastní cestou a vlastním pořádkem. Je to nejen boj proti zbytkům fašismu, ale i aktivizace všech forem našeho kulturního života úměrně k programu, který jsme si dali.

(1946)

NÁM DO TOHO NIC NENÍ

Václav Bílý

„Nás se to netýká,“ rozhodl E. F. Burian (odpovídaje v 7. čísle Kulturní politiky F. Peroutkovi) o případu Achmatovové, Zoščenka, Pasternaka, Šostakoviče, Ejzenštejna a těch ostatních a rázem připomněl všechnu rozšafnou moudrost stříbrňáckého tisku, kdykoliv šlo o Habeš, Čínu, Španělsko. Ten také říkával: Nás se Habeš nebo Španělsko netýká. Což nás celkem nepřekvapuje, protože fanatismus celého světa mluví toutéž řečí a jeho reakce je shodná ve shodných případech; podle terminologie, podle formy poznáte je! Musíme si však všimnout, jestliže ne totéž, a přece jen totéž, říká v Kritickém měsíčníku prof. Václav Černý, už proto, že si jednoho Václava Černého vážíme více nežli sedmi set E. F. Burianů. Vykládá smysl sovětské čistky v kultuře, přejímá „velmi věrohodný“ (a ostatně očividný) výklad o „rostoucí politické nedůvěře Sovětů k jejich válečným spojencům, o nervóze moskevské vlády z myšlenek a požadavků přinesených sovětskými vojáky domů z Evropy, o potřebě nové a ještě tužší koncentrace sil k rekonstrukci státu.“ Právem zastává názor, že sovětská čistka je *politické*, nikoliv kulturní povahy: „Je inspirována myšlenkou na čtenáře, naprosto ovládána jistou představou obsahu jeho duševního konzumu. Bolševická strana má za to, že je *znovu* třeba, aby nic – ani kniha, kterou sovětský člověk bere do rukou ve chvíli prázdně – nerozptylovalo jeho mysl, znovu napjatou k úkolům politickým, aby nic nezeslabovalo jeho

vnitřní koncentraci, již má zase být vtištěn ráz po výtce defenzivně bojový.“ A vzpomínaje Churchilla, Byrnese, de Gaulla, osud Wallaceův a na pařížskou konferenci, dává Václav Černý (ukážeme ještě, že zholá nadbytečně) ústřednímu výboru Všesvazové komunistické strany (bolševiků) rozhršení a píše: „Bud' tomu jak bud', sovětská kulturní (snad spíše v kultuře?, pozn. aut.) čistka je v celém dnešním světě soustem nesmírně vítaným pro reakci. A to pro mne stačí, abych o této záležitosti nepronel byt' i jen jedině slůvko nesouhlasu. A ujišťuji vás již zde, že z mých úst nevyjde slůvko, jež by zlehčilo nebo pomluvilo rozhodnutí bolševické strany ruské.“

Překvapuje nás tedy především u následovníka Šaldova a kritika filozoficky školeného, užívá-li i on po způsobu žurnalistů hezkého slůvka „reakce“ ve statickém smyslu vlastnosti nebo stavu. Ve skutečnosti je to postoj k věcem, a tedy záležitost tvárlivá. Liberalismus může být zajisté reakční, rozkládá-li a ruší rodinu, v protivě k sovětskému systému, který na ní – ať už z toho nebo onoho důvodu – staví. Jestliže však někdo hájí svobodu umělecké tvorby – je snad v *tomhle* reakcionář? Když se byl vypořádal s *ruskou* (jak soudí prof. Černý) stránkou věci, obrací se nástupce Šaldův k *české* stránce a lituje velmi, „že úloha formulovat, a snad dokonce i určit komunistické stanovisko ke kulturním otázkám, jež se naskytnou, padne u nás jaksi automaticky vždy na bedra lidí, kteří jsou vůbec největšími primitivy našeho kulturního života, pouhými růzenečkářskými omílači frázi, stríženými identicky podle jedné a téže pusté a výhradně agitační fazonky.“ Hned potom vyhlašuje prof. Černý své stanovisko, které je v podstatě stanoviskem liberála nebo křesťana a se socialismem nemá společného ani puntík: „Nemáme za to, že pro úplnou svobodu budoucí je možno a dlužno ničit částečnou svobodu dnešní, neodsoudíme sebe samotné k tomu, dopouštět se násilí, aby jednou nebylo už žádného násilí, falšovat lidskou povahu, aby jednou nemohla už nikdy být lidská povaha falšována, bít člověka, aby se naučil nikdy se už nikým nedat bít.“ A protože se domnívá, že tohle je nějaká česká forma socialismu, a nevím, jakým kouzelným pochodem dospěl k tomu, že by také naši komunisté s ní mohli mít něco společného, vyčítá jim, že si v případě Zoščenka, Achmatovové, Pasternaka, Šostakoviče, Ejzenštejna a soudruhů utřžili obrovskou morální ostudu místo nesmírného morálního vítězství, které by je bylo postihlo, kdyby jasně řekli: to byla záležitost specificky sovětská, specificky ruská, nezamýšlená, nemožná v této formě (tedy snad v jiné?, pozn. aut.) u nás.

Komunisté jsou vinni leda tím, že se takhle nechají mentorovat prof. Václavem Černým. Socialismus je totiž bezpochyby to, co vyznává Stalin, co stojí psáno v poučné knížce, kterou pod názvem Dějiny Všesvazové komunistické strany (bolševiků) vydala Svoboda v přístupné ceně pouhých

20 Kčs, co čteme dnes a denně v Rudém právu, Tvorbě a Kulturní politice – a nikoliv to, co si pod tím slovem představuje prof. Václav Černý. Socialismus *má* za to, že pro úplnou budoucí svobodu je třeba ničit částečnou svobodu dnešní, *dopouští* se násilí, aby jednou už nebylo žádného násilí, *falšuje* lidskou povahu, aby jednou už nikdy nemohla být falšována, *bije* člověka, aby se naučil nikdy se už nikým nedat bít. Jsou-li komunisté vůbec něčím vinni, tedy jenom tím, že se přece jen trochu červenají (je to – liberálně-buržoazní přežitek), když pronášejí tahle slova, že se tváří, jako by slovo „diktatura proletariátu“ jakživo nebylo (nebo bylo škrtnuto) v komunistickém slovníku, že svolávají všelijaké aktivity, kde při zavřených dveřích diskutují o svobodě umělecké tvorby. Napíše-li Aragon báseň *Mé straně* (je v knížce, kterou teď právě překládá Vítězslav Nezval), lze o ní říci, že je stupidní, ale rozhodně o ní nelze říci, že by přesně nevyjadřovala komunistické přesvědčení. Mírou všech hodnot pro komunistu je strana. Také tato strana „ha sempre ragione“ – má vždycky pravdu. Komunista je komunistou, protože tomu věří, my jimi nejsme, protože tomu nevěříme. To je jediný rozdíl mezi námi. Ale vstoupit do komunistické strany a pak být v rozpacích nad případem Zoščenka, Pasternaka, Šostakoviče, Ejzenštejna, Achmatovové nebo dokonce něco vykládat o ruské a české stránce věci – to je jako skočit do vody a pak se divit, že je mokrá.

(1946)

Z literárního života

BÁSNÍK A DĚJINY

Ladislav Radimský

Podle mnohých – a je jich velická většina – žijeme v historické době. Vždyť dějinné události dopadaly a dopadají na nás svou neúprosnou logikou, svou nevyhnutelnou osudovostí, svou tvrdou nutností. Železné kroky dějin – tak nějak se to denně píše a tiskne – jdou přes nás a kola věčnosti se točí, unášejíce nás s sebou. Dnes se naděje uskutečňují a staré touhy a sny můžeme vzít do ruky. Jen pro neinformované a nemyslíci jsou dnešní události překvapující: ostatním jsou samozřejmé, poněvadž chtěné, vytoužené, vyprošené a vymodlené. Zdá se, že prožíváme naplnění časů a většina, nazývající naši dobu historickou, chce tím jen říci, že dnešek konečně si uráčil odpovídat na otázky dávno položené. A pak – zda v dějinné době nežijí dějinní lidé?

Jsou však i tací – a je jich zatím málo – kteří se nebudou báti klást otázky nové. Kterým nadšená radost z vítězství nepřekáží v dálce cítiti možnost příchodu nových porodních bolestí. Kteří vědí, že každé vítězství je jen začátkem nových bojů. Kteří se ptají, zda není doba historicky velická jen proto, že lidé v ní žijící jsou před dějinami malí. Že jen žnou, aniž zasévali. Že jen slaví obžínky, zapomínajíce, že země se hned musí orat. A čím hlouběji, tím lépe.

Před našima očima se na nebi uskutečňují mnohé úkazy – zatmění Slunce, určité konstelace hvězd atd. – úkazy dávno předpověděné, s určitostí očekávané a nutné. Můžeme snad je nazývat dějinnými událostmi? Sotva! Nejsou to události historické, a to právě proto, že jsou nutné, že jsou přesně vypočítané, že poslouchají zákon příčinnosti. A tu se ona malá menšina přemýšlejících táže, zda do dějin opravdu nepatří jen zkušenosti a zjevy nečekané, náhodné a zázračné. Zda možno nazývat historickou dobu, v níž se události i lidé chovají jako mechanické stroje, jako příro-

dniny, jako kamení nebo neživé hvězdy, poslouchající zákonů ať již přírodních nebo sociologických. Nebude spíše dějepisec státi před takovou dobou bezradně? Což není právě jeho úkolem, aby našel kauzalitu tam, kde na první pohled není? Je možno býti dějepiscem matematických rovnic a sylogismů?

A tu si dějepisec maně vzpomíná na nejstarší dějiny lidstva. A počne těžce nahmatávati okamžik, kdy historie lidstva se rodila. A vidí, že se nerodila ještě tehdy, kdy kmenové a národové – nebo lépe stáda a zástupy lidských živočichů – se přesunovali z místa na místo, poslouchající přírodních podmínek, například vysychání bažin, požárů lesů atd. Dějiny spíše počaly až tehdy, kdy se kmenové a národy poprvé opřeli přírodním podmínkám, kdy vypověděli boj osudovým silám, kdy se začali svobodně, tj. nekauzálně rozhodovat táhnouti tam nebo onam. Osoby – a byly to první opravdu historické osoby – byly tehdy spíše jen symboly a představiteli osudů a bojů celých kmenů a národů. Profesor Hrozný ve svých Nejstarších dějinách Přední Asie a Indie mluví o sumerském národním hrdinovi Gilgamešovi jako o personifikaci sumerského národa, který tímto hrdinou teprve vstoupil do dějin. A je zajímavé a poučné, že o něm mluví jako o bojovníku a básníku. Jako o básníku, pravím, to je jako o člověku, který se vydává na pouť za nesmrtelností, tedy za něčím báječným, zázračným, za něčím, co odporuje příčinnosti a přírodním zákonům. Spojení hrdinství a básnictví je vskutku typické pro dobu počínajícího historismu. Dějiny vždy začínají revolucí a vzpourou proti současnému řádu, vzpourou proti bohům nebo Bohu – viz i vzpuru Adama a Evy jako začátek dějin židovského národa – a bojem proti osudovým silám přírodním. Umělec a básník proto stojí na počátku dějin – jako tam stojí Prometheus, uchvacující bohům oheň a toužící státi se pánem přírodních sil. Dějiny, pochopíme-li je dobře, jsou tedy v své podstatě dějinami umění, neboť umění není než vzpourou a bojem proti hmotě a času, proti zvanutí, proti zapomenutí a proti smrti. Dějiny lidstva jsou svou pravou povahou dějinami boje o nesmrtelnost. Tak pojímal i naše dějiny Palacký, který v Bratrství viděl jejich nejcennější květ, tak je pojímal Masaryk, který napsal, že „naše úsilí politické je pokračováním reformace“ a který v Janu Husovi cituje Kollára, podle něhož je reformace „utěšený slovan-
ský dar“. A věřím, že přijdou doby, kdy velicí mužové budoucnosti i naši dnešní revoluci budou především hodnotiti podle toho, jak dalece bude obrozením ducha a srdce.

A tak se zdá, že je chybou pokládati dějiny umění za pouhou část dějin všeobecných. Naopak: i dějiny politické nutno zahrnouti do dějin umě-

ní. Do dějin vzpoury proti přírodním silám, do dějin výbojů za dosažení Nedosažitelného, do dějin pouti za zmocnění se ohně olympských bohů.

Básník, který se vzdá výbojů a své pouti za nesmrtelností, který se dá ukolébatí dosaženým částečným vítězstvím, básník, který je spokojen, přestává tvořit dějiny. A oněch několik přemýšlejících s bolestí vidí, že mnoho básníků dnes zestárlo, že se unavilo zvilostí a tvrdostí přestálého boje, že jsou dokonce spokojeni, že přestali být básníky. Že doba tím přestává být historická. Že naše zábavy, náš oblek, naše jídlo, celý náš způsob života je jediným kultem malosti. Že se už neumíme ani smát, ani plakat. Že již umělci se vzdávají svého úkolu přetvořit svět. Že se stávají jen „laudatores temporis praesentis“. Že krátce rezignují tvořit svobodně a podle pravdy. Že už se nechtějí vystavovat ránám posměchu a neporozumění – tak jak to bylo vždycky jejich krásným zvykem a jejich největší ctí. A není stud nad každým patosem, opovrhování vši monumentalitou, zrutinování lidskosti – a o všech těchto zjevech by se daly napsat knihy – především jen znakem kapitulace člověka před Osudem a zavřením nebo alespoň přivřením knihy dějin? Ano, dnes je jistě doba nejkrásnějších a nejvytouženějších žní: bylo by však zruďností, kdyby doba žní se stala dobou lenosti.

Dnešní doba příliš zapomíná na čas setí, okopávání a pletí. Chybí jí poznání, neboť skutečně poznati, to je poznati skutkem, mohu jen ono, s čím jsem se zrodil, co se zrodilo se mnou a mnou. Dnes mladí žnou jen to, co nezaseli; jeť dnešní doba v podstatě dožíváním idejí dávno počatých. A lidé si neuvědomují, že i přítomnost může být stará a že není mladší proto, že si neuvědomujeme jejich vrásek.

Ano, dějiny končí ve stojaté vodě příčinnosti. Začínají však bájemi. Báj a básník mají k sobě blízko. Rusky „basňa“ neznamená „báseň“, nýbrž „báj“. Básník je tvůrce bájí, a proto stojí na počátku dějin. Nejen v sumerských dobách – i dnes. F. X. Šalda řekl, že pro básníky není ani jména a že jejich jméno ve všech jazycích světa je jen obrazem. „Lidé vždy cítili, že je tu cosi nevyslovitelného a nesmírného, a dávali splývat tmám již kolem jména.“ Nechtě básník dnes jako vždy zůstane bláznem, který opět bude chtít vytvořit všecko z ničeho, který opět promluví v onomatopoiích, místo aby opakoval odposlouchané, který opět jako v starých dobách bude kouzelníkem a zaklínačem, který opět bude věřit v zázraky, který se znovu pustí na klouzavou a nebezpečnou půdu tajemství. A který tak a jinak opět bude tvořit to, čemu říkáme historie.

Věříme-li tedy, že začíná nová a lepší stránka dějin, musíme též věřit, že začíná doba básníků. Musíme též věřit, že začíná doba kamenování básníků. Věnění básníků starých nesmí překážet kamenování básníků nových. Neboť novým nemůže být hned rozuměno. Kamení sluší

básníku. Z kamení a ne z vavřínů se tvoří dějiny a stavějí se zdi, hradby a města. Ne z obyčejného kamení: jen z kamenů, kterými se házelo po básnících. Z kamenů posvěcených poezií. Z kamenů zkrvavených. Z nich se staví – historie. A proto nehleďte umění a výboje a revoluce a básně v dějinách, ale dějiny v básních.

(1946)

JEDEN PROBLÉM SOUČASNÉ KRITIKY

Jaroslav Janů

Je jisté, že – mluveno s Thibaudetem – literární kritika má v sobě mít něco, co duchaplný Francouz nazval vtipně „fyziologií“. Především to znamená: zapojení do života. Teorie a ideogram je pro kritiku jen kosterou, jež musí být ještě obalena vlastní organickou funkcionalitou. Kritik reaguje vitálně, čemuž rozumíme takto: nesmí ztratit z chřípí vůni života a z jazyka jeho chuť. Zachovává si v záloze chladnou hlavu, musí předem vyslat na terénní výzvěd celé své lidské já a vložit je do hry jako každý jiný naivně vnímající čtenář, posluchač, pozorovatel. Jeho pravé funkci se říká aktualizace; lze to volně přeložit jako životné zpřítomnění. Tento vjem živého jsoucna, živé látky jsoucna v slovesném díle je to, co kritika v prvé řadě distancuje od vědce, který se soustřeďuje na výklad exaktně neosobní a nezabývá se obvykle přímým a aktuálním „obsahem“ životním. Mohlo by se také říci, že kritika zajímá především to, co dostává dnes název „existencialita“ projevu a co je právě uzavřeno v stylizované rovnomocnině životního pocitu autora v stylově krystalujícím obsáhnutí tohoto pocitu.

K problému formy, jež je objektivním základem uměleckého díla, přistupuje tedy kritik odjinud než vědec: z postulátu, že se k závažné formě může dojít jen od závažné podstaty. Závažná forma je výraz tak jako každý jiný skutečný čin, jenž předpokládá charakter a niternou pudící a řídící sílu, bez níž by k němu nedošlo. Nuže, o takové „podstatnosti“ formy a o jejích zřídlech musí mít kritik co nejvíc vědomí; říkáme tomu vědomí „pravdivosti“ a tvrdíme, že vyplývá z imanence jistého ontologického řádu hodnot v kritikově nitru, jež je v kritickém aktu konfrontován

s ontologickým řádem, který je „podstatou“ umělcova díla. Jedině konfrontace oněch dvou řádů je základem kritického hodnocení a bez ní by nemělo smyslu a onoho „ustalovacího“ dosahu, který má mít. Ano, ještě k tomu dosahu kritikovy práce: není jen v literárněhistorické klasifikaci a ve výkladu estetickém, ale především v zasazení díla do současného kulturního humusu; a toto zasazení lze provést jen hodnocením jakosti vnitřního kosmu umělcova a jeho odtud vyplývající legitimace vývojové. Tím radostněji a vděčněji ovšem konstatujeme i dokonalost, tj. přítomnost krásy, a snažíme se pochopit a vysvětlit, jak s onou pravdivostí a věrojatností souvisí. Pro kritika však prostě není hodnot a fakt „jen“ formálních. Na tom všem není jistě ani zbla mystiky, jak by snad mohlo být vytýkáno tím, kdo termín „pravdy“ a „pravdivosti“ v tomto oboru vůbec nepokládá za příslušný; je to prostě fenomenologický pohled, který vychází z geneze, a ne z odpojené imanence „objektivní“ struktury.

V předchozích výkladech jsme se pokusili ujasnit si dvojí zvláštní zřetel, který v integrálně pojatém kritikově soudu je nezbytně funkční dominantou: zřetel na ontologickou podstatu a její typ a z toho vyplývající zřetel na aktuální životní působnost rozbíraného díla. A nyní postavme otázku, jejíž diskusní oprávněnost snad bude uznána: V části naší současné kritiky, zejména mladé, uplatňuje se stále víc způsob postupovat formálně touž metodou jako odborný strukturalismus. Nikdo nepopře, že se tato metoda osvědčila neobyčejně plodnou pro formálně estetický i literárněhistorický rozbor uměleckého díla, a bylo by jistě škoda, kdyby výtěžků této vědecké metody nezužítkovávala i kritika. Co však kritiku nemůže uspokojit a dostatečně vybavit, je teoretická neosobnost lineárně použitého strukturalismu, jež je na překážku tomu, aby jeho pojmosloví mohlo obsáhnout ony „vitální“ zřetele, jež musí mít, jak jsme se snažili dovodit, kritik při své práci na mysli. Cítíme tu rozpor, nebo spíše slepé místo, které by bylo třeba vyjasnit, zejména proto, že se obáváme jednoho: aby pravítko strohé formálně estetické analýzy neumrtvovalo kritikův cit pro zárodečnost příštího umění, již bude lze pochopit a podchytit jen z oné vitálně reagující oblasti, která tvoří Rhodus kritikova řemesla. Postaven před úkol, jehož hlavní část je hodnocení vnitřního kosmu umělcova a jeho vývojové působnosti, vychází kritik snad právem z přesvědčení, že nové hodnoty příštího umění budou se nejprve projevovat v oblasti ontologického postoje a dosáhnou teprve za jistý čas stylovorné dokonalosti, měřitelné esteticky. Nejprve proběhne patrně ve vývoji příštího umění kampaň nové intenzivní pravdivosti a teprve potom se rozvine v úsilí o novou estetickou dokonalost. Může být tedy převaha estetického zřetele, charakterizující metodu, jak ji provozují kritičtí adepti strukturalis-

mu, v plném slova smyslu práva takovému vývojovému mezivládí, a není nebezpečí, že bude tento styl podání působit jako dogmatická brzda?

Představovali bychom si řešení sporných bodů asi takto: Především jde o to, aby kritik, užívající naznačené metody, mechanicky nenapodoboval práci strukturalisty – literárního vědce nebo literárního historika a o nic nadto se už nezajímal. Taková mechanická nápodoba by ostatně vedla k výsledkům tím problematictějším, že není nic nebezpečnějšího než pseudověda a ukvapený rádooby exaktní závěr; „pevně“ sedí jen ten vědecký poznatek, který je opřen pracným a přesným rozbořem. Strukturalistická kritika – řekněme to najednou – musí si troufat postupovat, abychom užili termínů v duchu systému, i k „vyšším“ strukturám a chtít nechtít zabrat do svého okruhu i strukturu nejvyšší, „strukturu struktur“, tj. život. Jak to dokáže, to je právě její problém. Ale musí si jej vyřešit. Musí tu být odvážnější než věda a nebát se opustiti i pevnou půdu své odborné terminologie. Živý fakt nedovedeme dosud namnoze postihnout jinak než metaforicky a plastikou synestezie, jež však současně oživuje i sloh a činí jej méně teoretickým. I na tuto půdu si musí strukturalistický kritik nezbytně troufat, a bude-li tvořivý v živém duchu, a ne v liteře svého systému, podaří se mu snad zformovat i zde vlastní názvosloví, jímž „předběhne“ svou vědu.

Jisto však je, že teprve tehdy, až budou splněny tyto požadavky, tj. osvědčí-li se strukturalistická metoda v uplatnění integrálním, a ne jen formalistickém, bude možno plným právem mluvit o tom, že opravdu existuje strukturalistická kritika. Vzpomínáme při této příležitosti na studii Jana Mukařovského o Nezvalově Absolutním hrobaři, která, vycházejíc ze sémantického rozboru, dovedla tolik pronikavého pro revolučně přehodnocující dosah tohoto uměleckého díla a bystře poukázala na to, jaké místo má v destrukci tradičního ontologického řádu, z níž se rýsují složky nového řádu protirealistického. A ještě: při tom všem se Mukařovský, jak známo, ohradil, že nepíše „kritiku“, nýbrž vědeckou studii, protože nezamýšlel hodnotit, nýbrž jen konstatovat význam a smysl fakt. Zřejmě tedy i pro něho patří ke kritikově funkci ještě ono živé hodnocení, jehož povahu jsme se zde snažili formulovat a jehož nejkrásnějším příkladem v české tradici je a zůstane vzor kritiky šaldovské, té maximalisticky zaměřené a zodpovědné kritiky „hrdinským zrakem“ a „patosem a inspirací“, která v kritikově nitru postuluje živou výheň, v níž se tříbí a ustaluje náplň i tvar ducha současného i příštího.

(1947)

EXISTENCIALISMUS A EXISTENCIALITA V LITERATUŘE

Jan Vladislav

Existencialismus jako hnutí, jako ideologie – a to je osud každé ideologie – petrifikoval a uzavřel do mrtvého systému cosi živého a žijícího, postavil kolem některých problémů hráz svého hájemství, *vyhradil si je*. Tak postavil tyto problémy, které jsou v podstatě problémy každého lidského myšlení, jako něco samostatného, jako protiklad jiných myšlenkových systémů, tak zamezil přítok některých myšlenek naprosto správných nebo po kritice přijatelných, myšlenek, které jsou ve vzduchu a které – jak to vidíme z moderní literatury, přímo charakterizují moderního člověka, k ostatním filozofickým systémům – a marxismus mám zde na mysli především. Je to problém, který velmi dobře vystihl Karl Jaspers, když prohlásil existencialismus za smrt existenciálního myšlení. Neboť existencialismus přísně vzato je skutečně jen filozofická a snad literární skupina Jeana Paula Sartra, jeden z výhonků – a nelze říci, že nejdůležitější, i když jistě nejznámější – z košatého stromu existenciálního myšlení, kde najdeme vedle „existencialismu“ ateistického Sartrovy školy „existencialismus“ křesťanský, ba dokonce katolický nebo protestantský, a kde najdeme i pokus o existenciální výklad marxismu, kterého se podjal nezávislý filozof Benjamin Fondane, jenž zahynul jako oběť německé rasové perzekuce: v časopise *Temps modernes* byla uveřejněna jeho stať, nazvaná příznačně: *Je marxismus existencialismem?*

Ovšem, mezi Sartrovým ateistickým a materialistickým existencialismem a marxismem je dnes větší propast než mezi existencialisty křesťanskými a jejich mateřskými církvemi: na druhé straně je jasné, že zde jde často o rozdíly daleko více *ideologické* než *ideové*. V zásadě však se kryje oblast marxismu – prozatím prakticky stále se omezující na ekonomii, politiku, vědy empirické, jen malou částí s oblastí, v níž pracuje existenciální myšlení, takže by mohlo v jistém případě dojít k fúzi. To byl asi problém Fondanův, pokud jej známe z citací.

V žádném případě však nelze problém marxismu a existencialismu odbývat povrchním odsudkem bez znalosti věcí, jak se to pravidelně děje. Je totiž v základu, v hlubokých kořenech vzniku myšlení dialektickomaterialistického a existenciálního podivná shoda: základní spojitost, která je víc než historickým faktem a na kterou doposud nikdo neupozornil, ačkoliv vrhá zajímavé světlo na celou věc: dialektický materialismus i myšlení Kierkegaardovo, v němž nacházíme poprvé moderně pojatý problém exis-

tence, vznikly jako prudké reakce na filozofii Hegelovu; jsou touto filozofií podmíněny, protože vyrostly z ní, mají mnohé její skryté i zjevné znaky a obě se svorně odvracejí od Hegelovy abstrakce *ke konkrétnu, k realitě*: Marx k poznání nejdříve objektivnímu, ke statistice, ekonomii, vědám exaktním, jejichž studium mu umožní převratný objev priority hmotných, hospodářských elementů pro proměny lidské společnosti i člověka; Kierkegaard zase k druhému pólu téže zkušenosti, k dialektické protivě Marxovy objektivní skutečnosti sociální – *ke konkrétnu subjektivity jedincovy*, realitě stejně skutečné a stejně důležité pro člověka jako je první realita Marxova.

Realita jedincova subjektivna má ovšem zvláštní zákony, či spíše nemá zákonů: nemáme doposud psychologie tak exaktní, která by ji dovedla vyčíslit, ba zdá se taková představa přímo absurdní. Věda se omezuje na několik pravidel spíše vnějších a sumárních: problém odolává. Zde se ukazují všechny metody vědy neúčinné, zde selhává aristotelovská logika věcí: zde nastupuje umění se svou skrytou funkcí *poznáváníí*. Umění tak stále vychází z oné konkrétnosti jedincovy subjektivity: odtud by se dalo mluvit o jeho základní existencialitě. A skutečně – umění je vždy nanejvýš lidské, zabývá se vždy člověkem – jeho bytím ve všech vztazích: tato existencialita umění je stará jako umění samo, a měla nejrůznější jména.

Tak je umění, abychom znovu užili toho aktuálního termínu, od počátku existenciální; od počátků moderního člověka, člověka přestávajícího věřit, stává se však tato vlastnost dominantou: viz romantismus. A dnes je situace ještě jiná: jsme svědky vzniku některých knih, textů, které mají sice podobu beletrie a logiku uměleckého díla, ale jen proto, aby se nepodobala filozofickému dílu: ve skutečnosti to jsou prosté *výpovědi*, nic víc než výpovědi, svědectví, jejichž cílem je jen a jen postižení celého člověka, celé té jeho stále a stále nezachytitelné podoby vnitřní – i vnější. „Nezáleží mi na básni,“ napsal jeden z těchto – už nelze říci – básníků. V takových knihách najdeme vrcholy dnešní literatury – i existenciálního myšlení. Je to linie, táhnoucí se odedávna, a v níž stojí na počátku tohoto století třeba už takový Joyce, Gide, Kafka, Proust, která však dostává svou hraniční podobu teprve v Henrim Michauxovi, G. Bataillovi, Daumalovi, Fondanovi, nebo z jiné strany v Camusovi, abych jmenoval jen některé. Díla „existencialistů“ školy Sartrovy sem patří jen částečně: tam totiž jde o *literaturu*, o dokazování filozofické myšlenky literaturou nebo opačně: je to vždy konstrukce, která stojí na písku: Sartre ví – sám to říká, že člověk je člověku „neprostupný“, že člověk nevidí do člověka: a přece postupuje metodou starého psychologického románu, jehož autor vidí do lidí jako onen student ze španělské pověsti, kterému

dábel na věži ukazuje tajnosti města zdvižením střech. Ale takové „zdvižení střech“ v psychologii je konvence: člověk vidí sotva do sebe a stojí jej mnohdy nesmírné úsilí vynést na povrch aspoň to, co se tam hýbe. O to se snaží moderní literatura, moderní umění: ne o malbu povrchu, ale – jak to řekl Stendhal – toho, co se skrývá pod pokožkou, krvácející svalstvo člověka.

(1947)

POEZIE A POLITIKA

Zdeněk Urbánek

Aktivní politik, zapřažený do práce, může mít náklonnost k poezii i nemusí. Jako každý jiný člověk. Nikdo mu nebude zazlívát, že si knížky básní celý rok nevšimne. Ale nejobecnější politický typ je ten, jež sama povaha nutí použít všech dosažitelných věcí ve prospěch vlastního napůl osobního, napůl nadosobního zájmu. To jest, politik se *nestará* jen o to, čím *nelze* posunovat po šachovnici politiky. Ale starost dnes mají politici velikou a širokou, poněvadž na všem shledávají politický háček. Kulturní oblast pak se jim jeví jako mužstvo pionů, které se nabízí, aby jím bylo obratně manévrováno. Poezie je tu v jejich očích figurkou celkem nepatrnou, přece však i ona jim stojí za to, aby se jí tu a tam snažili pohnout ve svůj prospěch. Není řečeno, že jde o prospěch rovnou špatný. Ale jde o prospěch politický. A v tom je právě nesnáz.

Politika je ustavičné získávání nebo udržování podílu na moci v určitém společenství, aby tato moc mohla být za určitým cílem prosazena. Cíl je v politice při každodenním zápolení vždycky vzdálenější oblastí zájmu. Jakmile by ve vědomí politikově nebo politické skupiny nastal přesun této vzdálenější oblasti do popředí, ztratili by politik nebo politická skupina v své původní oblasti půdu pod nohama; proměnili by se v jednotlivce nebo skupiny se zájmem o určitý úsek lidského uvažování nebo činnosti, související sice úzce s politickými cíli, nikoli však přímo se získáváním a udržováním politické moci. Rovnice je to prostá, zkušenost ji často odhaluje. Máme sice záviděníhodnou tradici vědců s přímým zájmem dokonce filozofickým v čele politického pole. Ale toto čelo všechno nezmuže a musí se

počítat s řadovými politiky. V těch docela přirozeně není dostatečně velký rozsah morálních sil, abychom od nich mohli žádat ustavičnou rovnováhu mezi soustředěním na zájem o moc a na zájem o cíl.

Ale jednu věc přece nutno požadovat: aby politik nechtěl od jiných, co si sám při troše svědomí a uměřenosti uvědomuje jako nedosažitelnost. Aniž překračuje mez svého mravního oprávnění, nemůže politik žádat na umění, vědě ani filozofii, a tak tedy ani na poezii, aby se tyto obory činnosti soustřeďovaly na to, co je v popředí jeho zájmu, tj. na snahu o získání moci, když přece je podmínkou trvání a výkonnosti těchto oborů, aby v popředí jejich vědomí a zájmu bylo zkoumání, přezkušování a ideové rýsování cílů.

S básníkem nebo uměleckým hnutím je tomu právě tak jako s politikem nebo politickou skupinou: jakmile oblast jejich zájmu se přesune, nejsou již zcela tím, čím původně chtěli být nebo byli. Ztratí-li básník z prvotního zřetele cíl, to jest jisté seskupení morální a duchové reality, v němž by podle jeho zření podmínek lidského života bylo dosaženo optima životní plnosti, ztratí jeho práce svůj smysl. Stane se pomahačstvím v jiné práci, podnikané za jiným zájmem. A stane se konečně zbytečným úkonem ve prospěch něčeho, co si svůj prospěch umí a může bezpečně uhájit samo.

U nás je situace literatury a v ní i poezie složitější než u větších, méně ohrožených národů. I poezie, jako všechno písemnictví, nesla tíhu potřeb národně záchovné politiky. Byly to ostruhy tvořivosti, nejednou to však byla i kletba, ležící na talentech jako ochromení. Všimněte si jen vývoje velkých světových básníků, jak u nich tematiky zaujaté přímo politicky se zráním ubývá. Puškin psal liberálně zaměřené pamflety, svobodařské verše, lichotící citům i smýšlení lidí téhož protioficiálního smýšlení. Znelíbil se těmto lidem, když nastalo období jeho vrcholných děl, totéž období, kdy se hrany jeho politického smyslu obrousily již natolik, že snášel, byť těžce a s trpkostí, přízeň carova dvora. Přestože byl génius, netrval v něm a snad nemohl trvat člověk politicky zaujatý vedle básníka. Podobně na druhém konci Evropy Wordsworth ve svých počátcích planul pro francouzskou revoluci, ale krok za krokem ztrácel pak víru v smysl této „krvavé lázně“, stával se v politicky zaměřených očích konzervativcem, tj. ustupoval z politické scény, nebo: nebyla již převážnou částí jeho obzoru. A abychom se vrátili k nám: Mácha se musel přímo vytrhnout z vazby našeho národního života, aby mohl zazářit, jak učinil. Z vědomí a vůle je politický jen onen úvod k Máji o dobrých Česích. Máj sám se stal také politickou věcí, ale teprve tím, jakou vyvolal odezvu právě v oněch duších příliš národně politických literátů. Při pohledu na podmínky, v kte-

rých se tu žilo, nelze jim tuto národní političnost vytknout. Kdo chce však hodit kamenem po prvním našem opravdovém básníkovi, jenž proto, aby se jím mohl stát, musel překročit meze političnosti? Učinil tak to, o co u nás v sobě museli v příštím století bojovat všichni básníci, a to o mnoho obtížněji než v jiných zemích.

A po stu let, za nichž pouta národní političnosti – ty ostruhy i kletba naší poezie – mohla se zvolna uvolňovat, po stu let opět je básníci, ať z citu, nebo z vůle, museli přijmout. Tentokrát již většinou měli školu političnosti své poezie za sebou: většina nejlepších našich básníků tehdy právě dozrávala od poezie sociálně politicky služebné k poezii, jež je zaujata tou nebo onou stránkou lidské skutečnosti, nikoli však už dělené na politická pole, nýbrž souhrnně nazírané jako jediné pole ducha. Příkladem takového básnického dospění od zřetelů časových a částečných k souhrnně lidským a duchovním byl Josef Hora. I on, který prošel političností sociální, musel se podrobit té specificky české nutnosti být též básníkem národní záchovy; ale to ho již nemohlo odvrátit od toho, že se stal básníkem univerzálního životního pocitu, básníkem, v němž duchu bylo dovoleno prosadit se nad částečnými zaujetími.

Díváme-li se na to z českého hlediska, byly to čestné úkoly, které na sebe u nás z nutnosti poezie brala. Ať onen úkol národně záchovný, nebo sociální. Čím však půjdeme níž k dalším stupňům politické členitosti, konečně ke každodenním zápasům mezi politickými skupinami, tím obtížnější bude dávat jméno cti tomu, co na sebe v světě takto rozděleném, k prospěchu té nebo oné skupiny poezie vezme. Nebo je ctí, je splněním lidského závazku, jestliže někdo lehce a bez odpovědnosti nakládá tím, co umí? A takovým nakládáním je, dává-li básník ve svém životním postoji, jehož přímým odlitkem je poezie, přednost části před celkem, určité vrstvě lidského vědomí před úhrnem tohoto vědomí, určitému účelově zaměřenému vidění světa před ustavičným pokusem o celou pravdu.

Poezie politicky služebná, podřízená nebo okleštěná není ovšem jen ta poezie, která slovním zněním aktivně chce podporovat tu nebo onu cestu k politické moci. Pokud jde o to, je dnes u nás víc poezie, která je politicky ovlivněna v negativním smyslu. Věrna určité ideologii podle politického zaměření svého původce, bojí se celých určitých skupin představ, např. náboženského rázu, a vylučuje je ze sebe, byť je cítila jako potřebné; samy náměty jsou ovlivněny přílišnou političností básníkovou právě tak jako jeho svoboda rozhledu i pojmového myšlení. Tu ovšem nelze jednostranně mluvit o nějaké vině politiků; pravda je, že vrhají obratně své síť a chtěli by si podřídit pro svůj záměr co nejvíc a nejlepších šachových figurek. Ale koneckonců je ještě možno zvolit básníkovi, zda se dá chytit,

nebo nedá. Poněvadž však vábení je silné a je mnoho těch z vlastního svolení chycených, je dobře připomenout politikům nedávnou minulost: totalitní režimy, to byla společenství zbavená mimo jiné též ryzí básníků; tam všechno bylo podřízeno cestě k moci a k jejímu udržování; byli umlčeni, ať svedením, nebo donucením, kdo se zabývali samým cílem všeho života a veškeré činnosti, kdo se pokoušeli tento cíl stanovit podle přímého nazření skutečnosti, podle své zkušenosti pravdy.

Potřebuje-li politik podporu při hledání nejlepšího cíle, k němuž chce napřít svou moc, najde ji v básníkovi. Nechť však nechce na básníkovi, aby mu byl nástrojem a pomahačem při získávání a udržování moci. Jakož ani básník nechce, aby mu politik radil nebo přikazoval, v čem má vidět svůj cíl.

(1947)

TVOŘ, UMĚLČE...

Ferdinand Peroutka

Nemýlíme se? Jestliže se však klameme, tedy se klamou i přemnozí jiní. Mají týž dojem. Řekl nyní jeden herec, sestupuje z prken své scény: nemáte tušení, o kolik stupňů níže – proti dřívějšímu – musím sešroubovat svou úroveň, mají-li lidé na mne vůbec reagovat... To je ta otázka. Normální postoj člověka naší doby bývá naparovat se. Dunivý krok politických batalionů, pochodujících za ním, mu dodává sebevědomí. Přesto pach jakési nedostatečnosti často se dotkne nozder pozorovatele, rozhlížejícího se po širokých nivách naší intelektuální činnosti. Už jsme vyslechli mnoho přehánění: ještě nikdy netvořil umělec tak radostně jako nyní; ještě nikdy nebyla taková svoboda tisku; ještě nikdy nebyl svět tak dobrý; ještě nikdy se tak mohutně nevylévala tvořivost. A další taková *ještě nikdy*... Přesto: srovnáno s dobou první republiky – je naše nynější úroveň vkusu, intelektu, tvořivosti vyšší, nebo nižší než tehdy? V této době, kdy hlavní vůdčí hvězdou bývá nechuť exponovat se, budou asi na to mít lidé dvojí odpověď: jednu veřejnou, která nepochybně bude součástí onoho chorálu *ještě nikdy*, a druhou soukromou. My pak svou soukromou od-

pověď raději dáme veřejně. Ještě nikdy nebyla některá odvětví naší veřejné intelektuální činnosti tak blízka úpadku jako nyní.

V tom onom oboru je to patrné na první pohled: v novinářství. Tu, srovnáno s první republikou, po větších lidech přišli menší, a vysoká škola politických nauk, která má vedlejší líheň také na zrod novinářských talentů, v tom jistě nepřinese nápravu. Čekejme raději na talenty, které se zrodí takřkajíc na ulici, pozorováním lidí, událostí. Je lépe se dívat otevřenýma očima než poslouchat pracně sestavenou přednášku, a ostatně, pokud části profesorského sboru se týká... Ale tento satirický nápad raději zamlčme. V literatuře nyní daleko nepanuje takový radostný vzruch, takové opojení tvořivostí a vynalézavostí jako po první světové válce. Netřeba být ctitelem směrů a -ismů, ale lepší jsou směry a -ismy než mrtvo. A tvořivost starších, uznaných autorů namnoze ochromla záhadným způsobem. Více se politizuje a reprezentuje, než tvoří. Žádný čin neprotrhne obal společného průměru. Pokud se kritiky týká, jsou obecné stesky na nedostatek lidí. A v divadle – zmatek. Celkem se nemáme čím chlubit.

Bylo by leckteré vysvětlení. Politika postavila i v duchovním světě mnohé lidi na místa, která jim nepatří, a bude chvíli trvat, než bublina praskne. Mnoho významných lidí zemřelo, a noví, budoucí významní, se teprve rodí. Ano, najdou se, ale o to jde, aby je prostředí hned od počátku nenakazilo špatnými zvyky. Je ještě zmatek, ale zároveň je už čas, aby zmatek přestával. Omezujme zejména zmatek představ. Do velké míry jsme výplody svých představ. Většina lidí nemá ponětí, jak velice povznese dobrou, užitečnou představu, a kolik poškodí představa špatná.

Tento úpadek, toto ochabnutí (počítáme s výsledkem odpovědí soukromých) nikdo nevysvětlí sám. Ale existuje jedna okolnost – ani neříkáme příčina. Snad i jí se zabývat bude dosti.

V politice, kde vedete mnohost lidí k svému cíli, kde jest potýkati se s odporujícími silami prostředí, jsou kompromisy nezbytny. V umění však vedete k cíli sám sebe, a potřeba kompromisů není naléhavá. V politice děláte kompromisy s jinými, v umění sám se sebou: to je méně čestné. V politice nesvedete nic sám, v umění všechno hlavní musíte svést sám. Zde nejvíce platí: pomoz si a společnost ti pomůže. Na tajemství umělecké tvorby nedosáhnou žádná oblíbená politická pořekadla o individualismu, liberalismu a kolektivismu. Tím se jen ztrácí čas. Existuje velké, základní tajemství umělecké tvorby: pravděpodobně musíš nejdříve sám něco být – lidsky, osobnostně – abys něco vytvořil. Není velkého umění bez vytrvalé a zatvrzelé práce na sobě; jinak je jen uměničko, jen dovednost. Zajisté, umělec může přijímat kolektivní inspiraci jako každou jinou, ale nejdříve

musí být dost silný, aby ji unesl a zmohl formou. Člověk může a má nést břemena. Ale aby tak mohl činit, musí mít kostru.

Ale někteří lidé jako by neměli vlastního motoru a čekali, že na východě nebo na západě se zdvihne vítr a zaduje do jejich plachet. Dali se přemluvit, že je ponese kolektiv. Věří více v něco, co je postaveno mimo ně, místo v nejvlastnější síly umělcovy. Očekávají, že odkudsi zvnějšku na ně sestoupí síla a jistota, kterou mají mít v sobě. Místo aby byli tryskajícím pramenem, jsou ochotni se přizpůsobit. To se netýká jen těch, kteří stojí na levici, také těch, kteří jsou napravo. Někteří z nich přímo vzbuzují dojem, jako by nemohli tvořit, dokud nebudou vědět, jak dopadly volby. To je nedůstojné. Čekají na kolektivní inspiraci jako na bič, který nad nimi zapráská.

V psychologii umělecké tvorby nebude nikdy mít kolektiv tolik blahodárného vlivu, jak je nakloněna se domnívat revoluční doba, která je odkázána na davy. Zatím mnozí z nás jsou nad pozorovaným úpadkem (nebo ochabnutím) bezstarostni, protože trpí na iluzi, že zvítězivší kolektiv svede všechno a že také pro zrod umělců a spisovatelů zařídí nějakou líheň, ve které bude možno vyrábět tvůrce jaksi racionalisticky, sériově, podle toho, jaká bude chuť a potřeba. Kolektiv zařídí školky pro génie, a kde dříve vyrostl jeden génius, tam nyní poroste deset. „To my dovedeme, to my už nějak zařídíme...“ Nedovedete a nezařídíte. Je tvůrčí mysterium, kde umělec stojí vždy sám, a podivná vždy bývala místa a kouty, odkud se náhle, proti očekávání, vynořil tvůrce. Jsou i podivíni, kteří spojují naděje na růst talentů i s pouhou regulací knižního trhu, jako vůbec v převratných dobách sotva který nesmysl není zastoupen.

Společnost zajisté může spisovateli ulehčit jeho hmotný úděl, pozlatit jeho postavení a vůbec postavit duchovního člověka na první místo, na němž v kapitalismu stál člověk výdělkový. Ale neslibujte si od blahobytu mnoho pro tvořivé síly umělcovy. Někdy naopak se na ně blahobyt snese jako mlha. Snad se někteří naši umělci vůbec poněkud zmátli vyhlídkami, které se před nimi náhle otevřely v socialistickém státě. Trochu příliš si pohrávají se svým novým postavením a zapomínají na onen těsný tvořivý prostor, kde vždy budou státi sami, bez pomoci před svým úkolem. Jsou celkem tři druhy lidí: 1. ti, kteří jdou za mocí, 2. ti, kteří jdou za poznáním, 3. ti, kteří jdou za tím, aby procítili život a pak dojímali lidi – to jsou umělci. Nevzejde nic dobrého z toho, jestliže první a třetí typ se směšují v tlačeni vzrušené, měnící se doby. Hle, umělec, spisovatel, lákaný osobní mocí, společenským vlivem... Tak je možno příjemně prožít rok, dva, ale už paměť velmi blízké budoucnosti se nad ním zavře, poněvadž více běhal za chvilkovými věcmi než za trvalými. Patrně už sa-

mo horlivé pěstování společenského života je pro umělce nebezpečné, poněvadž život, který tak rychle prchá mezi banketem, recepcí a reprezentačním čajem, pobyt v prostředí, kde se člověk stále o tolik více vydává, než přijímá, ho odvádějí od oné nezbytné, plodné, hrdé a snad někdy i nevládné samoty, ve které jediné rostou tvůrčí síly. Bude dobře, když v nové společnosti duchovní člověk vystřídá kapitalistu na stupnici vážnosti. Ale spisovatel přece nemá v nové společnosti nahrazovat starý typ buržoazní dámy, která byla dnes „už na čtvrtém čajičku“. Jestliže působí tolik rozptylných sil, pro umělce třeba nemilosrdně vydat heslo: k sobě! I když tím přijde o některé drobné příjemnosti.

Umělec se často nyní stává úředníkem. Přemlouvají ho dále, aby tvořil tendenčně. Horlivě konečně žije společensky. Ale úředník, společenský tvor a straník – to je příliš mnoho na mysterium umělecké tvorby. Nic nepomůže se opít na konci banketu. Tak lacino inspirace nepřichází. Nepomůže chodit mezi lid do – dobříšského zámku, kde jsou spisovatelé mezi sebou a kde jako v zrcadlové síni se obráží stále táž spisovatelská tvář. To je druhé heslo pro spisovatele: pryč od společenských a literátských příležitostí, blíže k životu!

Kéž se umělci nezatočila hlava nad jeho novými společenskými a mocenskými možnostmi, kéž by si příliš dlouho nehrál s tím, co dříve nemohl a nyní může, a kéž by se bez lítostivého ohlížení vrátil k své nejvlastnější cestě! Umělec má mít bystré, ne velké oči. Porevoluční doba byla u nás na uměleckém poli charakterizována právě velkýma, trochu vytřeštěnýma očima a organizační pověrou. Můžeme, co chceme; trochu si zaorganizujeme – a bude to. Bůhsámví, co vše se očekávalo od milostivého ducha doby! Talenty i publikum. Typickým příkladem byl nadprodukční chaos v divadelnictví. Nadprodukce bez kvality. Známe celkem možnosti našeho divadelního konzumu. Byly pro něj po loňském květnu vytvořeny příležitosti, které jej mnohonásobně převyšovaly. Zde nepomůže přemlouvat, zde pomůže jen sama katastrofa, jen neochota diváků, která naše divadelnictví vrátí k přirozenějšímu řádu věcí.

Je mnoho lidí, kteří by stejně nikdy nevytvořili nic pořádného, ti nechť se tedy baví, jak se jim chce. Ale opravdových tvůrců je škoda v tomto zmatku. Plastickým a zajímavým příkladem, jak se podléhá chaosu, byl E. F. Burian. Tento znamenitý divadelník a nepříjemný repatriant se vrátil z koncentračního tábora s jakýmsi psychickým úrazem a ve vzrušení, které ho stále odvádělo od tvořivého klidu. Pět divadel, časopis a rozhlasové projevy – jaký to omyl pro umělce, který může tvořit jen v soustředění! Dosti dlouho se pohyboval jako hvězda vymrštěná ze své dráhy. Dlouho trvalo, než dospěl i jen k tomu jednoduchému poznání, že na něm

mnohem více záleží jako na divadelníkovi než jako na repatriantovi a že vše, co může říci o politice, je nic proti tomu, co může vykonat v divadle. Nikdo snad nemůže tu vykonat tolik jako on. Jakou cenu mělo, co místo toho předvedl? Leccos vypadá jako aktivita, jako energie – a je to jen okolkování.

Doba čeká na tvořivé slovo svých umělců. Necht' neokolkují společensky, politicky, repatriantsky, ani žádným jiným způsobem. Necht' tvoří.

(1946)

ROMANTISMUS JAKO ŽIVÁ UMĚLECKÁ MYŠLENKA?

František Listopad

Chci se zastavit u osmi stránek prozaického textu, který se jmenuje Já se vrátím; napsal jej básník František Halas, tuším jako svůj první umělecký prozaický projev. Já se vrátím vyšlo nákladem spolku rodáků a přátel Českomoravské vysočiny v 1000 výtiscích (s dřevoryty Michaela Floriána), a kdyby tento mně neznámý spolek rodáků neučinil nic jiného, než že vydal tuto knížku, dost učinil. Nechci o těchto několika vroucích stránkách textu, napsaného patrně spontánně a rázem, psát jen proto, že jde o prózu významného básníka. Halas neudělal tím v próze převrat, ani takových ambicí jistě neměl a nemá; ale jak příznačné jsou jeho řádky jednak pro autora, jednak pro situaci, řekl bych ideologickou, celé drtivé většiny českých umělců! Nuže, budeme v tomto smyslu klást otázky, předpokládáme totiž, že v dnešním chaosu uměleckých hodnot, bez jediné osobnosti hluboce kritické a předjímající, bez osobnosti definitivní, jako byl F. X. Šalda, bez jediného zákonodárce, jehož nové umělecké ústavě by bylo možno věřit, je klást otázky prací elementárně kritickou a nad jiné právě potřebnou.

Halas je tragik. Jeho umění je výsostně dramatické. (Od první knížky až do té poslední.) Uvnitř každé sbírky, a více, uvnitř básně a uvnitř metafory, je rozpor; Halasova metafora vyrůstá z rozporu mezi dvojitým pojetím skutečnosti (náhodně na stránce 14: „kotník luny“, Hrubín po-

dobně v Jobově noci: „koleno luny“. Kotník jako konkrétní, hmotný obraz a luna [proč ne měsíc?] jako lyricko-romantický fetiš. Metafora vyrůstá svými kořeny ostatně vždy z určitého sepětí dvou systémů – poezie ne-metaforická bývá také poezií duchovně neproblematickou, nerozpornou, jasnou).

Téma této knížky je také tragické. Psána v roce 1939, na křižovatce našeho národního, a víc, podle Halase velmi patrně *lidského osudu*, zachycuje subjektivní útěk do domova, do lůna kraje (podobnou silou byl v těchto letech puzen Jiří Orten zpět do lůna matky), kde je jediná jistota, jediný klid, kde je rodná krev, rodné květiny a stráně. B. Václavek napsal o Halasovi: „Je málo lyriků, kteří jsou tak předurčení k velké lyrice společenské, až k ní budou předpoklady.“ Zdálo by se, že Václavkova hypotéza se dokonale vyplnila takovým Torzem naděje. To je přece lyrika kolektivní, národní. Ale zdá se mi, že je lyrikou kolektivní a národní právě jen proto, že tento kolektiv a národ prožíval *tragédii*. Otázka: je povaha Halasova umění schopna umělecky přetvářet jiné společenské city než ty, které vyrůstají z barokního rozporu skutečnosti, z romantického rozporu snu nebo přímo z tragédie? Neplatí Halasovi Nietzschevo: Umění je jen tragické?

Já se vrátím je kniha epická, ne však tematická. Místo tématu, jako v poezii (psal ji strukturálně básník), je myšlenka, idea. Silný cit s omamným, hluboce znějícím refrénem činí z této knížky skvost mezi naší krátkou prózou. Jammesovské vidění přírody z perspektivy ne člověka, ale *živé existence*, existence hned dětské, hned zaječí a kdovíjaké, existence chvějivě zalykajícího se života na tenkém vlásku krve, to je tedy oněch osm stránek, kde zaměňuje autor zcela logicky, jsa, jak jsem již řekl, méně člověkem, ale více hmotnou a pouhou existencí, čas za prostor: „Až jednou na velikém sněmu ptačím *v čase mezi skřivánkem a sovou* bude jednohlasně přištěbetáno jaro...“ (s. 9). Navíc: zde je styl, styl, který v tak vzácné čistotě a jednotě je odepřen většině našich prozaiků (s. 14): „A aj, kotník luny, té české noci sladké, zabělá se na stříbrném bělidle humen. Archa domova až po okraj naplněna bude vším světem a já vypluji za tichého oddychování stáji a stodol. Kdybych celý svět zvroutil a zbrousil, jenom sem se vrátím, jenom sem.“ Co je však pro mé další otázky důležité. Je to próza, která jde *za věci*, za věcmi do jakéhosi stálého trvání. Próza tedy už prací na slově působící spirituálně, při všem svém konkrétním smyslu a úmyslu. Téma Halasova rozporu se objevuje. Jen Halasova?

Lenin vycházel ze selské problematiky a zpětným pohybem z celé duchovní nadstavby údobí let 1861-1906, když chtěl vymezit, jak píše Lukacz, „Tolstého fyziogonii sociální a uměleckou“. Lenin viděl Tolstého

velikost právě v tom, jak spisovatel hluboce prožil všechny základní protimluvy tohoto období, bohatého na změnu, a že tyto proměny dovedl zobrazit s velikou uměleckou silou. — Nelze jinak vycházet než z této marxistické metody, které užil Lenin, chceme-li měřit a soudit básníky, zvláště básníky již utvořené, hotové. Ani na koho jiného zde i tam nelze metodicky jinak, leč by se jim místo kritiky stavěly přímo nové, konkrétní úkoly (nemám na mysli jen úkoly politické), na něž by se čekalo zásadní ano nebo ne. Nuže, éra evropského básnictví mezi dvěma válkami je nesocialistická, i když jednotliví básníci by byli socialisty. Socialismus jako tehdejší přímá reakce na měšťácký systém bral na sebe formy, jimiž se bránil: ať tematicky, ať estetickým tvarem atd., ale závislost na měšťáckém systému, závislost negativní, byla přirozeným a determinovaným „*spiritem movens*“. I ona „*hříšná láska k imaginaci*“ byla zase jen reakcí na plochý, pitomý, nefilozofický a nemarxistický požívačný materialismus. Básníci nebyli schopni vidět jedinou, nerozbornou jednotu, a i když jim nechyběla teorie o „*dialektickém vidění*“, dobrovolně ji opouštěli pro vlastní zápas o takzvanou pravdivost toho kterého okamžiku, o odhalování idealistických lží – a na druhé straně zásadní trucovitost a také umělecká, nejen společenská nekonformnost vplývala často do umělecky hodnotné, se socialismem nesouvisející exkluzivity. Nabývala víry teorie, že poezií prochází nejmýzračněji poslední křeč světa před rozřešením. Pak snad ani poezie už nebude, neboť nebude důvodu. Tajně však za tím stála romantická myšlenka: pak už nebude problému a sváru!

Konkrétně ovšem umělec pracoval dále pro měšťácký konzum. Dám přesnou otázku. Dnes, v roce 1947, je u nás chápáno umění všemi vrstvami (pokud je chápáno) už jinak než měšťácky? Pracuje se k převýchově?

Umění, které pěstují marxisté, rozdělují zhruba na tři druhy.

1. Umění, vycházející z tezí a z myšlení dialektickomarxistického, filozofického. (Je to nejvýznamnější a nejvzácnější způsob, s nímž se zatím shledáváme jen v neúplných náznacích – zřídka i v Rusku.)

2. Umění, které vychází z politické části marxismu, to jest tedy umění komunistické, tendenční, jak bývá také mylně nazýváno, není to ovšem jenom takzvaná „*agitka*“ – pojem je mnohem širší, i když zhusta nepřináší nic nového esteticky, tvarově, myšlenkově. Bývá, podle Václavka, „*často maskovaným naturalismem*“. Politické hodnocení stojí obvykle výše než estetické. Na druhé straně se často jeho politický význam přeceňuje. Václavek říká jasně: „*Jde o revoluci, a ne o umění, a tedy tyto nové tvary, vzniklé z revolučního účelu, nejsou vlastně již uměním, ale jedněmi z oněch čestných účelných útvarů, které se vydělily z umění (podtrženo mnou), aby sloužily životu, které překračují hranice umění a umění zatlačují.*“

3. Umění těch, kteří jsou sice socialisty rozličného uvědomění, vzdělání a intenzity, až k těm nejlepším, ale jejichž tvorba pouze *sympatizuje* s určitými ideovými vlivy, tu méně, tu více, tu vůbec ne. A právě sem patří velká většina socialistických umělců mimo hranice SSSR.

Komunistická strana v Rusku pak vždy říkala, že je vůdkyní proletariátu, ale ne historickým procesem, z čehož také vyplývá její poměr k umění, jež ovšem nebylo možno uvést na jednu stručnou formuli. Tímto problémem se velmi podrobně zabýval Lunačarskij. Strana vede k umění jen nepřímo, chrání a podporuje, poskytujíc podmienečně svou důvěru uměleckým skupinám (!), jež se upřímně snaží revoluci přiblížit. *Nemůže kanonizovat žádný určitý umělecký směr.* Sleduje pomocí marxistické metody vývoj a snaží se rozpoznávat, které cesty jsou nejpokrokovější. Ty pak podporuje, ale více ne! Umění, říká k tomuto problému Václavek, musí urazit dráhu samo, na vlastních nohách. V tom smyslu píše také Jiří Hájek v knize Generace na rozhraní o novém realismu: „Razíme-li dnes heslo nového realismu, nemyslíme tím ani na obnovu či přímé navazování na určitý umělecký směr. Realismem rozumíme především kladný vztah k společenské skutečnosti. Jakou cestu a jaké prostředky k tomu umělec zvolí, je ponecháno na volbě každého jednotlivého tvůrce, jeho uměleckému temperamentu a bohatství jeho invence.“ Poněkud jinak vyzněl Fadějevův projev v Praze, alespoň podle referátu Rudého práva z 6. 11. 1946, o němž nevím, do jaké míry je přesný. Fadějev podle Rudého práva pravil, že „socialistický realismus není nic jiného nežli pravdivé zobrazení skutečnosti a zároveň je to pohled dopředu, víra v budoucnost, a tak se,“ řekl Fadějev, „v Sovětském svazu socialistický realismus pojímá“, a označil, že podle něho se také píše.

Zde se opět problém zužuje. Zužuje se na věc důvěry, stranické i celonárodní. Zápas o nového básníka se bojuje dále. Bojuje jej třeba svým způsobem Hrubín ve svém Jobovi. Kolika měšťákům byl Hrubín po revoluci směšný a nepravdivý svým zápasem proti Jobovi, proti starému básnictví. Vyčítalo se mu, že zapomněl na své staré, slušné, verlainovské vychování. Měšťáci nepochopili, že Hrubín pravdivě bojuje se starým básníkem *o sebe!* Nedovedli pochopit pravdivost sváru a nemůžeme chtít, aby chápali jeho smysl.

Navíc: tento zápas básníci – a také Halas – *milují*. To je veliké nebezpečí. Dobožovat tyto věci je částí jejich života a básnického údělu. Halas je více poučen, než si Václavek myslel. Je mu zde volno, je mu zde poptivě. Tvrdím, že právě to je typické na socialistovi nebo romantikovi Halasovi; svět mu však nikdy nepřestává být ukončeným ani procesem, ani myšlenkovým pohybem. Je-li zde něco typicky romantického, je to tu

díž romantika permanentního korektivu citového. To je situace, kterou není dobře přehlížet i pro její obecnost, ale z které právě Halas dotváří nejvyšší osobní vzmach. Tento boj není existencialistický v tom smyslu, že jde jako onen proti filozofii a proti řešení, jsa sám filozofií *citu*. Ani halasovská „propast“ není heideggerovského původu; vychází z aktivního boje o marxismus. Nuže, pak básnický boj o marxismus je část dožívání romantismu. Romantismu nikoli jako nemoci, ale přirozeného, dialekticky pochopitelného dožívání jedné epochy. Dožije? Nová vlna romantického agnosticismu a skepticizmu, jak zcela realisticky musíme pochopit existencialistické hnutí na západě, tuto otázku aktualizuje. A není dobře možné souhlasit s jinak bystrým článkem sovětského kritika D. Zaslavského v lednové Pravdě, kde říká, že na literární výtvořiny Sartrovy je třeba se dívat jako na výplod pařížské módy a že jméno jeho žurnálu *Les temps modernes* by se mělo překládat *Módní doba*. Tak snadné to není.

Ještě Jiří Hájek. V téže knize paroduje část mladé poezie, a myslí přesně na Kamila Bednáře a přátele, kteří reagují na dialektický materialismus takto: „Ale to nám nic neříká, vzdychají velcí překonavatelé. Jsme ochotni dokonce připustit, že je to zajímavá metoda vědecké práce pro ekonomy, snad dokonce i pro exaktní vědce, snad pro politiky, ale my jsme, prosím, především básníci x; naší starostí je lidská psycha, pouhá trpící bezbranná duše. Vy věříte v automatický pokrok, v němž není místa pro uplatnění lidského ducha. I kdybychom chtěli, váš světový názor se pro nás jakožto básníky nehodí.“ Tak končí odstavec, na nějž Hájek odpovídá v tom smyslu, že tento světový názor vyrůstá z víry v moc lidského poznání, v sílu lidského ducha, který proniká v zákonitost přírody a společnosti, v ekonomiku fašismu a tak dále. – Zdá se mi, že ani Halas, nemluvě o nemarxistech, nebudou s touto odpovědí spokojeni. Není to odpověď na otázku. Ta zní: „Bude existovat *marxistická* poezie (bod l) jako jediné východisko? Jaká to je poezie? Nebo nebude za marxismu už poezie?“ – Václavek nazval ne náhodně svou nejvýznamnější knihu *Poezie na rozpacích*. A nemyslil tím jen rozpaky tvůrců – intelektuálů!

(1947)

ÚDĚL, KTERÝ NEBUDE BÁSNÍKOVI ODŇAT

Jan Čep

Básník je zajisté především člověk mezi lidmi. Myslí, cítí a dovede jednat jako jiní lidé, dovede být dělníkem nebo řemeslníkem jako jiní, dovede třeba zastávat různé občanské funkce a úřady jako jiní. Může být dobrým matematikem, právníkem nebo i politikem, diplomatem a vojáčkem – když ne natrvalo a z povolání, tedy často za zvláštních situací, byv vynesen vlnou výjimečných událostí, které mění podobu všech věcí.

Viděli jsme během dějin, zejména ve chvílích rovnováhy společenského řádu, že se mu dostávalo zvláště čestného místa mezi spoluobčany – vzpomeňme si třeba na slavnou dobu řeckých tragiků nebo na sedmnácté století francouzské –, jindy ho opět sotva rozeznáme v anonymním rouše mnicha nebo potulného žáka, a nejednou, zejména v dobách moderních, když zájmy společnosti se zdají obráceny k cílům hrubé moci a sobeckého požitku, když jednota lidských společností byla vyvrácena ze svých duchovních základů a stala se jenom jednotou vnější, mechanickou, zdánlivou, se s ním setkáváme jako se společenským vyděděncem, bohémem, tulákem a buřičem, jehož typ málem zobecněl např. v století předchozím.

Ať už je však básník postaven do jakéhokoliv společenského řádu, ať už se zrodí do jakéhokoliv duchovního ovzduší, vždycky je poznamenán jistými nesmazatelnými rysy své přirozenosti a svého údělu. Nemíníme ho zajisté stavět romanticky mimo zákon, neděláme z něho proroka, mudrce ani velekněze, nevidíme v něm trpný nástroj pythické inspirace, tím méně hned mystika v křesťanském smyslu toho slova; přes to přese všechno však třeba říci, že básník není v jistém smyslu „jako jiní lidé“, že je mu dáno něco navíc než ostatním (i když třeba po některých stránkách méně než jim). Rodí se a žije s pocitem zvláštní intimity, vnitřního přibuzenství s věcmi, oceňuje je a chutná intenzivněji než druzí, ale zároveň k nim má poměr méně zjištný a méně hmotný než průměr jeho bližních; vnímá a váží na nich vlastnosti, které ostatní přehlížejí nebo které si uvědomují jenom nejasně, mimochodem a jakoby přes několikerou překážku utilitaristních zájmů a starostí. Jeho postoj k věcem a k lidem, k lidskému osudu na zemi je zároveň důvěrnější a zároveň jaksí distancovanější než obvyklý postoj těch, kdož posuzují a přijímají život se zřetelem prakticky činným. Jeho pozornost je upřena především k oněm imponderabiliím, k oněm skutečnostem hmotným-nehmotným, které jsou v běžné životní rutině pomíjeny a které jsou přesto jádrem, kořením a opojným vínem života, světlem vyzařujícím ze samého středu stvoření, z jeho rodného tajemství.

Pocit, že žije uprostřed tajemství, do kterého jsou vnořeny všechny věci a lidský osud, je základní zkušeností básníkovou. Básník je zrozen do tajemství, které ho naplňuje ustavičnou žízní a táhne proti proudu věcí a času k jejich skrytému prameni. Odtud onen bolestný, ale zároveň slavný paradox jeho postavení, který by nevyměnil za žádnou výhodu hmotnou: jeho jakási dvojmístnost, vášnivě přilnutí k věcem pomíjejícím, k sladké látce tohoto času, a zároveň jeho ustavičná nenasyčenost přítomným okamžikem, jeho nostalgie po krajině „pahorků věčných“, po zdroji věčného světla, krásy, jednoty a lásky. Odtud jeho schopnost vypíjet až do dna bolest vlastního srdce i bolest trpících bratří a přitom sledovat neúprosně pozornými očima vzorec jejího vnitřního smyslu, křivku, kterou kreslí na tváři země, a obrys stínu, který vrhá na nehybné pozadí věčné oblohy. Odtud jeho prudká touha po družnosti, jeho nenasytná žádost přátelství, a jeho vytrvalý pocit osamocení, který je mu zároveň kletbou i exaltací, zaháněje ho na pomezí zoufalství a opět na výpravy závrtných nadějí.

Je-li však neoddelitelným přívlastkem básníkovy přirozenosti, že prochází časem a mezi lidmi jako poutník, kterému náleží všechny věci, ale který nemá nic trvale svého ve smyslu hmotném, jako cizinec bez domova, jehož domov je v samém středu věcí, ale jakoby za obzorem tohoto času, neznamená to, že se vzdaluje svých bratří a jejich pozemského údělu. Naopak, jeho láska je jenom násobena touto zkušeností dále a oblévá nekonečnou vroucností všechny věci stvořené, od drobné travičky na okraji cesty k obláčku planoucím nad západem, od tanečního pohybu mladé dívky k vráskám brázdícím čelo starcovo. Podle zákona tajemné a neomylné přitažlivosti táhne básník k věcem a bytostem pokořeným a trpícím, k lidem a osudům nalomeným a ohroženým, k bolesti nezjevné a mlčenlivé. Toto je království, v kterém se cítí instinktivně doma a které hodlá bránit jako svůj nejdrahocennější a nejvlastnější majetek, dáváje mu v službu všechny síly svého umění. Neboť ví, že toto tragické království vyděděných, slabých, zneuctěných a trpících zůstává na zemi až do konce časů, že postupuje proti všem zákonům fyziky, sociologie a ostatních věd útvary všech společností a přetrvává všechny společenské reformy, jsouc zároveň znamením naší kletby i semenem a zárukou našeho dědictví ve cti a slávě.

Ať už je básník na čas čímkoli – a dovede být dělníkem i úředníkem, vojákem i politikem – vždycky bude především vydávat svědectví údělu člověka v čase a propůjčovat hlas bolesti neslyšené, vzdechu udušenému, ráně pečlivě skrývané, touze nesmrtelné. A toto privilegium mu zůstane, i když mu budou odňaty všechny nestálé pocty, kterými ho obdařovala nechápavá přízeň mocných.

(1946)

ZPROBLEMATIZOVANÁ LITERATURA

Jan Grossman

Politické předěly, jak víme, nebývají v dějinách vždy shodné s předěly kulturními. Jako prvá světová válka nevytvořila všude umění v podstatě nové, nýbrž často jen urychlila jeho vývoj, tak i tato druhá válka oživila mnoho problémů, které byly už před ní, a dala předpoklady k novým závěrům. Hranice, kterou tato válka v dějinách vyznačila, je arci hlubší a dalekosáhlejší, je to hranice, která nám opravdu dává, jak se zdá, právo mluvit o přelomu dvou dob.

Čím jasnější a reálnější je však naše politická a hospodářská cesta, čím jednotnější a jednodušší je nebo bude náš vývoj k socialismu, tím diferencovanější, jak pravil kdesi Jaroslav Morák, budou otázky kladené před umění, literaturu a novou kulturu v nejširším smyslu slova, tím složitější a jemnější bude moci být všechno úsilí o formulaci jejich základů a jejího smyslu. Neboť v tomto období výstavby a plánování, v tomto období stále více pronikajícího úsilí po zvědečtění života se i v oblasti umění víc a více mluví a bude mluvit *o úkolech a o potřebě*. Tyto stále znovu kladené otázky a postuláty nelze však trvale zodpovídat schematicky. A tu se znovu narazí na potřebu přesnější formulace problematiky a jejího prodiskutování.

Zdá se, že k tomuto stadiu volnější a volné diskuse o kulturní problematice a větší diferenciaci a rozrůznění úkolů dospívá v rámci svého kulturního materiálu i Sovětský svaz, kde v setrvačnosti prudkého revolučního kvasu nebylo pro tyto problémy dosud sdostatek místa; byly řešeny jen rámcově, v nejhrubším obrysu, neboť byly chtě nechtě podrženy zcela potřebě revoluční taktiky a jejímu příkazu maximální koncentrace všech sil, která nedovolovala přistoupit k speciálnějším řešením. Toto stadium my jsme neprožili. A je-li u nás přesto dán jasný základ k stále silnějšímu a pevnějšímu úsilí socializačnímu, stalo se tak infiltrací politické ideje, která toto úsilí řídí, nikoliv jejím přímým revolučním střetnutím se silami opozice. Neměli jsme prostě revoluci, a proto jsme nebyli nuceni a nejsme nuceni omezovat své otázky a zjednodušovat nebo aspoň na čas omezovat problematiku, která nás znepokojila a znepokojuje. Je to v tomto okamžiku v našem kulturním vývoji skutečnost, s kterou musíme počítat a která nás zavazuje k usilovnému vyhraňování a vyjasňování této problematiky, k neustálému pokusu o orientaci ve všech hodnotách. Situace je dramatická v každém směru. Tendence se střetávají, prostupují a zápasí o dominanci a je třeba vidět jasně i jejich nejasnost. Je třeba

orientovat se a rozpoznávat, kde běží o ideologii, kde o oprávněný, či abstraktní postulát, kde o politickou potřebu a kde o duchovní skutečnost.

Hledíme-li na svět nové literatury, který se dnes formuje, vidíme, že je prozatím stále nejsilnější a nejaktuálnější alespoň u nás, v oblasti lyriky. A přes všechnu nevyhraněnost jejího nejmladšího proudu, přes její nedostatek dramatickosti, vnitřního vzruchu a myšlenkové vypjatosti není nesnadné rozpoznat, že základy, které se tu tvoří, mají, třeba dosud nevědomě, význam širší a hlubší než význam programově generační nebo skupinový. V rovině, na které se výboj odehrává, se nová poezie neustále bude musit vymezovat nejen do budoucnosti, ale bude se musit vyrovnávat stále víc a více s mnohými ze svých předchůdců a bude musit svádět s jejich odkazem tvrdý zápas nebo v nich nacházet spojence. Nebude je však moci přejít bez vlastního prožitku, nebude moci k nim zůstat lhotejná a neúčastná. Zde leží, tuším, prvý prubírský kámen její vyhraněnosti.

Zrodný moment současné literatury a poezie vůbec můžeme dosud hledat tam, kde vzniká v minulém století symbolismus. Přesněji v okruhu té generace, která jej vědomě pojímá jako nový básnický způsob a která objevuje své praotce a inspirátory v zářícím souhvězdí Rimbauda a Verlaina na jedné a Mallarméa na druhé straně. V tomto období, jehož jedním převratem je, jak praví Thibaudet, sama myšlenka na převrat, to jest vědomé proklamování literárních revolucí, v tomto období symbolistním vznikají dva od sebe odlišené básnické proudy, které postupem doby budou nabývat většího a hlubšího významu. Tento nový dualismus má ovšem kořeny zapuštěny hlouběji než v pouhém literárním programu a doktríně a nejvýraznější jeho nositelé stojí také mimo oficiální avantgardu.

Je tu především Paul Valéry, který je hlavním a nejčistším reprezentantem toho, co nazýváme symbolismem. Básnický je dědicem Mallarméovy žízně po absolutnu. Ale více než v Mallarméovi je v něm patrný noetický základ a sama podstata myšlení, která tuto poezii nese. Touto podstatou je bezpochyby filozofický idealismus, a to nejzazší jeho vrchol, v kterém v tomto okamžiku vyústila klasická tradice evropského a francouzského ducha. Je to v pravém slova smyslu *klasický idealismus*, idealismus zabsolutněný, jeho naprosté dotvoření a dokonání, poslední vývojový bod, v kterém zachovává sám sebe. Nekonečné sebezrcadlení, absolutní odtažitost a pojetí existence jako chyby a omylu, v „ryzosti nebytí“, to vše, co tvoří dominantu Valéryho díla, je nejtypičtějším znakem tohoto idealismu a současně posledním vypětím jeho sebezáchovy, „krizí“ jeho „ducha“. Je to tedy stále onen idealismus romantických kořenů, idealismus, který smysl a významové jádro všech jevů a celé existence klade mimo ni, *mimo sebe*, a soustřeďuje je do oblasti čirého transcendentna.

Tento názor v literatuře není ovšem jenom ideovou rovinou tohoto básnictví, nýbrž stává se samotným organizačním prvkem básnického tvaru, stává se principem celého uměleckého nazírání a strukturním znakem básnického díla. Proměňuje se přímo v básnickou metodiku. A touto metodikou je právě symbolismus v nejvlastnějším smyslu slova. Neboť symbolismus není ničím jiným než vlastním výrazovým znakem antimaterialistického idealismu a celé jeho odtazitosti. Básnictví, organizované tímto symbolickým principem, je básnictví, jehož celá významová výstavba neustále odkazuje mimo sebe, mimo svou vlastní oblast. Žádný jeho význam tu nefunguje sám pro sebe, ale především jako konstruovaný „symbol“ hodnot, které jsou mu pojmově nadřaděny a na které poukazuje. Ideologicky tu znovu a zpětně vzniká romantické pojetí básníka jako věštce, kněze a proroka, umění se stává stále víc a více náboženským obřadem, který posunuje své těžiště mimo sebe – stejně jako filozofie posunuje své těžiště mimo konkrétní jsooucn.

Tento symbolismus je tedy prvním proudem v literatuře tohoto období. Přímo vedle něho a paralelně s ním probíhá proud druhý, který je přímým jeho protikladem. Jestliže prvý proud nachází mezi slavným souhvězdím „rozkolníků“ svého předchůdce v Mallarméovi, stojí v čele tohoto tažení jméno Rimbaudovo. Tu vzniká literatura, která přímo popírá idealistický ideál symbolistní harmonie a metafyzičnosti ve znamení bezprostředního příklonu k životu, k jeho nevypočitatelnosti a dynamice. Je to umění, které proti formě a konstrukci staví život a prostoupení jeho šíří a intenzitou, umění, kterému Rimbaud dává do vínku své vizionářské proctví „Budoucnost bude materialistická“. Je to umění v nejširším smyslu slova existenciální, pokládající svůj základ právě na ono místo, které idealismus nejsilněji popírá a od kterého se nejvíce abstrahuje. Sem patří především Apollinaire a jeho diskontinuitní poezie, která v Pásmu neklade už žádné zábrany své potřebě proniknout mnohostí a pluralitou dění. Sem patří unanimumus a futurismus, který prvý manifestačně proklamuje svou hmotnost, svou existenciálnost a vytváří pro ni zcela adekvátní výrazovou formu. A odtud vede přímo cesta k dadaismu a jeho revizi v tažení surrealistickém.

Ale nechceme a nebudeme zde systematicky vypočítávat jednotlivé fáze těchto dvou směrů a studovat jejich speciální znaky. Toto rozdělení literatury na dva základní proudy nám má jenom ukázat polohu krajních protikladů, mezi nimiž se odehrává vývoj moderního básnictví. Zde leží základ problematiky a jádro toho, čemu se říká krize. Neboť dualismus těchto dvou proudů pokračuje hlouběji do dvacátého století, a je v podstatě aktuální i dnes. Po prvé světové válce je existenciální umění stále

silnější a stává se duchovním profilem celého tohoto období. Pod tlakem kritické situace společnosti poválečné dospívá stále vyššího stupně reality, neboť se stává přímým zobrazením úpadku měšťanského světa a hierarchie jeho hodnot. Ale není jenom pasivním zobrazením této krize; svou pozicí naprosto protiidealistickou se stává její přímou kritikou a protestem proti jejímu řádu. Aktualizuje se, stává se stále konkrétnější a reálnější. V tomto okamžiku to už není jen poezie apollinairovské šíře a intenzity, zde už je to existencialismus jiný, konkrétnější, s aktuálnějšími aspekty. Zde vzniká umění, které zachycuje depersonalizaci a dehumanizaci, umění stále silnější analýzy, umění odhalující všechnu skutečnou anarchii současného světa a relativitu hodnot, jež z ní rostou. Je to umění bojové, revolučně destruktivní, ženoucí rozpory do nejkrajnějších důsledků.

Prvý symbolický proud literatury, zatlačovaný stále do pozadí, se v tomto okamžiku jasně realizuje v literatuře ideologické. To je literatura, která se proti stále mocnějšímu přívalu existenciální analýzy a relativizace hodnot snaží znovu postavit kladné a reformní hodnoty. Jsou to ovšem v podstatě zrestaurované hodnoty idealistické, které dávno ztratily adekvátní vztah k této době. Jsou prostě vykonstruované, neaktuální a příliš všeobecné, než aby mohly hlouběji zasáhnout. Jsou umělé – ať už jsou to hodnoty náboženské, nacionálně tradiční, sociálně utopistické, humanistické nebo romanticky osobnostní. A jsou vývojově reakční, neboť zdržují dořešení problematiky. Tak se vyhranila – alespoň v nejhrubších obrysech – literární problematika mezi dvěma válkami. Ale není to vyhranění, jak ještě uvidíme, nijak jasné a jednoduché. Oba dva proudy se především spolu stýkají, střetávají se, prolínají a nejsou nikdy jasné. Jasnou zůstává jen převaha existenciálního proudu, který si podmaňuje symbolistní tendence a přetváří je. To vidíme na jedinečném příkladu R. M. Rilka, který dosud plně tkví v duchovém spiritualismu; tento spiritualismus je nicméně v Rilkově vývoji stále bližší podstatě existenciálního nazírání a vyústuje posléze v duchovní oslavu *bytí*. V české literatuře je dokladem toho prostupování obou směrů Josef Hora. Jeho poezie je nese na neustálou oscilaci mezi symbolismem Máchovských variací a vitalistickým nebo poetistickým existencialismem Stromu v květu, Deseti let a jiných knih. Jiným příkladem je typický valéryovec Josef Palivec, jehož Pečetní prsten je přes nesmírnou důslednost symbolismu typu Mladé Par-ky zaměřen ve své výslednici na podstatu lidského bytí.

Ale je tu ještě jiná komplikace. Sám tento existenciální proud literatury, jako ostatně každý směr, rostoucí ze stále znovu problematizovaných a relativizovaných hodnot, je dvojnásobný a jako celek se jeví nikoliv řešením, ale problémem, nikoliv odpovědí, ale otázkou. V dramatickém

vývoji společnosti se neustále mění základy, z kterých roste, ale mění se tím automaticky i cíl, ke kterému míří a kterého chce dosáhnout. Je možno hodnotit jej proto z několika aspektů a pokaždé s jiným výsledkem. A vždycky je to hodnocení, aspoň ze svého dílčího hlediska, částečně oprávněné. Klady a pozitivní výslednice kteréhokoliv umění budí sice na druhé straně hned záporny a hlediska negativní; to je princip dialektického vývoje. Avšak v této době, která je dobou prudkého a rychlého dění, narážejí tyto klady a záporny příliš bezprostředně na sebe. Tak vzniká ona palčivá dvojznačnost a chaotizace všech hodnot. Vidíme ji ve všem, co tvoří konkrétní základy tohoto umění. Tak depersonalizující literatura poválečného období patří na jedné straně bezpochyby k nejzávažnějším a nejsilnějším útokům na systém měšťáckého světa, na idealistickou povrchnost a lež jeho duchovních hodnot. Její diskontinuita, rozklad vědomí a rozleptání osobnosti je revolucí. Její biologický defetismus, hájící práva čistého lidství, je protestem proti šílenství a nesmyslnosti imperialistické války, je revolučním momentem, z kterého je možné východisko k vytvoření bojové linie mimo fronty buržoazní války – a to jsou v té době skutečně mezinárodní bojové fronty socialismu. Avšak toto *možné* východisko už tu není uskutečněno. Celé toto vášnivě nekonformní, destruktivní a odbojné umění není v okamžiku svého vzniku schopno vytvořit z *tohoto* chaosu (nikoliv vedle něho) základy pro nového, konkrétního člověka, jeho nové nazírání a myšlení. Zůstává a musí zůstat v této kladné, analytické fázi u všeobecného, abstraktního člověka. A tento abstraktní člověk je opět znakem kultury buržoazní. A stejně pouhé ulpění na negujícím defetismu vede při nástupu fronty proti fašismu ke kapitulantství.

Stejně dvojznačné je toto umění i z hlediska jeho noetického charakteru. Relativismus, analytičnost, skepse ke všem vírám a ideologiím, podvědomí, atomizace lidského vědomí, probuzení všech prvků, které byly potlačeny a korigovány – to vše vede toto umění k jakémusi novému *maximálnímu rozpětí* lidského vědomí. Toto rozpětí vědomí, v němž myšlení pojímá plně sebe samo ve své podstatě, vede na druhé straně opět k naprosté ztrátě aktivní tvořivosti lidského ducha, k potlačení jeho volní stránky. Útok na idealistickou hierarchii hodnot ústí v jakémsi zrovnočnění všech hodnot, v jejich zrelativizování. A uprostřed zrelativizovaných hodnot je lidské myšlení zbaveno jakékoliv možnosti tvůrčího zaujetí, nutné tvůrčí jednostrannosti a vyústí opět k nestranné otažitosti, proti které vlastně bojuje. Existenciální nazírání, které boří idealistickou ideologii ve jméno života a jeho dynamiky, uvolňuje na druhé straně opět všechny iracionální síly a instinktivní protiintelektuální proudy, od nichž je jenom nepatrný krok k nejreakčnější podobě idealismu – k fašismu.

Skutečnost fašismu sama byla velmi názornou ukázkou dvojznačnosti tohoto celého literárního proudu a nebylo by radno, aby se na ni zapomínalo a aby byl fašismus jen strašákem v politických úvodnicích a proslověch. Neboť co jiného než dvojznačnost znamená ten děsivý fakt, že na kulturní tendence, které se rodily ve znamení protestu a odporu proti reakční společnosti kapitalistické, že na tytéž kulturní tendence mohl navázat fašismus, poslední kapitalistické šilenství, chtějící zabránit vývoji socializačnímu? Co jiného může znamenat fakt, že využil všech iracionálních a pudových momentů tohoto destruktivismu k vybudování nové nestvůrné ideologie?

A tu se nám objevuje podstata tohoto kulturního proudu ve své úplnosti. Její téměř protikladná dvojznačnost ukazuje nadmíru jasně, že nebyla ničím více, ale také ničím méně než *otevřením problematiky* této dramatické doby na předělu, že byla nejkrajnějším vypětím a obnažením všech protikladů, které v ní zápasily a zápasí, že byla analýzou a odhalením všech sil, které ji tvořily a tvoří. Že však nebyla žádnou dosud hotovou systematizací hodnot, že nedospěla k pevnému a organizovanému pořádku svého ideového obsahu.

Byla a je to dosud problematika, která nebyla dořešena, nebo, lépe řečeno, z které nebyly učiněny konečné závěry. Veliká díla této doby, Proust, Joyce, Lawrence, desítky jiných a celý tento literární proud tu dnes leží jako otevřená otázka. Otázka bez závěrečné odpovědi, drama bez vyřešení. A tak stojíme dnes před celou touto literaturou, před celou touto kulturou – která je stále naší aktuální duchovní realitou. A tak před ní stojí současné umění, zamýšlející se nad svými úkoly, povinnostmi a nad svým smyslem. Nedávno byl kladen na současnou kritiku požadavek, aby ukazovala novému umění jeho velké „tematické úkoly“. Kdybych měl tento požadavek splnit, neváhal bych říci, že prvním úkolem nového umění je nové zvážení této problematiky včerejška a dneška a pokus o vytvoření nových závěrů za jejím otazníkem. Bude nutně třeba stále znovu a znovu vyhlášovat za kulturně reakční všechny tendence, které budou chtít tuto fázi potlačit, zlikvidovat, jednostranně odsoudit a prostě vynechat. Neboť je třeba bránit plnost a ryzost uměleckého zápasu o nalezení nových pozic. Zde se odehrál otřes, na který nelze zapomínat, zde se posunulo jádro světa. Projít znovu touto chaotickou problematikou, pojmout všechnu její šíři a relativitu, znovu ji zaktualizovat a učinit v ní nové a jednoznačné závěry – to je, myslím, konkrétním smyslem moderního umění – a také jeho skutečným základním pocitem.

(1946)

POZNÁMKY O VZTAHU DRAMATU K SOUDOBÉMU ŽIVOTNÍMU POCITU

Jiří Kárnet

Hledání souvislostí dramatu a společnosti, zejména souvislosti dramatu se soudobým životním pocitem, je, myslím, předem odsouzeno k tomu, že zůstane jen v náznacích. Je možno se zatím jen pokusit odhadnout tendence, jimiž se bude brát příští vývoj, a i to je do značné míry problematické a musí být chápáno ne jako snaha hledat objektivní normu, pravděpodobnou předpověď, ale jako zaujetí stanoviska, tendenční samo sebou, jako snaha o pohled z určitého místa s individuálně omezeným rozhledem. V tom smyslu je každá podobná stať jen příspěvkem a přiřazením se k tomu kterému uměleckému směru a teprve pozdější kritika ji zhodnotí z odstupu a zařadí do celkového vývoje, postižitelného teprve ex post. V tom je rozdíl mezi podobným pokusem a objektivním rozbořem, který by si vyžádal mnoho materiálu, dosud ne úplně přístupného, aniž by platnost závěrů byla nějak podstatně širší.

Každý pokus o souhrnnější pohled na světové dění v kterémkoli oboru narazí dnes na to, že jsme po mnoho let byli izolováni téměř úplně od vývoje ostatního světa válkou a že i vývoj u nás byl násilně přerušen a zastaven. Stále ještě zjišťujeme, co se vlastně ve světě událo, a hledíme zpět na vývoj, který jsme nemohli sledovat. Nezdá se však, že by světové drama dospělo někde k nějakému výraznému tvaru, že by byla nějak překonána světová dramatická krize, známá nám již z dob předválečných. Spíše se ukazuje, že se ozřejmily, ovšem jen do jisté míry, některé tendence, které budou řídit příští vývoj. V tom smyslu pokus o typizaci najde zatím spíše náznaky typů než hotové a zřejmé zástupce. Vývoj teprve odliší jednotlivé druhy a dá jim výraznou tvářnost.

Snad jedním z hlavních znaků soudobého dramatického vývoje, který jsme však mohli sledovat už v době předválečné a jehož kořeny sahají velmi daleko zpět, je odklon od psychologie k sociologii. Člověk jako takový, a tedy člověk individualistický, bez sociálních vazeb, je – jako téma v dramatu – především silně vyčerpán dramatickou literaturou klasikou. Čím dál méně se vyskytuje psychologické drama, čím dál méně nás zajímá psychologická studie povahy, zvláštnost lidských typů, odstíny charakteru. Poslední slovo v této psychologii má škola freudovská, která objevila další aspekt, další nové typy výjimečné, ovšem tak neobvyklé, že na sebe sotva může soustředit pozornost většího okruhu diváků, neboť tato psychologie a tyto typy přestávají být prakticky společensky zajímavé,

prostý divák se s nimi nesetkává zdaleka tak často jako s hrubě kreslenými typy starší dramatiky. Od čisté psychologie postupuje zájem spíše k psychologii sociální, která se zabývá člověkem v určitém prostředí, jeho rysy získanými, sociálně podmíněnými, případně, jak tomu bylo v nedávno uvedené hře Steinbeckově *O myších a lidech*, psychopatologickou studií v určitém sociálním prostředí, které vlastně teprve podmiňuje a dává vzniknout konfliktu. Nicméně vcelku platí, že drama se alespoň prozatím od individuální psychologie odvrací. Zájem se přesunuje docela viditelně od jednotlivce čím dál zřejměji ke skupinám, k různým formám lidského společenského soužití, od studie psychologie individuální k studiím psychologie davové, psychologie skupin, psychologie jednotlivce jako jejich součástí, ke konfliktům, které vznikají uvnitř těchto skupin či mezi nimi, nebo zejména mezi individuem a těmito skupinami.

Tím je ovšem dán jen hrubý rámec zájmu současné světové dramatiky. Odklon od psychologie k sociologii naznačuje jen změnu podmínek dnešního života proti životu dob předchozích, davy, davová psychologie a život jednotlivce uvnitř těchto celků ukazuje jen nové formy života, jež teprve dávají vznikat a podmiňují nový životní pocit dnešního člověka. Ten je ovšem v jednotlivých celcích podstatně různý a tyto celky se liší od sebe navzájem. Tyto změny a odlišnosti jsou závislé na společenských, sociálně politických formách života v tom kterém prostředí. Jiný je člověk v Americe, jiný ve Francii a jiný v Sovětském svazu, třeba všichni jsou určeni těmito základními činiteli, společnými zásadně celému světu. Jsou totiž jen rámcově dány základní podmínky lidského soužití, jsou dány v množství lidí, které zalidnilo svět, jsou dány nutností řešit nějak výrobní, hospodářské a sociálně politické problémy dnešní lidské společnosti, ale jednotlivé země a celky se liší ve způsobu, jakým tyto problémy řeší, což pak přirozeně podněcuje docela odlišný životní pocit příslušníků těchto zemí, jsou dále rozdíly mezi jednotlivými příslušníky uvnitř velkých celků, individuální zvláštnosti, závislé jak na individuálních vlastnostech jednotlivců, tak zejména na jejich zásadním příslušenství a zařazení sociálním, tradici, národě, třídní příslušnosti, což má všechno vliv na utváření jejich životního pocitu, často vliv zásadní. Řekli bychom tedy, že soudobý životní pocit je určen dnešním stadiem vývoje společnosti, ekonomickým i sociálním a duchovním, a liší se pronikavě v jednotlivých celcích podle jejich politického postoje a postavení k nastávající společenské přeměně, případně někde dostává individuální podobu podle charakteru jednotlivce a hlavně podle jeho sociálních vztahů a vazeb. Zde tedy souvisí životní pocit velmi úzce s vývojem politických podmínek, zde je tedy i souvislost politiky a dramatu.

Vzhledem k tomu, že náš zájem platí především tomu životnímu pocitu, který je příhodný pro vznik dramatu, obrátíme pozornost především k těm celkům a těm jednotlivcům a typům, u nichž jsou v rozporu, v konfliktu podmínky, které jsme určili jako základní pro vytvoření životního pocitu, kde poměr jednotlivce k celku je napjatý, kde je napětí uvnitř celků a kde jsou podmínky pro to, aby tato napětí nabyla v individuálním, básnickém pohledu dramatického významu, kde krátce vzniká životní pocit dramatický.

Myslím, že nejnápadnějším prototypem člověka, který se dostává do takového rozporu v dnešní situaci, je intelektuál, zejména intelektuál západní, a že tedy dramaticky plodný rozpor povede zejména ve Francii, jakožto typickém reprezentantu a prostředí intelektuální vrstvy liberální buržoazie, k vzniku dramatického životního pocitu. To, co zatím z Francie vidíme, tomu nasvědčuje. Toto omezení nemusí být tak přesně místní, protože se francouzský intelektuální typ rozšířil i do ostatního světa, ovšem jen do vrstev odpovídajících mu jak vzděláním, tak životním slohem, ale pro jednoduchost se ho přidržme.

Životní pocit západního intelektuála je pro nás tak zajímavý tím, že velmi dramaticky a výrazně jsou v něm ztělesněny rozpory, které prožívá do jisté míry i ostatní lidstvo (v tom je jejich všeobecný význam). Poměr individua k davu, ke světu naplněnému lidmi, domy a stroji, které počínají v jeho vidění člověka ovládat, ke světu, který pronikavě zkrátil všechny vzdálenosti civilizací a přitom v hrozivém nepoměru naopak zpropastněl vzdálenosti kulturní, počíná u něho nabývat hrozivé tvářnosti. Síly tohoto světa se mu pojednou staly zřejmými, objevuje si jejich nesmírnou ničivou moc, kdyby se úsilí lidstva ještě jednou obrátilo špatným směrem, uvědomuje si zároveň pojednou svou bezmocnost a nepatrnost vůči světu, který se zformoval do hrozivého rozporu. Tyto síly, jež mu byly původně skryty, které neviděl, neboť žil stále v malém rámci národním, státním, intelektuálním, tyto síly, které konečně se teprve teď počínají seskupovat v plném počtu, sčítat a násobit, v něm nutně musí vyvolat pocit naprosté bezmocnosti a osamocení, cítí vůči nim svou nemohoucnost, která je velmi podobná poměru člověka k přírodním silám. Uvědomuje si, že má na ně přibližně stejně nepatrný vliv, jako měl anticový člověk na božské fátum. Jedinou cestou k jejich spoutání je zařadit se do jejich rámce, stoupnout do jedné řady s nimi a vzdát se kriticismu a uvažování, uvěřit ve vítězství a správnost (jak je v jeho uvažování oboje blízké) jedné z nich a stát se členem jednoho ze zástupů, připojit svou zanedbatelnou sílu k veliké síle všech. Kořeny pesimismu, který se ho v této situaci počíná zmocňovat, jsou snad i jinde, jsou v krizi ideje pokro-

ku, v níž věřil předválečný svět, ale které on už věřit přestává, neboť se mu všechn pokrok jeví jako pokrok civilizační, nedoprovázený pokrokem kulturním. V tom mu napomáhá silně špatný poměr davů celého světa ke kulturnímu dědictví minulých dob, jímž on naopak žije, špatný poměr dnešního života k jeho vlastním intelektuálním základům, poměr, který počíná být hrozivý, který koneckonců se už výstražně projevil v bezduché civilizaci německé. Reálné kořeny tohoto pesimismu jsou dále v rozdělení světa na dva tábory, které se zdá, že přímo nutně vede k válce, atomové válce s jejími důsledky, jež není možno domyslet, ale které vzbuzují obavu o osud celého lidstva, války, která, jak se zdá, bude stále hrozit, neboť budeme asi stále žít s myšlenkou, že příštím, snad ještě tímto rokem může vypuknout mezi dvěma světy, které tu stále stojí bojovně proti sobě v rozporu, který není ničím odstranitelný, mezi dvěma světy, které vlastně, chceme-li to tak vidět, vedou stále drobnou válku o výchozí pozice příštích ofenziv po celé délce hranice, probíhající napříč středem Evropy.

V tom jsou skutečné objektivní podmínky pro vznik pesimismu a skepticismu. Subjektivní podmínky, které jsou snad prvořadé, se jich zmocňují a vysvětlují jimi tento tragický pocit zániku, který můžeme chápat zároveň jako *životní pocit třídy*, kterou tato vrstva intelektuálně reprezentuje a s níž nepřestala souviset. V tom smyslu je tato vrstva takzvané inteligence vlastně jak původem, tak myšlením a životním slohem dědicem a výkvětem kapitalistického liberálního měšťáctva, jeho světa, jeho kultury a s ní samozřejmě zároveň i všech kultur předchozích, které buržoazie asimilovala a přijala za své. Tato vrstva pak samozřejmě pocituje zánik své třídy, který je neodvratný, a tím i své společnosti, svého světa jako zánik svůj vlastní a současně, je to už jen malý krůček, jako zánik světa vůbec. Nedovede se smířit s myšlenkou, že by ona přestala existovat a svět trval a vyvíjel se dál. Pocituje všechny ty nové lidi, kteří reprezentují nové a rozhodující síly světového zápasu, jako barbary, kteří se spiklívají uvnitř jejího kulturního světa proti němu a počínají ho rozbíjet a ničit a snad ho i materiálně zničí, neboť porušují a rozbíjejí soustavně hodnoty, na nichž byl zbudován její, a tedy i jejich svět. Má vůči těmto novým lidem pocit otce, kterému jeho dítě vyrostlo v Bumbříčka, který pozře i své rodiče. Ve své kritice má ovšem vedle subjektivních námitek i námítky objektivní, nový svět se často neohlíží na tradice, hodnoty a ideály, které je třeba zachovat a které koneckonců dříve či později opět přijme a očistí, třebas je dnes přehlížel. Tomu ostatně nasvědčuje celý vývoj socialistické části světa, která postupně dovedla asimilovat a v budoucnu bude tím víc se zmocňovat ideálů, na nichž stála měšťácká společnost, která jich ovšem posléze používala většinou jen jako krycího a ochranné-

ho zbarvení, skrývala pod touto maskou svou pravou a bezohlednou životní „filozofii“, která dovedla krčít rameny i nad nejkřiklavějšími rozpory a protimluvy měšťáckého světa. Ovšem tato vrstva nevidí, že socialismus se vyrovná postupně se všemi hodnotami, že znovu vytvoří a přetvoří jejich hierarchii, že dnešní poměr hodnot je dán dnešní fází vývoje a že pojmy, které socialismus na čas zbavil jejich významu, ve skutečnosti ten význam už dávno pozbyly, že bude třeba jisté doby k jejich novému naplnění socialistickým obsahem. Nechce vidět vývoj socialistického poměru k národnímu cítění stejně jako k cítění náboženskému, která jsou už dnes naplněna novým obsahem, hlubším a oprostěnějším, než byl jejich obsah za kapitalismu. Nový svět je prostě nepřijatelný a priori, přijmout ho by znamenalo asi tolik jako podepsat větší části svého já, zakořeněné hluboce, snad přímo sobě samému ortel zániku.

Pro nás ovšem tento objektivní pohled na věci nemá velkého významu. Nás zajímá mnohem spíše životní pocit, byť subjektivní, který tu vzniká a který se velmi blíží životnímu pocitu tragickému, ať už jsou jeho reálné příčiny a pravé souvislosti jakékoliv, nemůžeme nevidět, že tento pocit může vést ke vzniku silných dramatických konfliktů, že z něho může růst drama. Snad se tu může vyskytnout námitka, že drama nemůže růst z pocitu, který není správný, který je jen subjektivně platný, který nevidí síly současného zápasu nezkrasleně. Ovšem každé vidění světa má své oprávnění, jen je-li úplně a celistvé. Kromě toho drama nemusí růst přímo ze subjektivního životního pocitu, může růst z rozporu, který se objeví nutně uvnitř mnoha bytostí, rozporu mezi já existujícím a já, jak by mělo podle vůle světa vypadat, rozporu mezi tím, jak je každé jednotlivé já bytostně a dědičně utvářeno a jak by si je chtěl přetvořit a zformovat okolní svět. Je to zápas jednotlivce s nesmírnými vnějšími i vnitřními silami, zápas, který může být i heroický, neboť je docela dobře možno, že v jednotlivých dílčích otázkách má jednatel i vůči celému světu pravdu, neboť v tomto zápase se i velké síly mohou dočasně mýlit. Zápas jednotlivce s davem, rozpor, který tu vzniká mezi vědomím o nutnosti prohrát a naproti tomu stejně silným vnitřním příkazem bojovat, je silný a tragický. Obnažuje velmi záhy samy kořeny existence, vzniká drama filozofické. Ve světové dramatice jsou, jak jsme už řekli, spíše náznaky této problematiky a tohoto typu. Vývoj ukáže, kam až se touto cestou dospěje. Ve francouzské dramatice, a do jisté míry i jinde, můžeme však sledovat již příznaky takového vývoje, který koneckonců do jisté míry předjal Karel Čapek.

Proti tomuto typu, říkáme francouzského intelektuála, Antigony, abychom mluvili jmény známými, stojí velmi blízká dramatika anglická,

kteřá roste z téhož základu, ale realistickými rysy národního charakteru dostává svou specifickou podobu, vývoj probíhá jinak, životní pocit je rovněž jiný a i v dramatu se projeví odlišně. V realistickém anglickém myšlení, které by vlastně mělo být velmi blízko životnímu pocitu, který jsme nazvali francouzským, se dnešní situace a nutnost společenské proměny projevuje úplně jinak. I v anglické dramatice je chápán vývoj k socialismu do jisté míry jako zánik něčeho, ale je tu pevné vědomí, že v podstatě život není vázán na tu kterou společenskou formu soužití, že je možno jak naplnit staré formy novým obsahem, tak vytvořit nové formy, které by učinily životaschopnými staré obsahy. Angličan se zamýšlí nad socialismem, diskutuje o nových formách života. Anglická dramatika se snaží vyřešit všechno parlamentárně. Je příznačné, že právě v Anglii se objevuje tak silný zájem o nové uspořádání společnosti, že právě tam se hledá nějaká cesta, která by vyvedla zemi i celý svět z jeho dnešní situace, jejíž neudržitelnost se počíná cítit. Angličan cítí, že dnešní společenský řád je neudržitelný. Co však udělá? Svede dohromady zástupce jednotlivých tříd a na jevišti pořádá ve skutečnosti politický mítink, diskusi o východisku ze současné situace, o metodách, které by vyřešily krizi, o novém uspořádání. Životní pocit, který tak vzniká, není ani v nejmenším podoben životnímu pocitu tragickému, je veskrze realistický, empirický a nutnost vývoje je přijímána prostě a samozřejmě. Je příznačné, že Anglie, která má daleko větší zájem na udržení statu quo, se dala mnohem dříve a rozhodněji než Francie na cestu k socialismu, i když to vyslovujeme se vši rezervou. Forma tohoto uvažování ukazuje zároveň podobu se středověkým traktátem, mimochodem nežáživým, který umělecky přinese sotva mnoho nového, třebaž je životně mnohem praktičtější a vhodnější. V této souvislosti poprvé narážíme na myšlenky univerzalistické, obdobné středověku, které docházejí výrazu kromě jiného i v zesíleném zájmu o katolicismus na západě. Podkladem tohoto univerzalizismu a univerzalistických tendencí je vědomí, že jenom kapitalistická společnost mohla žít ve světě tak neurovnaném a neutříděném, pokud ještě nebyly přesně vytyčeny hranice růstu, že však dnes je životním zájmem světa vytvořit, obdobně středověké společnosti feduálně-křesťanské, jednotnou duchovní i společenskou stavbu, která by sklenula rozpory teď už celého světa pod jednu střechu. Že je třeba jednoty ducha a hmoty, života a ideálu, která by spojila všechny, podobně jako kdysi středověk. Při všech pokusech vidět v znovuzkřížení katolicismu jakožto posledního univerzalistického názoru a poslední univerzalistické organizace východisko ze správně rozpoznané krize se ovšem zapomíná, že návrat zpět není možný už proto, že by byl návratem k systému, který nedovedl sklenout a organizovat svět již na

daleko nižším stupni společenského a duchovního (vědního!) vývoje raného kapitalismu. Zbývá jen anarchistický pesimismus nebo hledání ve směru marxismu, ve směru socialismu, v jeho rozšíření a v tom, aby nabýval čím dál životnějších a reálnějších forem, stal se přijatelným a přístupným širokým vrstvám lidstva. Ani univerzalizmus nekatolický, který je jistě reálnou cestou z krize a správným poznáním nutnosti příštího vývoje, nepřispěje ovšem nijak podstatně k vzniku nového dramatu. Jeho reálné myšlení je celé obráceno k životu, dramaticky je však velmi málo plodné. Dramata, vzniklá v této vývojové řadě, se budou vždy podobat nebezpečně traktátům a politickým řečem, není tu žádného bytostného konfliktu, není tu básnického vidění světa, je tu naopak velmi reálné a životní myšlení, jehož význam se projeví v politice.

Velmi zajímavý je životní pocit člověka amerického, člověka ze země, kde snad nejvíce vzrostly davy, kde se došlo nejdál v uniformitě myšlení, povolání, bydlení, jídla, poměru k ženám a života vůbec, stejně jako snu, který se tu stal obchodním zbožím. Amerika ovšem nemá ani té vrstvy tradičního měšťáctva, řekneme téměř maloměšťáctva, z níž roste intelektuální vrstva, jak ji známe z Evropy. Americký život sám je hrubým porušením životního slohu liberálně buržoazního, třebaž běží o kapitalistickou zem; intelektuál evropský by se v ní beztak necítil doma a jeho odpor k Americe je známý a tradiční. Ani americký intelektuál není v konfliktu s životním slohem své země, problém socialismu není tak palčivý, a životní pocit by tedy mohl být jiný. Vskutku je jiný, je však zcela podмінěn životem v davu, v zemi davů. Uprostřed této střízlivé a chladné skutečnosti životní, která zřejmě nutí každého, aby se přizpůsobil, aby v životě žil a nesnil ani na chvíli, se kupodivu sní. Davový člověk sní, sní o porušení sociální vázanosti, sní o vybočení ze společenského rámce, do něhož je zasazen a z něhož, jak cítí, není úniku, otrok davového života, v němž je určeno a uniformováno vše, celý jeho život, který jen může být první nebo druhé nebo třetí a horší třídy podle jeho sociálních možností, které jsou však do jisté míry pevně určeny, sní o svobodě v zemi svobody! Sní o životě bez stáda, neurčeném civilizací, sní nezdravě o všem nadpřirozeném a neobvyklém, co by mohl učinit, kdyby přestal uvažovat přesně a logicky, jak ho k tomu nutí život a jeho pud sebezáchovy. Vraždy, motivované téměř jen touhou udělat něco neobvyklého, sňatky, jaké se povedou snad jeden z milionu, výhry se stejně astronomickou pravděpodobností, fantazie hledá únik ze šedého života s vysokým standardem. Amerika sní o svobodě. V realistickém rámci, zachycujícím téměř vědecky sociologicky život jednoho či jedné z nich, s tisíci drobných, jemných a přesných postřehů, se odehrávají děje, v nichž ten jeden nebo jedna vybo-

čují prudce z přesně daných možností a divák zřejmě prožívá a vybíjí alespoň obrazně svou touhu po úniku z železné nutnosti, již je ve skutečnosti spoután. Touha po úniku, ale zcela nereálná, bezmyšlenkovitá a skrytá, nedramatická, protože se nemůže vyslovit v jasném tvaru. Je to jen lehké odreagování malých nepříjemností této příjemné civilizace s vysokou prosperitou. Tento typ je kromě toho převážně románový. A ani by, myslím, nebylo dosti odvahy spatřit a uvidět v plné hrozivosti problematiku tohoto života.

Ještě jednou bych tu chtěl zdůraznit, že rozdělení podle jednotlivých zemí je jen velmi hrubé, že se ovšem mohou vyskytnout typy příslušné zeměpisně jinam; zdá se mi jen, že toto rozdělení usnadňuje a nejlépe vystihuje rámcovou situaci.

Přímo na opačném pólu, v příkrém protikladu k těmto světům, je svět socialistického sovětského člověka, realistický svět, který ostatně je sdílen do jisté míry pracujícími všech zemí. Jeho nejnápadnějším rysem je, že téměř úplně postrádá problematiku, že se tu alespoň velmi málo uvažuje o otázkách jiných než zcela konkrétních. Proti problematičnosti a pesimismu světa západního je tu naopak zřejmá a manifestovaná nechuť k problematice, k složitosti psychologické, nechuť k spekulaci a naprostý odvrát k životu, k přirozenosti, k reálným a konkrétním hodnotám. Životní pocit sovětského člověka je, nepřihlížíme-li k naprosto zanedbatelným (ne umělecky) výjimkám lidí většinou ještě starých, kteří prožívají podobný vnitřní zápas jako intelektuál západní, je radostný a tvořivý optimismus, optimismus, který se až zdá být plakátový, který právě svádí svou radostností a prostotou ke kritice a musí na jistý typ západních intelektuálů, kteří se silně vzdálili životu v jeho prosté neproblematické primární formě, působit odpudivě a vzbuzovat v nich nedůvěru. Zdá se, že Sověty jsou neoptimističtější zemí na světě. Pro drama a umění je to ovšem zatím v tomto období zjištění spíše záporné než kladné a slibné. Neboť ze života, v němž není rozporů, a to pokud možná nejbyťostnějších, nejzákladnějších, rozporů v základním nazírání na otázky života, nevyroste problém, který by dal vzniknout dramatu. V tom smyslu se tu zatím uplatňuje paradox, že země a lidé zdraví nevytvoří umění, alespoň pravděpodobně ne umění tohoto druhu. Určitou uměleckou krizi skutečně můžeme sledovat v sovětské dramatice a v sovětském divadle. Po údobí kritiky měšťácké společnosti a kapitalismu, revoluční tematiky, z níž po nějaký čas prudce žilo ruské divadelnictví, přichází doba bez problematiky, kdy kritika kapitalismu přestává být aktuální. Vnitřní problémy sovětské společnosti v sovětské dramatice sotva zahlédneš, snad v Kornejčukovi náznak kritiky a řešení problému nového ocenění inteligence

a zhodnocení jejího významu pro věc socialismu, problém partijních a bezpartijních, který se však nezdá být tak palčivý, aby z něho vzniklo něco víc než jednoduchý netragický příběh s radostným koncem. Je pravda, objevuje se v sovětských hrách i nová problematika intelektuála a jeho soužití s kolektivem, ale právě z jednoduchosti tohoto řešení, jak jsme je viděli v několika hrách tohoto druhu, vidíme, že budovatelský optimismus vítězí hladce nad každou povahovou odlišností, kterou nadto doveudou sovětské lidi čím dál více a ohleduplněji respektovat. Velká vlastenecká válka rovněž sotva přinese silnou tematiku dramatickou. Všechno toto poznání, jistě radostné, ukazuje, že sovětská dramatika nemůže pravděpodobně v dohledné době najít nějakou silnou svébytnou tematiku, že teprve další postup společenského vývoje přinese snad nové problémy a nové drama. Dnešní životní pocit sovětského člověka, radostný optimismus tvůrčí, který tak příkře kontrastuje s pesimismem západu, nezdá se být předpokladem pro vznik dramatických konfliktů uvnitř socialistické společnosti, a tím ani nové problematiky a nového dramatu.

Shrnujeme-li tedy všechny tyto různé typy životních pocitů a z nich plynoucí podmínky pro vznik dramatu (jsme si ovšem vědomi, že běží vlastně jen o drama sociologické, drama společenské a lidské proměny, jak jsme si je vymezili hned zpředu), vidíme, že pro drama nejpříhodnější je právě půda tradičního intelektuálního, jak nám ji zhruba reprezentuje Francie. Z typu intelektuála, který ovšem není jediným (vedle něho existuje i typ, pro který společenská proměna není zdrojem vnitřních konfliktů), z jeho rozporu se vzniklou nebo vznikající formou lidského soužití, s novým přetvářením a utvářením společnosti, k němuž jeho poměr nemusí ovšem zdaleka být negativní, nýbrž pouze hledačský, vyrůstá tragický životní pocit, v němž jsou obnaženy základní podmínky existence jeho i světa, pocit, který může být půdou nového dramatického růstu. Z tohoto rodu budou asi nejvýznačnější zjevy současné dramatiky, dřív než se dočkáme dramatu socialistického s novou socialistickou tematikou, s problematikou bytostně jiné a už změněné společnosti, kterou ovšem dosud neznáme. Zdůrazňuji ještě jednou, že naše hodnocení se drželo výhradně hledisek dramatických, která jsou v tomto případě *v rozporu* s hlediskem společenské prospěšnosti; závislost dramatu a společnosti je tu nepřímá.

(1946)

FILOZOFIE A BÁSNICTVÍ

Jiřina Popelová

Umění je nazíráním světa a filozofie je světovým názorem – v této slovní hříčce je obsažen klíč k rozřešení poměru básnictví a filozofie. Básník nenazírá jen smyslový svět, nazírá člověka i vesmír v jeho úplnosti, chce vidět podstatu dění – v tom se stýká s filozofem. Neboť i filozofovým konečným cílem je zření podstaty, jen filozofova cesta je jiná. Filozofické zření světa vzniká až na podkladě přísné, pojmové práce, teprve prořed jí a ukázně exaktností jejích metod smí se filozof pokusit zřít nejvyšší pravdy. Nikdy mu nesmějí být básnické tvoření a umělecké obrazy jen jakousi dekorací abstraktních pravd nebo laciným vyplněním mezer jeho filozofického poznání. Požadavek filozofického zření až na podkladě namáhavého myšlenkového postupu je vlastně prastarý, připomíná nám obraz ze sedmého listu Platonova, ozřejmující poměr Platonovy dialektiky k jeho zření metafyzické pravdy – obraz o tření dřev, z nichž nakonec vyšlehne plamen poznání. Ovšem Platon jako prototyp filozofa básníka je příkladem sám pro sebe. Personální unie mezi filozofií a poezií je u něho dána tím, že jeho dílo je dovršením a zároveň koncem řady počínající velikými předsokratiky, Thaletem, Anaximénem, Anaximandrem, Herakleitem, Empedoklem, kteří všichni ukládají své filozofické učení v básních, tvořice svou interpretaci světa těsně na rozhraní mezi filozofií a mýtem. Platona, ač to zní paradoxně, můžeme pokládati za posledního předsokratika. Stojí v prudkém odporu k bezprostředně předchozí analyzující generaci filozofické-sofistické (ač pod jejím pronikavým vlivem), má ještě vidění světa společné s generací dědů – velkolepou báseň o kosmu, v níž se vliv sofistický a sokratovský jeví jen v tom, že do ní včleňuje i báseň o člověku, ba že i samotné racionalistické pojmy proměňuje v ideje básnicko-metafyzickou metamorfózou, aby je tak pozvedl z střízlivosti abstraktního uvažování k jasnozřivé féerii mytické vize. Maje blíže k Parmenidovi, ba i Pythagorovi než k Protagorovi a Gorgiovi, mění tyto sofisty ve své mýtotvorné fantazii v jakési zlé skřety myšlenkového světa, v němž si proměňuje ironického mudrce athénské tržišťe oslnivou apoteózou, aby si tak promítl myšlenkový zápas mezi ním a sofisty v gigantomachii starého eposu. – Ale svět kosmických vizí patří nenávratně heroické minulosti lidstva, i když Platonem působil ještě po tisíciletí svou přitažlivou silou, a Aristoteles znamená již osudovou rozluku filozofie a poezie a její spojení s vědou. A přece styčné body nemizí docela. Filozof ve své touze o uchopení samotné podstaty dění nevystačuje s diskurzivním myšlením

a zmocňuje se skutečnosti i metafyzickou vizí, již nemůže vyjádřit jinak než prostředky básnickými. Nebývá to často, jsou to skutečně jen záblesky uprostřed tuhé myšlenkové kázně, ale bývají to nejbezprostředněji uchvacující pasáže filozofických děl. Vzpomeňme jen v české filozofii na filozofa básníka Ladislava Klímu, ač je u něho mnoho filozoficky i umělecky nezvládnutého, mnoho jen křečovitě nahozeného, nebo ještě spíše na ryze básnické vyznění některých pasáží Vorovkovy Skepse a gnose, v nichž přísný a skeptický, exaktní myslitel nesměle vpouští do pochybami zmučené mysli plachou metafyzickou naději, pro niž hledá výraz spíše umělecký než stroze vědecký, a vzpomeňme především na Patočkův Přirozený svět, kde vedle tuhé konstruktivní práce myšlenkové nacházíme partie vzácného básnického kouzla, např. tam, kde mluví o domově a cizotě nás obklopující.

Podívavše se takto letmo na účast poezie v díle filozofově, podívejme se důkladněji na filozofii v díle básníkově. Kdybychom hledali přesný myšlenkový obsah básnických děl vydávaných za filozofická, shledali bychom téměř vždy, že je plytký a mlhavý. Šlo by většinou o myšlenky nepřilíš původní a často obecně známé. Žádným dějinám filozofie nestojí za to se s filozofujícími básníky vypořádat, až na zcela nepatrné výjimky; v příručce dějin české filozofie nenajdete ani zmínky o filozofických názorech Máchových nebo o filozofii Březinově, ač se tu mluví o filozofech mnohem menšího všeobecně kulturního významu, než jsou tito básníci, a tyto příručky tak činí zcela právem, neboť filozofický obsah děl těchto básníků je i nepatrný i nepůvodní.

V čem tedy spočívá filozofický význam podobných děl a jejich účinek na čtenáře?

Předně v tom, že vyjadřují, co filozof pojmovými prostředky vyjádřit nemůže, a co přece tvoří součást filozofie, že vyslovují metafyzickou touhu lidstva, hlad po probádání posledních tajemství, neklid štvoucí člověkův intelekt za meze poznatelného, drtivou úzkost z přemíry cizoty kolem nás, žalář individuálnosti ohraničující lidské já oproti bytostem ostatním i vesmíru, opojnou radost z chvilkového proražení mříží a splnutí s veškerenstvím, nezachytitelné pádění času, propast nicoty, nedostupnost poznání, úděsnou nicotnost jedincovy existence před tvář smrti, prahnutí žíznivé duše po Bohu, bezmocné bušení na brány absolutna a zase rozjásané vědomí tryskajícího bohatství niterného světa, magické síly snu, bratrského koloběhu osudů, omamující sladkosti světelných vizí. Básník tu dosahuje toho, po čem filozof touží, totiž skutečné transcendence poznání, překročujícího práh smyslovosti i diskurzivního myšlení a dotýkajícího se posledních záhad bytí. To jsou ona březinovská „okna, prolome-

ná v staletí zázraků do zasmušilých horizontů tajemství“. – Co vyjadřuje silněji metafyzickou touhu lidstva než březinovsky prosté sloky „A silou zvýšenou můj obdař lidský sluch“, „Od mojí myšlenky odputej zemskou tíž, ať světla rychlostí prostorem šlehá v let“ – „Ať všechno obsáhnu, všech cíle drah a cest, co vidím žít a mřít a růst a kvést a zrát, sil živých věčných kruh, jenž konstelace hvězd v své síti navléká a řídí vzlet a pád, jenž trpí v duši nám a voní v lilii a modrým plamenem nad bažinou se stkví, ať douškem jediným já žízniv opiji na březích věčnosti se vínem tajemství.“ Nebo vstupní apostrofa k Tajemným dálkám „Zář grandiózní vesmíru když v zrak mi padla, sil věčných tajemství a osnovami světla, v mou duši odražena kosmu od zrcadla, v ohnisko palčivé a krvavé se střetla“. Filozof hledá nejvyšší poznání, ale kde cítíme palčivěji, konkrétněji, naléhavěji sílu, která jej žene, její bolest i jásot, její mučivost i vysvobození, než v těchto březinovských slokách? A kde máme konkrétněji, sugestivněji, úděsněji vyjádřen filozofický pojem nicoty než v Máchových verších „Klesla hvězda z nebes výše – mrtvá hvězda, siný svit, padá v neskončené říše, padá věčně v věčný byt. Její pláč zní z hrobu všeho, strašný jekot, hrozný kvil. Kdy dopadne konce svého? Nikdy – nikde – žádný cíl.“ – Nebo – „tam jen pustý stín, tam žádný, žádný, žádný svit, pouhá jen tma přebývá. – Tam všechno jedno, žádný cíl – vše bez konce – tam není chvíl – nemine noc, nevstane den, tam času neubývá. – Tam žádný, – žádný – žádný cíl – bez konce dál – bez konce jen – se na mne věčnost dívá. – Tam prázdno pouhé – nade mnou – a kolem mne i pode mnou pouhé tam prázdno zívá. – Bez konce ticho – žádný hlas – bez konce místo – noc – i čas – to smrtelný je mysle sen – toť, co se nic nazývá.“ A jistě nikde nepocítíte živěji, obludněji, doléhavěji nezadržitelný pád času, podobný vichru rvoucímu list za listem neúprosně z naší pomíjivé existence, jako ve Vrchlického Damoklově meči. Problém času, zániku, nebytí, úzkosti individua uprostřed cizoty kosmu, problém metafyzické podstaty jsoucna prostupuje veškerou moderní lyrikou a i lyrika česká přináší svůj význačný podíl. Motiv času i zmaru prostupuje dílo Horovo a Halasovo, motiv metafyzické úzkosti lyriku Ortenovu, ve verších Palivcových čas zbaven úděsnosti a prchavosti jako by se naopak stával věčným strážcem minulých tajemství, věčně mých hlubotisků, i lyrika tak senzitivní jako Nezvalova najde již v rané sbírce Most verš tak hluboce zasahující podstatu času jako „trojčipé hvězdy po rybníce jezdí, a žádný cíl, to věčnost bloudí v čase.“ Stejně, abychom přešli k jinému oboru literatury, jedna z raných próz Karla Čapka Šlápěj jako by ztělesnila všechnu úzkost a úžas moderního člověka nad noetickými záhadami nepřívětivě rušícími jeho víru v pravidelnou zákonitost vesmíru, ale zároveň tím otvírajícími dráždivé možnosti nede-

terminované existence. Je ovšem pravda, že kdyby filozof pojmově analyzoval přesný myšlenkový obsah těchto básnických kreací, zbylo by z nich velmi málo, asi tak jako se tvary medúz a řas promění v beztvary sliz, jsou-li vyneseny z mořských hlubin na břeh. Ale dávají život mrtvým pojmům, představitelnost nepředstavitelnému, výraz nevyjádřitelnému, konkrétnost nejodtažitějšímu. Shledáváme proto, že prvním filozofickým posláním básnictví je vyjádření metafyzických zážitků.

Druhé poslání můžeme najít v jakémsi zlidštění filozofických tezí, jejich přenesení z ledové oblasti abstraktního myšlení do oblasti citové a představové. Objektivní, vědecky orientovaná filozofie málo se stará o důsledky svých zkoumání, o to, jak její poznatky budou působit přesazeny do půdy živé lidské skutečnosti. Básník se zmocňuje abstrakt, uvádí je z klidu pracovny na zápasné místo života, kde ze střetání idejí prýští krev a lidé umírají, kde metafyzická nejistota se mění v nejistotu životní, rozvrací pocit bezpečnosti a trýzní až k zoufalství, kde determinismus ze studené spekulace se mění v okovy spoutávající lidstvo a depersonalizace hrozí rozpadem bytostné jednoty. Básník tu promítá filozofické pravdy na průmětnu života. Zlidštuje je a někdy se děsí důsledků jejich vtělení a varuje před nimi. Uvedme si tu jako příklad epigram Viktora Dyka z období Marností, glosující filozofickou při mezi determinismem a indeterminismem.

*Za slunných dnů, jež (smutno) pohasnuly,
snili jsme tenkrát o svobodné vůli.
Pak přišla skepse. S tou se věčně bijí!
A my popřeli ji.
By prospěch byl však reální z těch žertů,
těž zodpovědnost poslali jsme k čertu.
Ta ale nejde, mívá noc a den,
civí mi do oken.
Denně jí říkám: Nejsm svoboden,
etika fikce, pouhý marný sen!
Civí mi do oken!*

Ale poezie jako zlidštění nebo případné memento filozofii má mnohem větší dosah než jen ironizující epigram. Již to, co si poezie z filozofie vybírá, je právě to nejlidštější, pro člověka nejdůležitější. Není divu, že je to především etika, dále otázky života, smrti, Boha, ba i tam, kde do literatury vnikají problémy noetické nebo z přírodní filozofie, je to vždy ukazatelem, že tyto filozofické disciplíny se dotkly samotného nervu lidské existence. Zvláště drama tu má veliký podíl, jeho filozofičnost chválí

již Aristoteles, nazýváje je filozofičtějším a hlubším než historie. Vnikly-li tedy do moderního dramatu tak silné otázky determinismu, závislosti na prostředí, podmíněnosti vědomého života nevědomem, skepse, nejistoty o kritériu pravdivosti, relativnosti poznání, rozpadu samotného pojmu osobnosti, je vidět, že tu filozofie, řešící tyto problémy celkem bez zřetele na jejich aplikaci v každodenním životě, šla do živého více, než si sama uvědomila. Jmenujme jako příklad jen dvě jména: Ibsen a Pirandello. Na rozdíl jejich filozofické problematiky vidíme i cestu, již v mezidobí filozofie urazila. To, co z filozofické problematiky se nejvlastněji lidsky dotýká u Pirandella, je již něco zcela jiného než u Ibsena. Nejde tu již o poměr individuality ke kolektivu, k prostředí, nejde tu o poměr vědomě lidské bytosti k slepé přírodní síle dědičnosti, k pudovosti, k prostředí atd., nýbrž jde o rozpad samotné osobnosti, o rozchvácení já, o hrůzu z nenalezení sama sebe. Odpůrce není vně, ba není ani v těle proti duchu, neshádějí tu dvě ideje nebo idea a vášň boj v člověkově nitru, ale samo nitro se rozplývá, je přerušena spojitost, to, co bývalo jen v případech patologických, je povýšeno na obecné. Trovarsi – najítí sama – tento název jednoho Pirandellova dramatu se ozývá všemi jako marné volání, a to ne najít sama sebe eticky, ideově, volně, jak tomu bývalo v dramatice starší, nýbrž prostě noeticky najít přerušenou jednotu vědomí. U nás je podobná problematika u Karla Čapka, ovšem již zbavena mučivosti. Čapek nalézá spíše v oné polymorfnosti a polydimenznosti lidské existence pramen její plnosti, a v mnohosti obrazu, který nám skýtá, možnost plastického vidění. Ne mučivý nihilistický relativismus, nýbrž hřejivý, všechápavý pragmatismus Jamesova pluralistického universa je ideovým otcem tohoto Čapkova názoru, jenž se právě proto z relativismu a pragmatismu stává perspektivismem (podle označení Götzova).

Se zlidštěním a s nalezením umělecké výrazové formy jde ruku v ruce popularizace filozofie. Většina inteligence nezná filozofii z filozofických děl, nýbrž z jejího odrazu v beletrii. Čím více se filozofie stává odbornou disciplínou, čím více zpřesňuje a zabstraktňuje svou nomenklaturu, čím činí subtilnější svou problematiku, tím se stává pro laika nečitelnější. Platon, Aristoteles, Epikuros, Epiktet, Marcus Aurelius, Seneka, svatý Augustin, ale i Descart, Pascal, Leibnitz, Schopenhauer, Hegel, Fichte, Nietzsche, Herder byli čtení svými současníky i generacemi následujícími a četba jejich děl tvořila živou součást obecné kultury. Od pokantovců se stala filozofie neoborníku nestravitelnou, ostatně celý způsob vzdělání a životní tempo a odbornění vědecké práce a zespecializování celého života omezují stále více pro intelektuály vědeckou četbu na četbu jen odbornou a jejich obecný zájem ukájejí spíše uměním – kromě ovšem populárních bro-

žur a novinářských článků. (Poměr mezi filozofií a filozofující beletrií je tu analogický poměru mezi vědeckou historiografií a historickým románem. Také díla dějepisná postupnou specializací a zvědečtěními jsou stále méně čtena a svůj zájem o historii ukáží čtenářstvo historickým románem. Vzpomínám tu bystré stati Jaromíra Johna na okraj Vančurových Obrazů z dějin národa českého alespoň stručným citátem: „Teprve po dočtení tvé knihy jsem si plně uvědomil, jaké přímo živelné oprávnění má historický román. Ať respektujeme vědeckou pravdu s kloboukem až k zemi smeknutým – mocné touze po celosti, po živém divadle, po zrcadlových bludištích lidských osudů nelze se ubránit.“ Mutatis mutandis platí totéž o filozofii a beletrii. Toužíme mít etické problémy, ideové zmatky, metafyzické záhady vtěleny, oživeny, strženy ze světa abstrakt mezi nás. Chceme zápas dvou etických stanovisek vidět odehrávat se před našimi zraky na scéně. Chceme mít záhadu smrti a života vyzpívánu v hymnických strofách, chceme mít zkonkrétněna ideologická stanoviska v sociologickém, psychologickém, ideologickém apod. románě. Toužíme po personifikaci jako primitivové. Bylo by zajímavým sociologickým problémem, jaké kulturní a společenské důsledky plynou z této beletrizace četby, v níž problémy se nutně zjednodušují, jejich chápání nevyžaduje tak precizního, kritického a jemně distingujícího myšlenkového pochodu, ale zato je emotivnější, sugestivnější než u četby vědecké. Stálo by za to pokusit se o zkoumání, nakolik odvyká tím čtenář myšlení a vůbec chuti domýšlet a promýšlet a nakolik se učí nahrazovat rozvahu představitostí, důkaz citovou sugescí, pojem obrazem, i nakolik pak tento jiný způsob myšlení – mohli bychom mluvit jednak o myšlení obrazovém a o myšlení emotivním – může být ve svých případných škodlivých následcích korigován tím, že se vědecká četba pěstuje alespoň ve vlastním oboru pracovním. Ale to by nás zavedlo příliš daleko. Spokojme se zatím konstatováním, že známost pozitivismu, přírodovědeckého determinismu, pragmatismu, noetického relativismu, psychoanalýzy, fenomenologismu apod. se šíří beletrií, ovšem v silně zjednodušené, zpřimitivněné formě, podávající lidem stanovisko, aniž se museli k němu probíjet namáhavou cestou myšlenkové práce. Tak tomu bylo vždy. Ovšem za to, že básnické nebo vůbec beletristické podání bere filozofickým názorům jejich subtilitu, dává jí někdy v šťastně nalezeném výrazu či obraze co největší rozšíření a živý ohlas. Tak je našel epikureismus v Horácově Uživ dne!, tak je našel v Horaciových římských ódách i stoicismus. Pesimismus zpopulárněl pesimistickými básníky, přírodovědecky orientovaná filozofie mechanismu, materialismu, pozitivismu naturalistickým a realistickým dramatem a románem, z Lukreciových názorů o bozích brala ateistická propaganda všech dob své argumenty.

Ovšem – a tím přistupujeme k čtvrté složce vzájemného poměru filozofie a poezie – věc se nijak nemá tak, že by tu vždy filozofie byla oním prius, jež poezie či vůbec beletrie tlumočí, ilustruje, zpopulárňuje. I umění má své poznávací a sdělovací prostředky, na něž bylo mnohokrát i ze strany filozofů vděčně ukázáno.

Vezmeme-li filozofii nejen jako odbornou disciplínu, nýbrž jako tvůrkyni světového názoru, v plném bohatství i hloubce tohoto slova, pak tento světový názor jednotlivců a celých období, národů i kulturních epoch je nejlépe vyjádřen v umění. Dějiny umění jsou vskutku, jak je případně označil Max Dvořák, dějinami ducha. Mravní, představový, názorový svět Řeků známe z Homéra i z dramatických a lyrických básníků, světový názor končící gotiky a počínající renesance z Danteho, světový názor jednotlivých kulturních národů doby moderní hlavně z děl jejich romanopisců, neboť román se stává pokračovatelem starého eposu. To, o čem filozofie jen sní, vidění světa, věcí přírodních, lidských i božských pod jediným zorným úhlem, to uskutečňuje literatura. Šrámkovo Tělo je zrcadlením světa v hladině sensualismu, jaké bychom marně hledali v dílech Ernsta Macha, Avenaria nebo kohokoli jiného z fenomenalistů. Senzualismus tu není zachycen jen ve vědecké analýze počitků, nýbrž je přenesen z mozku do oka, ucha, všech čiv, je nejen směrem myšlenkovým, ale i kritériem hodnocení, základem citovosti, je nejen domyšlen, ale vskutku doviděn, docítěn, dohmatán do všech důsledků. Světový názor, něco ve své integralitě racionalistickým ismem nepostižitelného, je tu uchopen a je pro něj nalezeno adekvátní vyjádření. Nemusí jíti vždy o rozměrná díla, stačí geniální zkratka zachycující podstatné, ono vlastní ontoson řecké filozofie. Benedetto Croce v dějinně filozofickém díle Evropa v devatenáctém století vidí v roce 1848 jakýsi radostný důkaz svého přesvědčení o síle idejí v dějinách. Popisuje tu obsírně a nadšeně, jak tehdy všichni, celá téměř Evropa, věřili v stejné ideály, toužili po nich, usilovali nadšeně a nezištně o jejich brzké uskutečnění, cítili živě bratrství všeho lidstva. Při čtení jeho dlouhého, filozofickou spekulací i doklady z dějin mnoha evropských národů tohoto roku opřehého výkladu, přišlo mi to všechno nějak úžasně známé, někde již kongeniálně, ale ještě mnohem hutněji, výstižněji a přitom vzdušněji vyjádřené. Nu ovšem, Nerudova Romance o roce 1848 – kus dějinně filozofické syntézy i dějinně filozofické naděje a časoprostorová perspektiva, stěsnaná v úžasnou zkratku! – Vůbec, studujeme-li filozofii dějin, znamená to jíti se ptát rovným dílem k historikům, básníkům a filozofům, jejich odpovědi tvoří ony tři perspektivy, jimiž se dívá autor Povětroně na zřítivšího se aviatika, a často i tu dáme odpovědi básníkově nejvíce za pravdu. Filozofie českých dějin nežije jen v antagonismu Palac-

kého a Gollovy školy, Masaryka a Pekaře, nýbrž je tu Jirásek a Svatopluk Čech, Zikmund Winter a Jaroslav Durych, Viktor Dyk, Teréza Nováková a Xaver Dvořák. Filozofii svých dějin vidíme očima básníkovými, našel pro ni syntézu, symbol, personifikaci. Ale vidíme tak i světový názor cizích národů a odlehlých epoch. Antiku vidíme očima Macharovými, polemizuje-li proti němu Šusta či kdokoliv jiný, zůstává tato polemika mrtvá, pokud tu nestojí proti ní jiná básnická koncepce, jako stojí proti Wintrovu Kampanu Durychovo Bloudění. Básnické vidění a básnická symbolizace jsou tu jen speciálním případem uměleckého poznání a uměleckého symbolu vůbec, tak jako nalézáme syntézu epochy ve vyjádření výtvarném či hudebním, v dórském chrámu, gotické katedrále, barokním sousoší či rokokové hudbě.

A nejde jen o vyjádření doby minulé. Tam, kde „sova Minervina létá až v noci“, kde filozofická interpretace epochy přichází, až když je tato na sklonku, poezie tuší její vznikání a prokresluje její dosud jen matně se rýsující obrysy. – I novou socialistickou epochu dýcháme nejprve v básnické předzvěsti. Ruská i domácí lyrika i román, Wolker a Jesenin byli věrozvěsty nového života i té mládeži, která se neseznamovala ještě se socialismem naukově a politicky.

Když jsme si takto načrtli v několika aspektech vztah filozofie a básnictví, můžeme se pokusit o jakousi typizaci básníka-filozofa.

1. Předně je to básník vyjadřující určitý světový názor mimovolně, bez reflexe, prostě proto, že je jím zcela proniknut, nelze tu tedy vlastně ani mluvit o básníku-filozofu, ale přesto jsou taková díla po filozofické stránce velmi zajímavá, jsou věrným zrcadlením světového názoru právě pro svou bezděčnost. Je to již zmíněný sensualismus Šrámkův, a opět jiný, již psychoanalýzou ovlivněný sensualismus Nezvalův, romantismus básníků romantických i naturalismus naturalistických romanopisců apod.

2. Je tu básník, vyjadřitel metafyzického zážitku, básník touhy po absolutnu, Březina, Valéry, Rilke, v určité epoše svého tvoření Verlaine.

3. Básník-didaktik, básník reflexivní. Je to didaktická poezie Lukreciova i didaktická poezie před Sokratovských básníků, Hugova Legenda věků, u nás filozofické reflexe Macharovy.

4. Básník-bojovník za etickou či metafyzickou ideu, sem patří většina tragiků od antických až po moderní, ale i mnozí romanopisci.

5. Básník-tvůrce monumentálních světonázorových syntéz, Homér, Vergilius, Dante, Shakespeare, který nepatří k tragikům bojovníkům, nýbrž k tragikům syntetikům, Cervantes – velcí romanopisci. U nás tento typ nevyzrál, zůstal jen v torze, náběhu, torzo Vrchlického Zlomků epopeje i epos Svatopluka Čecha, veliké románové dílo tohoto typu chybí –

máme spíše bojovníky než syntetiky, snad ještě nejspíše je nutno sem zařadit Holečkovy Naše.

6. Básník vyrovnané moudrosti, má v sobě něco z básníka reflexivního i básníka syntetika, je filozofem především proto, že je moudrý v nejkrásnějším smyslu toho slova, proto, že učí vyrovnaně žít a umírat. Je jím Horác, Goethe, u nás Neruda, snad Cassius, Jaromír John, částí svého díla Sládek, Němcová v Babičce. Programově jím chce být Karel Čapek, ale právě tam, kde jím chce být, přesvědčuje umělecky i názorově mnohem méně než tam, kde z něho hovoří neklid, zvědavost, prvky nerovnovázné.

Tolik o poměru filozofie a umění obecně. Připojme nyní ještě úvahu zvláště aktuální u nás, kde umění mělo vždy i významné funkce mimoestetické. Jak dalece lze žádat na básníku, aby měl svůj přesně vyhraněný světový názor, jak to vždy požadovala určitá, z různých ideologií vycházející část kritiky? Jak dalece lze vytýkati básníku ideovou neujasněnost či vnitřní rozpor? Musíme na to především odpovědět, že pravdivost básníkova není logickou pravdou a že nesmí býti měřena jejími měřítky. Básníkova pravda je pravdou vnitřního prožitku – od názorového světa odrážejícího se v jeho díle můžeme jen žádat, aby byl plně prožit, aby v něm nebylo hluchých, nezažitých míst, nikoli aby neměl logických rozporů. Vezměme si jako příklad dílo dvou českých básníků, Nerudy a Machara, v jeho poměru k náboženství! Mít své pevné přesvědčení náboženské, ne snad jen jakýsi mlhavý estetický panteismus, byl rovněž jeden z požadavků, jenž byl básníku kladen. Machar má své pevné stanovisko přesvědčeného ateisty, stanovisko vnitřně probíjované a rozumově zdůvodněné. Ptáme-li se na náboženství Nerudovo, odpovídá nám jeho dílo, především dvěma kouzelnými legendami, básnickou a prozaickou, majícími společné to, že je v nich náboženská vroucnost nerozlučně spjata s dětskou duší. Je to Balada horská a je to Svatováclavská mše. I když tato odpověď bude pro logické hodnocení nedůsledná, přece cítíme její vnitřní pravdivost a její nadsubjektivní platnost. Nevyjadřuje totiž jen postoj Nerudův, ale většiny generace jeho i následující, pro něž již dogmatická víra je ztracena, ale jimž je cizí bojovný ateismus, neboť náboženství a konkrétněji katolictví je pro ně tradiční půdou, z níž rostou, spojenou nostalgickými vzpomínkami na dětství a na matku, na pohádkové vidění světa, na něco, co je nenávratně za námi, a přece tvoří součást naší bytosti. – Pevně vyhraněný názor, jednoznačné stanovisko bývá právě pro svou jednoznačnost zkreslující, zplošťující, nepravdivé – umění často je pravdivé právě jako nadrozporová syntéza, která je práva všem složkám života.

Poslední problém, jenž by v této souvislosti byl velmi zajímavý, tkví v otázce, zda můžeme v českém básnictví, v české literatuře sledovat stopy

nějaké svébytné české filozofie, zda se na ni můžeme dívat jako na projev osobitého světového názoru. Je to ovšem otázka nerozřešená a snad neřešitelná – na niř byly kladeny diametrálně různé odpovědi: Máme tu názory, které podtrhují citovost, měkkost, popř. romantismus české duše, a máme naopak odpovědi, označující směry vycházející z osvícenství, pozitivismus, realismus za vlastní české povaze a podstatné pro naše kulturní tvoření. Přitom cítíme, jak to nebylo ani plně osvícenství a rozhodně ne převážně romantismus, které určovaly novodobý světový názor u nás, jak romantismus jaksi nikdy plně nerozvil, byl zabrzděn ve svém rozletu, a osvícenství i jeho odnože v realismu a pozitivismu zase byly ztepleny, změkčeny, neprovedeny do důsledku. A přece patrně dalo by se mluvit o převaze osvícenských prvků, vyplývajících z doby, v níř se počíná naše kulturní obrození, a odpovídajících snad i národní povaze a sociální a hospodářské struktuře národa, ale na druhé straně proti tomuto doširoka zabírajícímu solidnímu základu osvícenskému nutno přiznat romantismu, ře jím dosahuje česká kultura svých překvapivých vrcholů. (Mácha.)

Nařlo by se patrně také hodně znaků negativních, z nichř by bylo možno zkonstruovat pozitivní odpověď na otázku po svébytnosti světového názoru projevujícího se v naší kultuře. Byl kdysi diskutován názor o nedostatku „běsů“ v české literatuře. Stejně by bylo možno mluvit o nedostatku titanismu a vůbec faustovské problematiky. Masaryk varuje před titanismem – bylo by zajímavé shledávat doklady, jak faustovství jako titanská touha po poznání, které je pramenem moci, je naší literatuře cizí, jak vyzní matně nebo nesouzvučně, kdekoli se v ní objeví – např. ve faustovských motivech u Vrchlického nebo v Holého Vašíčkovi Nejlů – jenř je přímo antipodem faustovského hrdiny. Stálo by i za úvahu, jak na místo typů titanských převládají – mluveno s Dykem – spasitelé a ukřiřování – nebo ještě dykovštěji – ti, kdoř se stávají ukřiřovanými, protože nemohli být spasiteli – a bylo by možno vyhledávat tyto spasitelské typy počínajíc dívčími postavami Němcové a Světlé přes Jana Mariu Plojhara až k Horovu Janu Houslistovi. Rovněř by bylo velmi zajímavé blíže přihlédnout k metamorfóze, již prodělávají romantismus a osvícenství v českém prostředí, o jejich zvláštní syntéze při pohledu na lidstvo a dějiny, kde romantický výběr látky je proniknut osvícenským světovým názorem a člověk je vždy osvícensky stejný, ať je barbarem, primitivem či synem civilizace, jak tomu je v zpracování historických látek u S. Čecha, Vrchlického, Zeyera. – Ale zde předpokládá syntetická práce mnoho dílčích studií, které teprve pro ni mohou vytvořit zdárné předpoklady.

(1946)

NĚKOLIK POZNÁMEK O UMĚNÍ KRITICKÉM

Frank Tetauer

1. Kritické objevitelství

Umělec poznává kritika zcela bezpečně: kritikem je ten, kdo mu řekne o jeho umělecké práci víc, než sám autor ví. Kritik je ten člověk z davu referentů a lokálkářů, který umí odhalit i tvůrci nový pohled na jeho dílo. Kritik je objevitel, dobyvatel, člověk touhy a snu – tedy jen zvláštní, jinak organizovaný a vykrytalizovaný a ovšemže užší typ umělce. Jeho ohraničenost je v tom, že se může inspirovat jen prostřednictvím uměleckého díla: zatímco umělec vychází přímo ze života a ze sebe, kritik je závislý na jiném, dřívějším umělci a na jeho výkonu. Je na něm závislý jako na materiálu, jinak je svoboden ve svém tvůrčím rozmachu: pravý kritik může napsat i o díle nevelkém velkou kritiku. Kritik může mít někdy větší hodnotu než kritizované dílo: takovou kritikou se legitimuje pravý kritik. Jeho činnost pak není příživnické vegetování na okraji života horoucnějšího a práce vzepjatější, než může být kritika: je to pak také činnost tvůrčí. Taková kritika rozmnožuje hodnoty a je hodnotou sama o sobě. Měřítkem její pravosti je to, že obstojí i bez kritizované předlohy, že stojí sama, že není už jen zprávou o díle cizím a jiném, nýbrž že je sama dílo, které trvá o sobě. Jen to je pravá kritika, všecko ostatní je aplikovaná novinářská živnost, jejíž platnost je sotva jepičí.

2. Tvůrčí kritika

Mezi pravým kritikem a skutečným umělcem je napětí soutěživosti: oba chtějí poznat, odhalit a zachytit uměleckou pravdu, třebaže umělec bezprostředně a kritik prostřednictvím kritizovaného díla. Jednomu i druhému však musí jít o to, aby pochopil nehlouběji, zachytil nejpronikavěji, vyjádřil nejtrvaleji. Proto u obou je předpokladem zasvěcená znalost a pokorná touha sloužit a vyjadřovat věci a síly nadosobní. Umělecká a kritická hrdost může pramenit až z vědomí, že se dílo umělecké nebo kritické přiblížilo tomuto poznání víc než podobná díla předchozí. Pravý kritik nemůže se tedy cítit snobsky nadřazen kritizovanému dílu, nýbrž musí si být vědom, že po umělci a vedle něho soutěživě se snaží vyjádřit svými prostředky to, co před ním vyjádřil umělec svým dílem. Kritik může ovšem – je-li to opravdu tvůrčí duch – jít nad kritizované dílo, může usilovat o syntézu a nadhled, v němž by bylo kritizované dílo obsaženo, v němž by bylo podkladem, z něhož se vychází. A z takového vědomí mu-

sí vytrysknout pravý cit kritické loajality: je to pocit spolubojovnictví, spolupráce, společného usilování. Kritik se má cítit druhem umělcovým, a nikoliv vrchnopanským samosoudcem: chce poznávat po svém, a možno-li přesněji, ale nikdy nesmí zapomenout, že umělcova činnost je tvůrčí, i když je nedokonalá, kdežto kritikova činnost je tvůrčí jen tehdy, když je dokonalá (tj. tvůrčí ráz a platnost kritikovy činnosti je přímo závislý na její dokonalosti).

3. Kritické pokušení

Velká a nebezpečně neomezená je kritikova pravomoc. Pravý kritik jí nezneužije nikdy. Nepravý, falešný kritik jí zneužívá stále. Je třeba velké síly ducha a zralosti pohledu, aby se tomu, kdo má možnost vyplňovat kritické sloupce, nezatočila hlava, že může vyjadřovat veřejně a s autoritou publicity svůj názor na umělecké dílo. Kolik libovůle, kolik možností úzkých osobních reakcí, kolik svůdných příležitostí k vypořádání se s lidmi a věcmi nepohodlnými nebo nesympatickými! Nad to nad všechno musí vyrůst pravý kritik ve svém nepodplatném odhodlání poznávat a vyjadřovat pravdu bez ohledu na osoby a vlivy i úkoly a módy. Pravý kritik nemůže být proto člověk stádní, nesmí být nátrubkem prchavého mínění či ladění chvíle, neumí být ani senzállem, ani podílníkem na premiérových burzách. Je to lovec, hluchý k pokřiku farizejů, obchodníků a činovníků, který vychází sám, jde nevyšlapanými cestami, aby po námaze a odříkání, po sebesoustředění a obětech zahlédl proti sobě najednou umělce: a mezi nimi v bleskovém okamžiku zázrak, za nímž se vypravili: objev uměleckého díla, nejvyšší formu lidského poznání, jež tlumočí krásu a pravdu.

4. Kritika duchovní zralosti

Umělecká tvořivost nevyklučuje naivitu, ba někdy ji přímo vyžaduje. Kritik však nesmí být naivní, stejně jako musí být vzdělaný. Dílo umělecké je skutečnost přeorganizovaná, přerozená, přebudovaná do nejvyšší polohy, které umí lidský duch dosáhnout. Je to destilát skutečnosti. Kritika však je destilát z destilátu, a to už vylučuje jakoukoli naivitu naprosto. A přece se někdy setkáme s bezděčným kritickým aperçu, právě u tzv. naivního diváka. Má-li se však takový postřeh stát východiskem skutečné kritiky, je nutno jej rozvést, instrumentovat a doložit s celým aparátem kritické výzbroje, který ústrojně musí být opakem jakékoli naivity. A to předpokládá životní a duchovní zralost, nedosažitelnou v takovém stadiu vývojovém, které přináší třeba štěpnou a úrodnou pubertní inspiraci lyrickou. Kritika má a musí být projev a dílo zralosti: životní i mravní.

5. Odpovědnost divadelní kritiky

Mezi všemi druhy kritiků nejodpovědnější místo mají kritikové divadelní. Literární kritik, stejně jako kritik výtvarný a často i hudební, posuzuje vždy jen jednu individualitu, spolurozhoduje jen o jednom uměleckém osudu – a není na něho při tom vidět. Naproti tomu kritik divadelní posuzuje celý orchestr uměleckých individualit, autora, případně překladatele, dramaturga, který hru vybral, a režiséra, výpravníka a skladatele scénické hudby a pak celý soubor herců, z nichž každý je nebo má být sám individualitou. Tolik osobní odpovědnosti nemá ani hudební kritik, který sice hodnotí skladatele a dirigenta, pak však už jen sólisty a kolektivní práci orchestru. Činoherní kritik se může dotknout nejširšího okruhu uměleckých pracovníků a může pronikavě zasáhnout do jejich uměleckého vývoje. Nadto pak není to anonymní osobnost, která by vystupovala jen ve sloupcích novin, nýbrž je to živoucí pán, který může mít zlostnou povahu nebo špatné trávení a který někdy už na svém kritickém sedadle bezděčně či úmyslně na premiéře hraje a předvádí svou spokojenost či nespokojenost, svůj nesouhlas či rozhořčení: nadšení totiž předvádí málokdy. Vnější znakem jeho vysokého úřadu je, že ze zásady netleská, tváří se přísně nebo zahlobaně a je často dopálen, zřídka uchvácen. Aniž o tom ví, dává příklad takzvanému premiérovému obecenstvu. Otrlý a notorický premiérový abonent není vlastně nic jiného než zakuklený, ještě nevylihlý kritik. Odvyká si spontánně reagovat a potlačuje impuls k potlesku. Jeho moudrost a zkušenost se sice nikdy neprozradí, ale vždy se naznačuje. Takový divák si hračkou osvojí všechny kritické nectnosti, žádnou však z vzácných kritických ctností. Mezi tímto padivákem, pro něhož je premiéra příležitostí k společenským schůzkám, a kritiky z povolání je ještě hodně místa pro naivní premiérové obecenstvo. Avšak to cítí velmi dobře, že není na premiéře „mezi sebou“. Jsou tam cizí živly, které dovedou podstatně zatížit náladu a ovlivnit přijetí hry i její provedení. Dalo by se s jistou nadsázkou říci, že premiérové obecenstvo se skládá jen z kritiků, a to jednak profesionálních, jednak amatérských; těžko říci, který druh je škodlivější. Výsledek je zkreslení skutečnosti: hra vypadá vždycky jinak, než jak by svědčilo její přijetí o premiéře: bývá buď mnohem lepší, anebo podstatně horší. Proto pravý kritik by se neměl spokojit jen návštěvou premiéry, ba zdá se, že by často udělal dobře, kdyby se premiéře přímo a záměrně vyhnul. Ať chce, či nechce, bývá nakažen snobským ovzduším premiéry: buď přidá, nebo ubere ve svém posudku, není v něm sám, obsahuje reakce premiérového davu. Kritika, a zvláště divadelní kritika, nemůže vycházet z izolované věže ze slonoviny, musí cítit reakci obecenstva – vždyť jeho katarze je část uměleckého plánu drama-

tikova i hercova. Měla by to být však obecnější, pravdivější a zdravější reakce, kterou by zaznamenala, a nikoliv ohlas z burzy premiérových snobů, které neodstraní žádná revoluce: může je jen vyměnit a doplnit novými a jinak zaměřenými.

6. O kritické pokoře

Pravá kritika je ta, která svými prostředky soutěží s dílem o hlubší, výstižnější, pravdivější vyjádření umělecké pravdy. Jen nedobrý kritik si napřed stoupá na piedestal soudce: pravá kritická osobnost se staví vedle autora. Je to síla a pronikavost jeho poznání, která může kritika postavit nad autora, nikdy však už ta pouhá náhodná skutečnost, že je kritikem. Komplex kritické nadceněnosti sama sebe je nejčastější a vleklá choroba, která brání třeba člověku i jinak nadanému, aby se stal, aby opravdu byl kritikem, to jest hodnotitelem a objevitelem umělecké pravdy. Velký kritik musí mít pokoru hledajícího, a pak může mít jistotu nalézajícího. Kdo však přistupuje k zažívání, k posouzení uměleckého díla s pocitem stranické, mentorské anebo policajtské nadřazenosti, nemůže být nikdy ničím víc než reportérem a referentem. Tím nebudiž nijak snižováno poctivé métier reportérské a referentské: věcná, živá reportáž a poctivý zaznamenávací referát je často platnější, hodnotnější a pozitivnější kus práce než bohorovná rádobykritika nekompetentního domýšlivce anebo stranického kortěše.

7. „Umění o umění“

Kritika musí odmítat špatné věci, odhalovat omyly a zjišťovat pravdu. Avšak vedle toho a nadto musí zachycovat uměleckou krásu, uchovávat ji slovem tak, aby trvala v eseji tehdy, kdy už její fyzičtí vytvářeči dávno dokončili svou životní pouť. Umění krásu vytváří, ale také ji zachycuje, jak ji jiní vytvořili, a uchovává – v tom smyslu by bylo možno označit kritiku jako „umění o umění“. To není zajisté jediný úkol kritiky, jejíž poslání je širší a důsažnější: ale je to její úkol nejkrásnější, bez něhož by neměla práva cítit se v oblasti umění typem plnoprávným a svébytným.

Svébytnost kritiky je vidina a cíl, k němuž směřují právě ti největší kritikové. Kritika může být víc než dílo kritizované, a tím právě je může přetrvat právě tak dobře, jako některý kritik může být větší umělecká osobnost než některý autor. A přece – a v tom je paradox kritické svébytnosti – největší zjevy mezi kritiky se často nemohou spokojit jen svou funkcí kritickou, ať jakkoli uznávanou a platnou. Pronikavě to osvětluje případ F. X. Šaldy, který, ač kritik výsostný a vůdčí a tak také uznávaný, nepřestával usilovat o laur básníka a nepřestával zdůrazňovat, že je pře-

devším básník. Je samozřejmé, že pravý kritik musí mít schopnost básnického citění a že právě v tom je spojovací článek mezi kritikou, činností zakrytě tvůrčí, a uměním tvůrčím zjevně. Tento truism neměl však Šalda na mysli, nýbrž tím narážel na svoji skutečnou činnost básnickou, vzbuzuje tak snad úmyslně dojem, že si váží svých básní víc než svých kritických esejů. A přece ačkoliv najdeme v Šaldově lyrickém díle několik básní vzácné duchovní výše a spirituální krystalizace, je nepochybně, že Šalda žije a bude žít svými esey a nikoliv svými básněmi. Byl to tak pronikavý duch, že si toho jistě byl vědom: ale přiznat světu to nechtěl a sobě ani nemohl. Právě v tom byl výmluvným příkladem kritika, kterému kritická činnost nestačí k plnému uspokojení tvůrčímu – a byl to přece náš největší kritik. Nemáme v tom spatřovat bezděčnou kritiku dosahu kritiky – právě u kritika?

8. Falešný maximalism

Velmi často se setkáváme s maximalistickými kritiky, kteří mají efektní a pohodlnou metodu utloukat autora jeho nejlepším dílem. U takových kritiků je silná a dobrá věc záminkou, aby se jí znehodnocovalo všecko ostatní. Takový kritik neměří každou práci o sobě, nýbrž všechny ostatní tím dílem, které on nebo i jiní pokládají za nejlepší. Mnohý významný autor si stěžoval, jak jeho rané dílo, které znamenalo mimořádný úspěch, se stalo vlastně jeho neštěstím, a jak mu bylo stále předhazováno jako vzor, který znevažoval všecko, co přišlo po něm, až je začal nenávidět (zkušenosti Jaroslava Hilberta s Vinou a Pěstí). Když autor napíše vynikající dílo, čekáme od něho díla ještě lepší nebo alespoň taková, a když je hned nedodává, napíše-li věc jiného druhu, tu někteří kritičtí ostrostřelci spustí pokřik anebo nářek o autorově úpadku, degeneraci, nadcházející senilitě a o jiných hrůzách. To svědčí jen o tom, že někteří kritikové nemají pochopení pro dynamiku tvoření a biologii vývoje s jejími poklesy a zdvihy, nechápou, že jsou výkyvy i na dráze vzestupné. Žádají od umělce neustále stachanovské výkony. Je to lineární kritický maximalism, který svědčí o pramalém pochopení podstaty uměleckého tvoření. Tito kritikové by žádali na Shakespearovi, aby psal samé Hamlety; na Goethovi, aby psal jen Fausty, a na Gogolovi, aby neslevil pod úroveň Revizora; všecko ostatní by zatratili jako projev autorova postupujícího úpadku. My přitom víme, že pravá velikost Hamleta a smysl Fausta i význam Revizora vyniknou právě na pozadí toho, co ti géniové napsali před těmito svými díly mistrovskými, ale neméně na pozadí toho, co napsali po nich. Ovšem, doby se mění: šťastný Shakespeare, protože v jeho době se nenašel žádný ostrý kritik, který by sepsul, odmítl anebo alespoň zleh-

čil svérázné hodnoty Zimní pohádky nebo Bouře poukazem na to, že nedosahují velikosti Hamleta! Ovšem, Shakespeare žil v době, kdy bylo víc dramatiků než kritiků. Dnes je tomu bohužel naopak.

9. Bludná měřidla

Nejsnadnější způsob kritizování je vycházet z toho, jak by si kritik představoval kritizované dílo, kdyby mělo být dokonalé. Je to surové počinutí autorovy pravdy a její nahrazení vlastním, nekontrolovaným postulátem. Ovšemže kritik má právo, a dokonce povinnost říci, jak si on představuje uskutečnění úkolu, který si dal autor. Ale jen toho úkolu, právě toho úkolu a žádného jiného. Kritik, hodný toho jména, vždycky vychází z tohoto stanoviska, lžikritik mate hodnoty, odmítá třeba dílo esejistické proto, že neodpovídá kritériím vědeckým, podcení veselohru proto, že není tak hluboká jako drama, zamítne románovou studii rozeklaného typu proto, že si nevzala za úkol předvést typ hrdinný a jednoznačně silný. Lžikritik zkrátka měří umělecké dílo nepravými měřidly, bere na ně nesprávná kritéria, licoměrně lká u dubu, že nerodí jablka, nebo vyčítá kořetinu, že se z ní nedají plést košíky. Takové pakritické stanovisko pomáhá malému kritikovi k velkým gestům, je to zdroj efektních tirád, v jichž proudu se utápí nebohý autor a vyrůstá kritik – alespoň ve svých očích – na objevnou osobnost. Není to ovšem nic jiného než umělé zamlžení pravých hodnot, které se nakonec vždycky objeví. Ale lžikritikovi jde nejčastěji jen o efekt chvíle – a ten může velmi poškodit nespravedlivě kritizovaného autora alespoň v očích neinformovaných.

10. Kritická pravdivost

Někdo se kritikem narodí, jiný se jím stává. Zlomyslnost není jistě vlastnost, která by nezbytně náležela k rysům pravé osobnosti kritické. A právě se zlomyslností se nejvíce setkáváme u těch pisatelů, kteří se kritiky stali, ačkoliv měli původně zaměřeno k tvůrčí práci. Takový ztroskotaný básník, takový pochybený romanopisec, takový neúspěšný dramatik je nejpřísnějším soudcem svých šťastnějších konkurentů. Umí velmi vynalézavě objevovat na jejich díle vlastní nedostatky. U takového lžikritika jde obvykle o kompenzaci vlastní nemohoucnosti. Nikdo neumí tak jasnovidně nalézat vlastní nedostatky na díle druhého jako takový kritik z nouze. Úroda kritiků je důsledek neúrody tvůrčích talentů. Kritizovat je snazší než tvořit. Neumíš-li sám napsat hodnotnou věc, umíš ji alespoň ztrhat. Takové odmítnutí vypadá leckdy velmi efektně: ale právě to bývá nejpodezřelejší. Pravý kritik neplýtvá časem na špatnou práci. Nedobrá práce má být umlčena tím, že se o ní píše málo, anebo vůbec

ne. Za kritiku stojí jen dílo hodnotné. Na kritice hodnotné práce se pozná kalibr a charakter kritikův. Povýk nad bezvýznamností bývá kompenzací vlastní kritické a tvůrčí nemohoucnosti. Kritickou událostí může být jen opravdová událost umělecká. Kritik, který chápe své poslání jako tvůrčí a který má schopnost opravdu kriticky tvořit, může se umělecky vyžít a objevit se jako kritický tvůrce s jedinou neodstranitelnou podmínkou: nesmí se rozejít s pravdou. Jeho kritická svoboda je naprostá: nesmí však nikdy zkreslovat pravdu. Zkresluje-li pravdu ve jménu ideového, politického nebo uměleckého boje, přestává být tvůrčím kritikem, stává se agitátorem. To znamená, že přestává být vůbec kritikem. Neboť páteří kritiky, její silou i inspirací musí být poznání, objevení umělecké pravdy. Tvůrčí kritika musí být pravdivá. Je-li nepravdivá, není tvůrčí a není to kritika.

11. Černobílá psychologie

Při střídání generací se projevuje v plné síle nekritické zkreslující zjednodušování skutečnosti a přistříhování hodnot, které označujeme v literatuře termínem černobílé psychologie. Je to poměrně pohodlný a na první pohled efektní způsob matení hodnot, který rozděluje svět na část zcela špatnou a druhou zcela dobrou. Při nástupu nové generace se často dovídáme od jejich kritických heroldů, že to, co dělali předcházející, bylo naprosto špatné, pochybené, ubohé, lživé, ne-li ohavné, a že to všechno, co zatím ti noví, mladí třeba jen slibují, je dobré, správné, velkolepé, pravdivé a krásné. Tato černobílá psychologie, která vidí jen extrémny, padouchy a anděly, nemá v literatuře už dávno místa. Setkáváme se s ní jen na literární periferii, nejčastěji u literatury takzvané detektivní – tam je trpěna, tam se snese, ale jinde ne. A mnohý kritik, který umí ostře vysledovat takový mechanický princip střídání světla a stínu v literárním díle, si za nic na světě neuvědomí, že se v poloze vyšší a obecnější, když měří anebo ohlašuje či jen inzeruje nástup nové generace, úplně v oné černobílé psychologii utopil. Sledujme pozorněji literární manifesty několika generací a hledejme tuto souvislost v ladění kritiků a zesmutníme z toho, jak do omrzení stejně zní refrén běžné kritické praxe: pochválit a vyzvednout jednoho možno jen za cenu naprostého sepsutí druhého. Někdo není dobrý sám o sobě, nýbrž proto, že druhý je zato nesmírně špatný. Každá nová generace bude báječná, a proto každá stará je souhrn vši bezmocnosti a hrůzy a patří na krchov. Srovnávání je užitečné, ale nesmí se stát univerzální a jedinou kritickou metodou. A především nesmí být záminkou k levné kritické inkvizici. Špatný kritik je špatný vychovatel. A špatní vychovatelé jsou zuřivými stoupenci černobílé morálky. Neboť není nic pohodlnějšího než rozdělit si třídu, generaci, literaturu na andě-

ly a čertíky, Fridolíny a Dětrichy, na hodné a zlé, na umělce a podvodníky, na básníky a šejdíře. Je to velmi pohodlné, mnohdy efektní a někdy omračující. A vždycky to natropí velké škody. Světu by velmi prospělo, kdyby nějaký zázračný pištec mohl vylákat všechny takové křivé vychovatele i bludné kritiky a utopit je. Neboť vychovatel začíná tam, kde si uvědomí, že není andílků a ďáblů, nýbrž složité lidské duše a dušičky, které mají od všeho něco: to dobré pěstít a to špatné potlačovat je úkol výchovy. A kritik, který vlastně má být nejvyšším typem vychovatele, začíná tam, kde si uvědomuje obdobnou složitost umění a umělců. I on má, pokud to umí, pěstovat to dobré a potlačovat špatné. Musí to však nejdřív umět rozeznat, a to se mu nikdy nepodaří, je-li ochromen na duši a na smyslech kletbou černobílé psychologie a morálky. To věru není žádný relativismus, nýbrž naopak vyhledávání hodnot, což je smyslem kritiky. A není kritikem ten, kdo se dává unášet sympatií nebo antipatií, neužívaje soudnosti.

12. Mládí a kritika

Naše doba uctívá mládí jako žádná jiná. Je v tom jistá zdravá reakce na minulost, která uměla mládí mnohdy ublížit. Ale protože je to reakce, je to krajnost. Byly doby, kdy mládí opravdu dlouho nemohlo vydechnout: můžeme to vyjádřit reminiscencí na ona uspořádání společenská, kde starci seděli v radě a mladí směli stát v povzdálí a poslouchat, jak se o nich rozhodne. Nyní se leckdy zdá, že jsme se dostali k opačné krajnosti: mladíci sedí v radě a zralí mužové stojí nesměle opodál netroufajíce si projevit své mínění.

V umění je to nejzřetelnější: dříve se mladý člověk musil krušně probíjet, než se někam dostal. Musil překonávat překážky a pochybnosti své i cizí, bojoval s nedůvěrou, a nebyl-li opravdu silný, podlehl. Dnes je tomu naopak: na mladého člověka se čeká s otevřenou náručí, to, že je mladý, znamená už samo o sobě, že je zajímavý, hodnotný a že něco slibuje. To je radostná změna proti dřívějšímu: ale není snad příliš radostná? Stává se tak, že máme už mistry dvacetileté, a o některých z nich věru nevíme, vydrží-li alespoň do třiceti. Není pochybnosti o tom, že vývoj tento extrém uvede do mezí: jistě se ukáže, že mládí samo o sobě neznamená ještě hodnotu. A budou to právě dnešní mladí, kteří to budou dokazovat na mladých zítřejších.

Bylo řečeno, že revoluce přichází tehdy, když tempo vývoje nepostačí uvolnit napětí nahromaděných sil hmotných a duchovních, na něm závislých. A právě mládí přináší přitom nadšeně a dobrovolně velikou daň životů a krve. Jeho nadšení strhuje, protože není brzděno tím vším, čím

obrůstají lidé, kteří už v životě pokročili. Proto je v něm příliš málo místa a předpokladů pro opravdové kritické chápání. Vždyť v jistém smyslu mládí a kritičnost jsou protiklady. A právě proto snad mládí přitahuje mnohé kritiky. Slepí byli ti kritičtí velmožové, kteří odmítali mládí brát vážně, dokud nevyspěje a svou mladost neztratí, ještě horšími slepci jsou ti provozovatelé kritiky, kteří lapají po každé reakci mládí, aby se s ní svezli. Od mládí těžko žádat kritičnost, mládí kypí láskou anebo vybuchuje nenávistí. Správně a spravedlivě je vést, to je úkol pravých kritiků.

Pošetilí kritičtí telepatové si myslí, že budou nejmodernější anebo nejrevolučnější, když se dají vést mládím. Nevědí, že jsou přitom voděni za nos, protože mládí, ať vědomě, anebo nevědomě je vždycky vedeno, usměřňováno a formováno staršími lidmi, kteří nemají iluzí o kritických schopnostech mládí a kteří nechtějí od mládí nic jiného než mládí, to jest lásku či nenávist, slovem nadšení a nekritické zaujetí.

Opravdová kritika, ne laciná činnost trhací, ne povrchní činnost referentská, ne stranická činnost kulturního harcovníctví, je významnou tvůrčí složkou národní kultury. Je to vznešená činnost kulturního proměťství, v němž pravý, vzdělaný a charakterní kritik soutěží s tvůrčími umělci a – nezřídka – může se jim i postavit v čelo. A v takovém případě se stává kritika vůdčí disciplínou národní kultury; a to je cíl, který sám o sobě stačí, aby naplnil i velmi náročné usilování umělecké osobnosti, toť věru úkol hodný muže a umělce.

(1947)

O KRITICE

podle referátu na dobříšské konferenci spisovatelů v březnu 1948

Jan Grossman

Bývá stereotypním, a přesto vděčným úvodem každého pojednání o umění nebo o kritice konstatovat, že tyto projednávané disciplíny se octly v krizi. A přece nejsou taková konstatování, sestupující často až k funkci fráze, vzata ze vzduchu, mají v sobě vždycky jisté jádro reálnosti a lze je v každém okamžiku vývoje moderní literatury podepřít konkrétními doklady. Tak celé moderní umění – a není snad třeba dorozumívat se, co

pod tímto pojmem rozumíme – se čas od času dostává do slepé uličky, z které nelze pokračovat obvyklou cestou. Od jisté doby se literatura stává jakousi nepřehlednou džunglí, jejíž existenci lze sotva úplně vysvětlit faktem, že nepostřehujeme zákonitost celku, jehož jsme sami nedílnou součástí, a že tudíž ze své perspektivy vidíme chaos a zmatek tam, kde z perspektivy historické se ukáže řád a sloh. Podstata stále se objevujícího momentu krize je už obsažena v samotné struktuře tohoto umění. Pokusili jsme se ji před nedávnem charakterizovat takto: „Od devatenáctého století vznikají nebývale často a úzce vedle vlastního umění takzvané umělecké ideologie, buď paralelně s uměleckými díly, nebo v nich samých, nebo předběžně jako jejich programy. Nejsou to však jen poetiky nebo katechismy umění, které by byly více či méně souhrnem technických pravidel nebo základních dogmat umělecké tvorby, jak je zná například literatura středověká. Vznikají dokonce z nutnosti opačné. Spíše než souhrnem pravidel jsou jejich hledáním a spíše než katechismy, učebnice básnictví, jsou experimentálními procesy, které si pravidla, zákonitosti a vůbec smysl a později i sociální smysl a dosah uměleckého díla teprve chtějí ověřit. Nastává tedy situace, kdy umění přestává být něčím daným a samozřejmým, jako třeba ve středověku, a stává se problémem. Je ozvláštněno, počíná si uvědomovat sebe samo jako diferencovanou složku lidské kultury, vybíhá z názorového a sociálního kontextu své doby, kde dosud fungovalo neuvědoměle, jako funguje zdravý orgán v zdravém těle. Není už daností, něčím samozřejmým, a nemá tedy ten jediný a klasicky jednoduchý úkol prostě existovat a rozvíjet se, ale dostává ještě nadto a *především* úkol smysl a význam této své existence teprve hledat. Jeho problémem neleží už jen v tom, co se chystá zmocit, ale především v něm samém. Odtud se v umění nebo vedle něho objevují ony typické umělecké ideologie, které mohou vyrůst v to, čemu říkáme směry, -ismy, a které jsou jen náhradou toho, co tu není: totiž vlastního a obecně platného uměleckého slohu v nejširším smyslu slova, určitého souboru norem, který by umění tuto neproblematickou základnu zaručoval.“

Jistou náhražkovost tohoto *ideologického* řešení problematiky pocítujeme dvojnásob silně (jak se o tom zmiňoval už Šalda) v českém prostředí, kde markantnější nedostatek pevnější literární tradice každou krizi takto stavěného umění zvětšuje do dvojnásobných rozměrů. Upozorňovali jsme na tento fakt v nedávných diskusích o surrealismu a jeho dnešní krizi: zatímco surrealismus francouzský přes všechnu svou revoluční avantgardnost navazuje na silné a hluboce prožité tradice několika básnických proudů devatenáctého století (a právě toto navázání mu umožňuje v jeho době tak plně revoluční vyznění), stojí český surrealis-

mus mnohem více ve vzduchu a jeho krize, která dnes tvoří nedílnou součást krize všech -ismů, probíhá mnohem tíže.

Vraťme se však definitivně ke kritice. Také zde je podobná situace jako v umění, které si ověřuje podstatu a smysl sebe sama. Také zde je silný moment krize, jejíž objektivní podmínky se pokusíme aspoň obrysové vyložit.

V pozadí každé kritiky, jako podklad jejího soudu, existuje jistý, více či méně pevný soubor estetických norem, kterých kritika užívá v různém rozsahu a stupni: od mechanické aplikace dogmatické až k užití volnějšímu, kde normy setrvávají v pozadí jen jako vnitřní regulativy soudu. V moderní kritice se tento soubor norem ztrácí. Nejenom to: tento soubor norem, na kterém normativní kritika stavěla svá pravidla, se dostává do pohybu, je rozkolísán a proměněn v proces, a estetika se zabývá právě studiem tohoto procesu. Estetika tedy už nedefinuje a nevytváří normy, ale studuje je jako proměnlivé, historicky omezené a vyvíjející se skutečnosti. Nemůže tudíž být logikou umění, jak říká Mukařovský, logikou rozsuzující o správnosti či nesprávnosti uměleckého díla. Přesto však může být něčím jiným, pokračuje Mukařovský, může být noetikou umění. Estetika tu tedy míří k co nejširšímu a nejuplnějšimu postižení umění, jeho vývojové podstaty, jeho vztahů a funkcí ke společnosti, jeho korelací s dobou, a to bez jakýchkoliv zřetelů jednotlivě hodnotících. Vysvětluje, ale nesoudí. Její obava ze soudu je logickou obavou z jednostrannosti a ze zaujatosti, je obavou, že dílo vzniklé v jistém sociálním a dobovém kontextu by bylo souzeno normou vzniklou v kontextu zcela jiném, a tudíž normou neadekvátní. Neboť pro tuto estetiku, jak jsme již řekli, není absolutních norem, neboť normy jsou především samy předmětem jejího studia: normy, jejich vývoj a pohyb. Ve shodě s moderními myšlenkovými proudy dialektickými je i myšlení této estetiky vývojové a historické. Zcela logicky: vzniká v době sociálního a myšlenkového přerodu, kdy člověk začíná myslet v kategorii vývojové, relativistické a historické. I hodnoty zdánlivě absolutní, jako je pravda, spravedlnost a právo, se tu ve své absolutnosti boří a rozpadají a jsou pojímány rovněž jako hodnoty relativní. Marxismus například svou koncepcí vývoje třídními protiklady je vidí jako hodnoty třídní. Vznik a ustavení určité absolutní normy považuje za prosazení moci té které třídy, proti níž existuje norma jiná, ovšem v tomto okamžiku „ilegální“. Základem tohoto myšlení je tedy nikoliv pojetí norem v jejich abstraktní formě, ale v těch různých konkrétních formách, jež jim dává historie a které samozřejmě zrcadlí i umění.

Toto rozboření absolutních norem, jejich historické pojetí – to vše není myšlenková konstrukce, ale reálné poznání vývojového faktu, který

si uvědomujeme i dnes na každém kroku. A o toto úplné poznání skutečnosti v celé její vývojové a proměnlivé podstatě běží i moderní estetice. A zdá se, že je to právě dialektika, která jí proto může dát nejhodnější platformu. Odtud také estetika, která je, jak vyplývá, noetikou estetiky, se snaží dialekticky tento přerodný proces umění pojmouti v celé jeho šíři a dynamické složitosti.

Zdá se tedy – a mám to za skutečnost prokazatelnou – že tato estetika, kterou tu vlastně vykládáme na strukturalismu, je dnes v nejreálnějším vztahu k uměleckému vývoji v jeho celistvosti. Současně je však třeba vidět, že prakticky z této estetiky, která se sama definuje jako noetika a nikoliv jako logika, usuzující o správnosti či nesprávnosti umění, nevzniká žádná konkrétní kritika.

Na druhé straně vidíme, jak pomalu ztrácí půdu pod nohama kritika, která ve svém hodnocení vychází, ať už v jakémkoliv vztahu, z jistého souboru pevně daných norem. Tato kritika se čím dále tím více dostává do nereálného vztahu k moderní literární skutečnosti, není schopna se přenést přes své vlastní omezení a pochopit plně nové vývojové tendence. Dostává se tak do vyložené defenzivního postoje vůči tomu, co tvoří moderní avantgardu, a je zanedlouho ochotna chápat celý vývoj moderního písemnictví jako naprostý úpadek a zánik literatury, zaujímá stanovisko tradiční a konzervativní a vysouvá se tak z živého dění moderní tvorby. To jsou rysy, které bychom našli třeba u některé kritiky katolické, samozřejmě, že nejen v souvislosti s dnešním uměním, ale ve velké míře s uměním před válkou.

Stejně tak kritika zdánlivě nedogmatická, kritika budovaná spíše na základech psychologické analýzy díla nebo na celkové impresi, kritika, která studuje literární dílo víceméně v izolaci, jako samostatný a v sobě dovršený celek, se stává ve svém soudu nikoliv snad lživou, ale neadekvátní, nedostačující. Může přinést cenné poznatky k literárnímu dílu z užšího hlediska, ale její soud vyznívá do prázdna, je abstraktní, nemá rezonanci. I když vyřeší svůj úkol, který si klade, neodpovídá na něj v širším smyslu ze stanoviska, které by hlouběji zasáhlo do živě pociťované problematiky doby.

Neznamená to ovšem, že by plně funkční dosah měla jenom kritika vědomě budovaná na vědeckém podkladě. Naopak. Snažíme se tu jen ve velmi vypreparované a obrysové formě naznačit směr vývoje, ukázat, kde ubývá literární kritice na schopnosti k životu a kde jí přibývá, jak se přesunují její hlediska. Právě na příkladech silných osobností kritiky neorientované vědecky vidíme stále rostoucí směřování k širším hlediskům vývojovým a historickým perspektivám, ke studiu vztahů sociálních a umě-

leckých, ke studiu problematiky umění a politiky, vzájemné závislosti literatur atd. Není jasnějšího příkladu nad Šaldu, který přerůstá celou svou generaci, aby v poslední fázi své tvorby vyrostl na kritika problematiky obecně kulturní, sociální i politické, ať už s jeho závěry souhlasíme či nikoliv. Tento přesun hledisek, pro který bychom ani dnes nepostrádali příkladů, je nejdůležitějším ukazatelem vývoje (Václav Černý).

Podle našeho názoru znamená myšlení v nejširším smyslu slova dialektické veliký skok i pro myšlení literárněvědné a kritické. Bylo by ovšem chybou nevsimnout si na druhé straně jistého nebezpečí zmechanizování, kterému se toto dialektické myšlení blíží hlavně u některých marxistických kritiků. Je to problém, o kterém bylo mnohokrát diskutováno nejen u nás, ale v samotném Sovětském svazu a i jinde.

Zkoumáme-li stav současné české estetiky a nové kritiky, nezbývá než přiznat, že dialektická metoda je daleko lépe a intenzivněji rozpracována například v strukturalismu. Zatímco někteří marxističtí kritikové upadají do mechanického sociologismu, dospívá strukturalismus přes formalismus a jeho konkrétní znalost básnického materiálu k širšímu a současně celistvějšímu pojetí uměleckého díla, všech jeho korelací a složitého fungování v sociálním kontextu. Řekli jsme však, že strukturalismus je ve své podstatě noetikou, a že tedy v něm samém nejsou hlediska hodnotící, hlediska opravňující a podpírající kritický akt – soud.

Vidíme tedy, že na jedné straně existuje kritika na zbytcích normativní estetiky a kritika studující literární dílo v izolaci, kritika, která ztrácí svou dobovou adekvátnost, na druhé straně pak vyspělá teorie literatury, literární názor, který poznává, ale nesoudí a který, jak se zdá, dosud kritika nevytvořil. Nebo nemůže vytvořit? Na prvý pohled by se zdálo snadné konstatovat, že není plynulého přechodu mezi strukturalistickým rozborem a zaujetím stanoviska kritického. Avšak toto stanovisko by bylo patrně příliš ukvapené. Neboť rezervovanost strukturalismu vůči hodnocení má, jak praví Sychra, čistě metodologickou povahu; „jde totiž o to, aby se analýza a výklad děl nenahrazovaly mechanickým navlékáním na nějaké apriorní normy, respektive nedialektické představy o »věčných« hodnotách.“ Myslím, že můžeme toto tvrzení v podstatě přijmout, i když bychom se strukturalistickým postupem do jeho důsledků, kde se mýjí s konkrétním uměleckým dílem, nesouhlasili. Nedostatek kritiky nebo kritiků, který se jeví v řadách strukturalistických, má mimoto také důvody praktické a dobové. Komplexnost dnešní situace politické a situace obecně kulturní, dvojí chápání každé hodnoty v okamžiku, kdy absolutní normy jsou rozbořeny, to vše vede k obecně intelektuální krizi, která se jeví především v kritice a kritičnosti. Co je to krize? Přelom, provázený jistou nerozhodností v oka-

mžiku, kdy staré má být zničeno a nové se dosud nenarodilo. Okamžik zaváhání nad sebou samým, kdy se člověk jedním rázem nemůže rozhodnout, s kým jde naprosto a koho opouští. Okamžik, který znamená trochu souhlasu na obě strany a trochu nesouhlasu na obě strany. Neříkám, že je to stav dobrý, konstatuji jej pouze jako objektivní fakt. Ostatně to není rys veskrze negativní. Je to ona bdělost, která udržuje kontinuitu lidské kultury, která staví most od minulosti k budoucnosti, která vytváří sloh přítomné doby, která hledá základy její revolučnosti, vývojové prvky, které ji vedou před. Celá tato krize má ovšem za následek nedostatek okamžité a přímé kritiky. Nejen kritiky profesionální, odborné, ale kritiky – a to je nejdůležitější – každodenní, obecného kriticizmu, kterým člověk řídí výběr hodnot ve svém normálním životě. Všimněme si, jak často je kritika nahrazována chápáním a vysvětlováním. Na otázku, co soudíš o té a té události, o některém kulturním problému, jenž se vás dotýká, a o jeho řešení, dostanete odpověď: chápu to, dovedu si to vysvětlit.

Pozorujme, jak tu ona obecná tendence myšlení v kontextu historickém, sociálním a vývojovém přesahuje už do obecného každodenního myšlení. Nesoudíme, nekritizujeme apriorními normami, ale snažíme se vysvětlit si fakta z jejich souvislostí. To ovšem není ještě kritika, je to nanejvýše předpoklad k ní. Kritika sama je dosud v krizi.

Takový je i postup dialektického myšlení v moderní estetice, kterou si demonstrujeme na příkladu strukturalismu. Vysvětluje a chápe. Ale je třeba také soudit.

Návrat k starým kritickým sudidlům je samozřejmě nemožný. Jsou jednostranná, nevyhovující, pokrývají skutečnost, „nechápu“. Jestliže však myšlení dialektické chápe plněji a v širších perspektivách, jestliže jeho odmítnutí dogmatických norem je reálné a odpovídá vývoji celkového myšlení, musí být i v něm obsaženo reálné pozadí pro kritický soud. Bude to soud, jak nám ostatně doložily některé příklady, podložený hlouběji a širše, soud, který bude v každém okamžiku z širokého hlediska odhadovat vždy znovu vývojově plodné síly moderní literatury a bude se tak blížit funkci přímého aktu kritického. Zatím ovšem jsme byli svědky toho, že právě strukturalismus často v oblasti kritické selhal a nedovedl ze své analýzy plynule přejít k momentu hodnotícímu.

Je tedy samozřejmé, že nemluvíme pro strukturalismus a netvrdíme, že jediná možná kritika budoucnosti bude kritika aplikující strukturalismus. Není tomu tak. Strukturalismus je nám dnes literárněteoretickým názorem, který nejsoustavněji studuje literaturu metodou schopnou orientovat se v její spleť situaci a problematice jejích vztahů a který dosahuje nejvyšší objektivity. Tvrdíme jen to, že zde – a jistě i jinde – byla otevřena

hlediska, bez kterých nebude moci kritika pracovat, ať už v jakémkoliv vztahu k nim. Nebude je aplikovat mechanicky, toť se ví. Neboť koneckonců je estetika věda a kritika je v poslední své instanci akt úzce příbuzný aktu uměleckému: nesystematizuje, ale ozvláštňuje, zdůrazňuje a potlačuje, hledá svůj určitý cíl a směr. Z toho také vyplývá, jak mylné by bylo domnívat se, že takto fundovaná literární kritika bude potlačovat význam osobnosti. Je přece samozřejmé, že osobnost a tvořivost v každé duchovní disciplíně jsou pojmy, které se doplňují a jeden bez druhého nemohou existovat. Nebude literární kritiky bez osobnosti v plném smyslu slova. Nerad bych zakončoval toto pojednání, které usilovalo o věcnost, jakýmikoliv metaforami. Tato věc má však svůj vážný dosah. Nebude literární kritiky bez osobnosti, která bude ke své práci přistupovat s vnitřní samostatností a s věcností na všechny strany. Tento věcný všestranný vztah neznamená, jak musí být jasné, vnitřní indiferentnost a bezpohlavnost. Kritický akt, který je nakonec soudem, je vždycky jednostranný a jednostrannost silného soudu je jednostranností tvůrčí: straní tam, kde je více života a více pravdy, kde je více vědomí a více tvůrčího elánu, kde je více zdraví a síly, kde je více svobody a kde je svoboda hlubší. Toto je vlastní smysl každé kritiky, který tu není třeba vykládat. Je to smysl orientační. A nikdy jindy není tento orientační smysl tak naléhavý a nutný jako právě v okamžiku přerodu, kdy jsou všechny hodnoty rozkolísány a kdy se dosah takto zaměřené kritiky promítá – jak vidíme třeba dnes u nás – z oblastí speciálně uměleckých do oblastí obecně kulturních a sahá až ke kořenům základních duchovních principů, které jsou dnes ve hře. Nikdy jindy nemá takový dosah v okamžiku krize – kdy staré umírá a nové se dosud nezrodilo a kdy je třeba s největší odpovědností odhalovat živá ohniska kulturní zkušenosti, rozpoznávat abstraktně ideologii od živé umělecké reality. Nikdy jindy nemá takový dosah jako v době, kdy jsou hodnoty rozkolísány a kdy v důsledku toho ubývá smyslu pro obecnou a každodenní kritiku a samostatný soud: ať z nemohoucnosti, ať z omezení, ať ze strachu.

Je to doba, která je zkouškou pevnosti a síly kritiky. Kritika musí jít v každém okamžiku proti konvenci, proti ustrnutí myšlenky v heslo, proti fosilii, musí provokovat tam, kde se z pohodlně, neboť jen tudy vede cesta k silnějšímu a spravedlivějšímu zítřku. K takovému soudu se ovšem nedospívá – a není to v rozporu s vědeckou erudicí, kterou jsme nastínili jako nutnost kritiky – přes formulku, ale širokým a svobodným rozvojem, nikoliv přes ortodoxnost a pedantství, ale přes samostatné myšlení na vlastní pěst.

Pravdivost, naprostá pravdivost tu nesmí pro kritiku znamenat hrůzství, ale hlubokou samozřejmost.

(1948)

SITUACE SOUČASNÉHO ČESKÉHO UMĚNÍ

Otakar Mrkvička

Na nás záleží, jaká bude naše budoucnost, a na nás také je, jaké bude československé umění. Uvědomujeme si, že dějiny jsou pohyb, ustavičná změna, souvislé vznikání a zanikání, a víme-li, že umění zítřka bude mít jinou podobu než umění včerejška, poněvadž bude trvat v jiných okolnostech, bude vzcházet z jiného prostředí, musíme se pak nutně ptát, kde jsou v umění přítomnosti ony znaky, na něž je možno dál navazovat, které je možno ještě rozvíjet, které obsahují živé zárodky nových myšlenek nového pojetí, a kde se jeví známky zániku. Vždyť v přítomnosti je vždycky nějak obsažena minulost i budoucnost a tato budoucnost se může někdy skrývat i v projevech domněle nečasových.

Přišla chvíle, kdy musíme podrobit všechny skutečnosti našeho umění přísné a bedlivé revizi. Musíme odpovědněji a kritičtěji než dříve znovu třídit, znovu hodnotit a soudit. Všem nám je potřebí zamyslit se, zpytovat svědomí. Cest je mnoho. Která je pravá? Není to vždycky cesta nejsnadnější, která tě vede k cíli. Spousta otázek se vynořuje před námi a neodbytně je musíme zodpovědět, chceme-li se dostat dále. Především – v čem jsou pravé, vlastní hodnoty českého umění, do jaké míry je původní naše výtvarnictví, co mu chybí?

Jaký vztah má české umění k tomu, co se děje jinde? Dostali jsme se v moderním umění k takovým tvarům, které by nasvědčovaly samostatnosti? Osobitému pojetí? Může přerůst význam českého výtvarnictví to prostředí, z něhož vzniká, v němž je domovem? Čili – můžeme vůbec dosáhnout takové úrovně a takové důležitosti, že bychom mohli mít svou tvorbou vliv mimo naši zemi? Což znamená: jsou v Praze a v malém našem světě takové předpoklady, že bychom zde mohli vytvářet dokonce něco více než umění národně osobité – tedy dokonce sloh? Nuže, jsou to věru smělé otázky a odpovědět na ně může popravdě jen a jen dílo. A jestliže si některé vůbec klademe, pak to jistě nechceme učinit z velikášství. Věru nijak se nám hlava netočí závratí z naší vlastní výšky. A přece je příznačné, že tu jsou, že se spíše tuší, než vyslovují, a to proto, že všechny nás jímá pocit *veliké příležitosti*. Příležitosti, jaká se obyčejně vyskytuje jen jednou v dějinách národa. A jsme ovšem vábeni uchopit ji. Nechceme nic zmeškat. Nehodláme nic nevyužít. Avšak o to běží – jsme už schopni? Není ještě brzy? A nebude potom pozdě?

Nad smyslem, povahou a podobou českého umění se zamýšlely čas od času také minulá generace. Proč se tak děje, proč cítíme nutkavou po-

třebu intenzivnější kritičnosti a proč toužíme, aby s námi spolupracovala? Prýští tato žádostivost jen a jen z vnitřní nejistoty? Není ta touha po kritice také znamením, že je nebezpečno spokojovati se ve chvíli, kdy jsme dosáhli již jakés takés úrovně? Také Miloš Jiránek napsal v roce 1909 do Volných směrů úvahu, vyvstavší z týchž potřeb, z jakých my si začínáme klást své *dnešní* otázky. Stojí podnes za to přechíst si tehdejší slova Jiránkova, z jehož rozjímání cituji aspoň tento odstavec: „Ano, zdá se mi stále více, že to jest, co nám nejvíc chybí: odvaha k upřímnosti. Neměli bychom se ani za chyby stydět, cítíme-li, že jich nemůžeme nedělati; místo toho se snažíme být příliš vzornými – a příliš často znamená to u nás podobati se tomu, komu se obdivujeme.“

To jsou slova, která platí dnes jako včera a vztahují se na několiké případy v současném českém umění. Válka se svým ovzduším, konjunkturou, kterou také přinesla, stala se zkouškou povah. A ovšem také zkouškou umělců. Je třeba mluvit o umění za války a otevřeně. Výstava stíhala výstavu. Musily se zakládat nové síně, aby se mohlo vyhovět poptávce. Netajme si, že vedle těch, jimž obraz nebo báseň dávala útěchu tolik potřebnou, jimž umění bylo nutností života, byli i takoví, kterým tato oblast tvořivého ducha se stala rejdištěm příležitostí spekuláčních a kteří i tu myslili jen a jen na zisky, na hromady bankovek. Ale jak klamný byl tento ruch, tento domnělý rozkvět, pokřivující však pravý stav věci. Kolik jmen chybělo. A kdo všechno se dral kupředu, co všechno se uplatňovalo na hromadných výstavách Národ svým umělcům, či jak se jmenovaly. Co umělců uprostřed toho trapného koncentračního tábora, jímž byl protektorát, pokračovalo v nuceném skrytu o nový výraz. Avšak i ti, kdo se odvážili na veřejnost s tvorbou, která co chvíli s tupou nenávisťí byla inzultována jako zvrhlé umění, i ti malíři a sochaři těžce cítili, jak zkomoleno se zjevuje skutečné jejich úsilí. Bylo jim jasno, že se nemohou a nesmějí vyslovit naplno a tvarem čistým. I když nehodlali ustoupit, byli tak či onak determinováni poměry, a ostatně s většinou těch, kdo dříve nesli vývoj českého umění a kdo představovali jeho výši a stav, jsi se nemohl na výstavách vůbec setkat. Už ten fakt sám postačil, aby v nedýchatelném, dusivém ovzduší fašistické pseudokultury deformoval pravdu. Ale jen se podívejme tváří v tvář pravdě tohoto údobí. Mnozí v něm zakolísali, zaváhali. Četní se dali přemoci nápoem konjunktury, příležitostí netušených úspěchů – ovšem hmotných, příliš vezdejších úspěchů. Měli jsme před válkou malíře, kteří se dali zálibně nést proudem a měnili vzhled svých obrazů s každou novou sezónou, jako by šlo nikoliv o modernost, ale o pouhou módu. Na začátku války se stal typickým znakem myšlení některých lidí historismus. Ne však každý zájem o minulost, o dějiny, kam

jsme museli tehdy jít hledat poučení a posilu, byl historismem. Neboť když jsi se v těch časech nemohl plně vyžívat v přítomnosti, musils připravovat budoucnost, školet se v minulosti. Myslím tu na jiný historismus. Však jsme se až zalykali v tom sentimentálním a jalovém připomínání tradice. Začalo se tenkrát hlásat, že hlavní věcí je dobře malovat. Jako by se byla někdy předpokládala k věření idea špatného malování. Ale pod všemi těmi rozumy se skrývalo jenom pohodlíčko, rozpačitost, trapná nemohoucnost a taky zbabělost. Byl to jen planý eklekticismus, z něhož nemohlo vzejít nic. Navrátil se sem jinak upravený, přitupělý akademismus. Výrazněji než jindy se v těch letech uplatnil požadavek takzvané malířskosti. Nakažili se jím i mladí malíři a je se obávat, že tu a tam nadobro. Ale co jiného byla ta malířskost než samoučelná a nezávazná hra malířského rukopisu. Štětce měl v těchto případech tu hlavní úlohu, aby virtuózně či také méně obratně zakryl tvarovou prázdnotu, nedomyšlenost věci, chybějící konstrukci a často také nejistotu kresby.

Ovšem tu a tam se objevili jedinci, kteří leckterou svou úlohou, již si položili, se také vrátili k něčemu, co by někdo nazval překonaným. Myslím tu na některé malíře, kteří se znovu zamyslili nad principy malířství poimpresionistického, kteří se vrátili k některým základům moderní malby, aby znovu prošli očištnou výhňí jeho experimentů, aby znovu vyzkoušeli samu podstatu jeho pouček, aby prošli jeho metodami v úsilí osvěžit si podstatné pravdy, ve snaze najít východisko nových možností, naplnění touhou objevit skryté zdroje moderní monumentalit. Tu je však potřebí poukázat na další fakt, který se projevil ve válce hojností nejrůznějších výstav a konjunkturální nadprodukce. Zjevilo se nápadněji než v dřívějších dobách, jaká je u nás záplava plytké zbožnosti a virtuozity jen a jen předstírané. Už jinde jsem konstatoval, jak průměrná konzervativní produkce je chabá po stránce řemeslné. Nemůže se opravdu pochlubit nijak znalou a bytelnou technikou. Nijak nepochybuji o tom, že skvělost moderní malby francouzské plyne odtud, že i ta malba akademiků, ony obrazy salonů, se projevují značně vytríbeně, jejich autoři ovládají své prostředky s oslnivou virtuozitou, kterou jim neupřeš, i když víš, jak je prázdná, bezobsažná, nevytvarná, i když rozpoznáváš, že se užívá k účínům protiuměleckým. Jen si doznejme, že konzervativní malířství u nás již dávno nemá své Hynaisy. Že už nemá ani dost svědomité řemeslníky.

Nemohu líčit stav umění za války dopodrobna. Všichni jsme to prožili, všichni to známe a soudím, že stačí těch několik slov, aby nám jasně připamatovala ony okolnosti a ono umění, s nimiž jsme se střetávali. Ale z toho, co se tu o něm řeklo, doufám, že je jasno, jak nutná je revize. Jak odpovědný úkol čeká kritiku a jaký má morální význam pro naše umění

nesmlouvavě a přísně zkoumat a vážit hodnoty už dosažené. Je živelně nutno ukázat zcela určitě na opravdové výboje. Vzniká tu potřeba až osudová oddělit skutečný, tvůrčí čin od nápodoby a fráze. Nelze se zastavit, nemůžeme si spokojeně libovat. Každé spočinutí tu znamená zánik. Živé je, co se pohybuje. Co je schopno vývoje. Není jistě umělce, který by si neuvědomoval začátek té veliké proměny, která se před našima očima odehrává. Jak dál, to je otázka, která nyní přirozeně vzniká a již si každý z nás sám pro sebe musí zodpovědět. Abychom porozuměli smyslu a tvaru přítomnosti našeho umění, musíme poznat jeho minulost, musíme pochopit, z čeho rostlo, jak se dál jeho vývoj, na které skutečnosti reagovalo a které je jakkoliv určovaly. Modernímu českému umění byla vytýkána jeho závislost na umění francouzském. Mnozí jeho odpůrci ze strany konzervativců označovali české umění přímo za kopii francouzské školy. Přitom kupodivu jiní malíři, populární malíři, jako Brožík, Hynais, Marold, abych zůstal aspoň u nejvýznačnějších, nikdy nebyli se svými projevy považováni za cizácké. Je třeba se podívat zevrubněji na tento problém, poněvadž obsahuje řadu základních pravd. Neujasníme-li si ho, nemůžeme správně vidět, jak věci opravdu jsou. Otázka národnosti umění, ta se u nás znovu a znovu vynořuje po celé desetiletí. V této zemi, příliš dlouho závislé a nesvobodné, byla tím naléhavější, čím bolestnější bylo její řešení. K problému závislosti na cizích popudech jsme se musili vracet tolikrát. A jako bychom to činili nadarmo. Vždyť v našem prostředí byl každý nový projev nevrle odmítán, nebyl-li dokonce příkře nenáviděn a vysmíván. Teprve čas zjevoval obsah pravých hodnot a někdy už ani nechápeme odpor a pobouřené nepochopení, s jakým se setkával ten či onen projev umělecký. Existuje národní umění? To je tedy otázka položená příliš jednoduše, než aby se mohlo na ni plně a beze zbytku odpovědět. Pojímá-li se tak prostě, jak byla vyřčena, je na ni jediná odpověď: Každé umění, vždycky determinované nějakou dobou a prostředím, bere na sebe některé typické znaky a vlastnosti lidí a země, v níž vzniká. Ale jsou v uměleckém díle rozhodující a podstatné tyto příznaky, podle nichž můžeme rozlišovat tvorbu jednotlivých národů? Neviděli jsme v historii výtvarnictví, že jsou tu ještě jiné znaky, důležitější a základnější, které spojují všechno umělecké tvoření své epochy? Vizme gotiku, baroko. Tu poznáváme, že je to *sloh*, v němž je dílo uskutečněno a jenž je také pro obraz, sochu, architekturu důležitější, podstatně příznačnější, a také rozhodující, než je národní příslušnost umělce. Tady je potřeba, abychom si uvědomili důležitý poznatek, o němž nás přesvědčuje každé výtvarné dílo, ať vzniklo v kterékoli zemi a ať vzešlo z kterékoliv epochy. Když je zkoumáme a třídíme, zjišťujeme, že vždy je tu typičtější než národnost umělce civilizační pří-

slušnost. Sloh, každá forma umělecká, je přímo určena touto civilizační příslušností. Ze všech pravidel a konvencí se může umělec vymknout a popřít je. A vymyká se jim. V historii umění se setkáváme čas od času s takovými zjevy. Ale nikdy se nemůže umělec vymknout své civilizační příslušnosti. Připomeňme si jeden názorný případ: Gauguinův. Tento malíř, přímo znechucen civilizací, poměry ve staré Evropě, a z odporu k civilizaci odjíždí na Tahiti v domněnce, že se tam spojí s přírodou ještě panenskou, že jeho existence splyne s primitivním životem ostrovanů. Ale přes toto úsilí, přes snahu vejít všemi způsoby do sféry tohoto života, právě na Tahiti vytváří svá nejrarejší díla, tak kultivovaná, překonávající formou anarchii impresionismu, jimiž se vřadí mezi ony malíře, kteří připravili další cestu vývoji moderního umění.

Obraz, socha, báseň a dům jsou výtvoři bezpodmínečně a přímo určené svou dobou a všemi podmínkami, v nichž zrají, třebaže výsledky a působením také svou společností a svou dobu spolubudují. Národové nikdy nežili zcela izolovaně a čím dále tím úže jsou spínáni technickou kulturou a nejrozličnějšími vymoženostmi civilizace. Stávají se více a více příslušníky jedné oblasti, jedné civilizační sféry, která vytváří jisté psychické příbuzenství mezi tvůrčími lidmi všech národností. Člověk civilizovaného světa stojí ve všech zemích před týmiž základními problémy. Moderní technika způsobila, že lidstvo začíná mít společné dějiny. Poslední válka dotvrdila, jak je možno již izolovat konflikty. Jak boj proti německému fašismu se musil stát společnou věcí celého vzdělaného světa.

Ve vědě se rozumí samo sebou, že se zužitkovávají a zpracovávají všechny podněty a objevy, bez ohledu na místo, kde byly učiněny. Vědci všech národností řeší v podstatě tytéž otázky, internacionální otázky vědy. A stejně tak umělci všech zemí, téže oblasti civilizační se ocitají čas od času před úkoly stejně mezinárodními. Je-li umění výrazem duchové situace doby, pak je tato situace všude těž, jestliže ji vytvářely příbuzné okolnosti. V takovém případě však nejde o pouhou závislost, o nějakou vlastní nemohoucnost, o nedostatek samostatné tvořivosti, není to obyčejná a pohodlná poplatnost cizím objevům, cizím myšlenkám. Tento zjev není žádným cizopasením. Sloh moderního umění 19. století až do druhé války světové krystalizoval v Paříži. Až do těch dob byla Paříž nejtypičtějším střediskem soudobého světa, celé západní civilizace. V ní se jevil dramatický život umění posledních desetiletí nejzřetelněji. Paříž byla seismografem, přesným a citlivým, všech otřesů doby. Magneticky až do let nedávných přitahovala nejživelnější síly Evropy, jako je kdysi přitahoval Řím a jako je snad brzy bude přitahovat Moskva.

To je obecný a samozřejmý zjev, že sloh se vytváří tam, kde je typické středisko dění doby. Sloh epochy, necht' už vychází odkudkoliv, propustuje uměleckou tvorbu všech oblastí bez ohledu na národnostní zábrany. Žádný národ se nemůže udržet nějakou umělou osamoceností. Ať chce, nebo nechce, musí přijmout celou civilizaci, celou kulturu své doby, má-li obstát a chce-li uhájit svou existenci.

Politické dějiny dokládají tento fakt nadmíru výmluvně. Každý národ kulturně žijící musí nutně také převzít umělecký sloh své doby a své oblasti, byť by mu byl původně sebecizejší. Je-li možno z historie usuzovat pro přítomnost, pak všechna dosavadní zkušenost dokazuje, že ten složitý a jemný proces, v jehož průběhu se obohacují umělci jednoho národa o výsledky uměleckého usilování národa jiného, je pravidelně úrodný.

Jedině na těchto základech může vyrůst umění v duchu a pravdě národní. Může existovat teprve tehdy, když se opře o to dění umělecké, které je pro svou dobu nejtýpčtější.

Teprve na dokonale zažitém slohu epochy může vzejít umění národní, což přesněji řečeno značí umění, které vedle všelidského je schopno zvýraznit i nejjemnější odstíny ducha, odstíny myšlení, jimiž se liší jednotliví národové téže epochy.

Ve všech fázích dějin umění bychom našli více než dosti případů, které by výmluvně potvrdily toto zjištění. U nás se mluvívало velmi rádo o všech vlivech, i o těch, jimiž naše umění nezbytně musilo projít, jako o vlivech cizáckých. Ale každý sloh, který kdy v našich zemích nutně existoval, aby nás postavil do jedné řady s Evropou kulturní, byl vždycky ve své prvotní formě cizácký.

Také my Češi, jako všichni národové tehdejšího světa, jsme musili projít románskou periodou, abychom nezůstali zpět, abychom neutkvěli v barbarství. Jinak by byl následoval neodvratný zánik. Románské údobí vystřídala gotika. Ale ke gotice mohli již umělci této země přidat několik jemně diferencovaných rysů, které dávají oprávnění uměleckým historikům mluvit o zvláštním druhu české gotiky. Zejména malířství této éry vydává ze sebe díla podivuhodné krásy a výraznosti, úrovně opravdu evropské, a přece díla typicky česká. Celá naše kulturní historie nevývratně dokládá, že jsme ztratili málem vše, když jsme ztratili možnost vlivem osudových událostí politických být v přímém a svobodném styku se světem, kdy mocenskou izolací politickou octli jsme se v nebezpečné izolaci kulturní. Celé 19. století poznamenává českou vzdělanost ve všech oborech těmito následky.

První generaci umělců z Mánesa charakterizuje příslovečné otvírání oken do Evropy. Je však potřeba zde důrazně a zřetelně konstatovat,

že ono přijímání vlivů, ta ochota poučit se, vůle najít pravdu ve zmatcích, nebyla bez kritičnosti. Nedála se bez výběru. I to je důležité. Neakceptovalo se šmahem všechno, co se dělo v Paříži, a nepřijímaly se u nás hotové soudy z Francie. Český umělec od počátku 20. století se zajímal jenom o ty zjevy, které mu mohly poskytnout vydatnou odpověď na ony otázky, které už před takovým setkáním začínal tušit. Český moderní umělec usiloval ve Francii najít nikoliv zvláštnosti, novou manýru, něco pouze zajímavého. Ptal se po těch znacích v umělecké tvorbě, které v době zmatené a nevýrazné mohly unést řád slohu. Po slohu toužil, metodě se šel učit. Šel do Paříže přejímat jen objevy, které mohly skrývat poučení platná obecně. A dovedl nedbat, jak toho či onoho výtvarníka přijímá Paříž. Jen si připamatujme, že u nás hluboce zapůsobil Eduard Munch – v Paříži nevídaný.

Dnes ovšem si naléhavě uvědomujeme, že se mnoho a mnoho změnilo. Náš poměr k Paříži už před poslední válkou světovou byl jiný než poměr Čecha za časů Jiránkových, než za dob, kdy se čeští výtvarníci po prvé setkali se Cézannem, Gauguinem, Matissem a jinými. Ten Jiránek ještě vzrušeně napsal o zájezdu do Paříže: „Chtěl bych tu být aspoň dlaždičkou.“ A nedivme se jeho zanícení. Tolik se tam kolem něho vířivě dělo a on přijížděl z Prahy provinciální, z města, o němž nikdo nevěděl, z prostředí, svářícího se stejně horlivě, jako tak často malicherně. Jak jinak bylo nám, když jsme přicházeli do Paříže již z hlavního města svobodné republiky, jejíž politický význam stále stoupal. Neztratili jsme svůj respekt k tomu všemu, co v elektrizovaném ovzduší Paříže krystalizovalo jako umělecký tvar celé doby, ale začínali jsme mít postupem let vědomí, že jsme tu konečně rovni s rovnými. Zejména v ovzduší před válkou, když si člověk uvědomil, jak kromě poezie se z mladší Francie vytrácejí čím dále tím patrněji progresivní síly, a když začal rozpoznávat za zvýšeného nebezpečí fašistického, v údobí občanské války ve Španělsku, jak jsou všechny věci v Evropě a ve světě vůbec nedělitelně spjaty.

Potom jsme se dočkali zrady a války. Změnilo se příliš mnoho a změnil se i náš poměr k tomu všemu, co kulturně shrnujeme pod pojem Francie. Není kdy analyzovat zde tento nový pocit, tento nový vztah. Zůstalo ovšem nedotčeno všechno, čemu jsme se podívovali ve francouzském umění. Ale víme také, že dnes tam u Picassa a některých surrealistů náš zájem končí. Víme, že tvorba mladších pokolení ve Francii nám už nic nezjevuje a ani neříká, co bychom byli nějak nepřežili.

Jsmo odkázáni náhle sami na sebe. Nemůžeme čekat, až se zase něco nového bude dít. Z toho, co známe o dnešním umění evropském, tušíme, že přibližně v podobné situaci jako české umění je umění mladého republi-

kánského Španělska. Jenže – my jsme již svobodni a začínáme svou obnovu, oni ještě ne. Zkoumejme svou situaci politickou, hospodářskou a sociální. Zamyslíme-li se nad ní, pak si plně uvědomíme, že v dnešní lidové demokracii československé s jejím postupujícím procesem socializačním se opravdu formuje budoucnost, a možná že nejenom naše budoucnost.

Vnucuje se otázka, zdali uspořádáním věcí, tak jak jsme se jich ujali, jsme pro svět západu nepřevzali onu pokrokovou úlohu, v mnohých ohledech příkladnou, kterou v něm kdysi hrála Paříž?

Na to však nelze odpovědět. Tu odpověď může dát jenom práce. Jenom tvorba dělná a myslivá. – Ale buď jak buď, zdá se aspoň, že se tu vyskytuje příležitost, veliká a ojedinělá příležitost, která ovšem potřebuje činy a charaktery. A zajisté také tento předpoklad: že je už české umění opravdu na potřebné výši. Také v mravním ohledu. Že má tolik sil, a myslím tu hlavně na ty síly morální, že se může tvořivě ujmout dědictví minulých pokolení a že je schopno jejich odkaz také rozmnožovat.

(1947)

UMĚNÍ A SVĚTOVÝ NÁZOR

Jan Mukařovský

Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním zdá se nám velmi samozřejmá, a dokonce prostá. Kritika nás naučila hodnotit umělecké dílo podle toho, jakým způsobem se staví ke skutečnosti, jak ji uchopuje; historie umění byla donedávna spíš dějinami světového názoru než dějinami umění samého; uměnověda pak vybudovala celé rozsáhlé teorie na tezi, že umění zobrazujíc skutečnost podává její obraz ve smyslu jistého nazírání.

Stane-li se některá otázka takto samozřejmou, je vždy na čase zrevidovat ji od základu. Třebaže krátká přednáška, a k tomu určení popularizujícího, neposkytuje dostatečnou rozlohu k takovéto zásadní revizi, nepokládáme za zbytečné pokusit se načrtnout aspoň nejhrubší její obrys.

Pravíme-li: umění a světový názor, je nejdříve nutno si uvědomit, co oběma těmito pojmy chceme rozumět. Tak světovým názorem můžeme rozumět několik věcí. Především bývá takto označován způsob, jakým se člověk té nebo oné doby (v určitém národě, jako příslušník jisté spole-

čenské vrstvy) spontánně staví ke skutečnosti nejen tehdy, chce-li umělecky zobrazovat, ale vždy, když vůči ní jedná nebo o ní přemýšlí. Způsob, jakým pojímá např. prostor, čas, věčnost atd. Dagobert Frey ukázal ve spise *Gotik und Renaissance* velmi názorně, že např. pojímání prostoru je zcela jiné ve středověku než za renesance, a to netoliko v malířství a výtvarných uměních vůbec, ale např. i ve způsobu, jakým se sestrojuje za středověku a v renesanci mapa. Mohli bychom tedy mluvit o noetické bázi, na jaké jistá doba, společnost, třída atd. budují své jednání, myšlení, citění a také umělecké tvoření. To však není jediné, co lze světovým názorem rozumět. Můžeme při tomto slově mít na mysli i jistý (více nebo méně souvislý) systém myšlenkových obsahů, jistou ideologii. Také ideologie působí ovšem na lidské jednání, myšlení i umělecké tvoření, a dokonce je jisté, že hluboká přeměna ideologie těsně souvisí s přeměnou noetické báze (zčásti ji podmiňující, zčásti jsouc jí podmiňována) a že naopak určitá noetická báze, i když snese jisté různosti ideologií, nepřipouští přece jen každou ideologii vůbec. Přes tuto úzkou souvislost může se ovšem přihodit vývojová nerovnoměrnost; stává se tak např. při náhlých ideologických zvratech, při kterých noetická báze nestačí se proměnit tak rychle, jak se v svých základech změní ideologie. Názorný příklad může nám podat právě umění. Příchod křesťanství znamenal jistě hluboký ideologický převrat, který si nutně vyžadoval proměny noetické základny a s ní ovšem i přestavby celé tvarové výstavby díla. Vidíme však, že revoluce tak radikální nestačila v první chvíli – v malířství katakomb – ani od základu proměnit, přetavit onu složku uměleckého díla, která je ideologickým zásahům nejprístupnější, totiž námět. Chtějíce zobrazit např. Krista, užívají starokřesťanští umělci antických výtvarných námětů, zobrazujíce Krista jako antického Herma Kriofora, totiž jako mladíka, kterému stojí po boku ovce nebo který ovci nese na ramenou. Ježto se podle evangelia označil Kristus (zejména v podobenství o ztracené a znovu nalezené ovci) sám za „dobrého pastýře“, stává se zobrazení Herma Kriofora zobrazením Krista bez jakékoli změny výtvarného uspořádání. Jindy se opět k zobrazení Krista přejímá antický výtvarný námět Orfea. Také sloh prvokřesťanských maleb je, jak praví Matějček, „produktem onoho živého iluzionistického stylu, který ovládal současnou dekorativní malbu římskou“. To je ovšem velmi charakteristické pro rozpor mezi noetickou základnou a ideologií, které starokřesťanský obraz slouží: iluzivní vystižení skutečnosti není cílem této ideologie, nýbrž symbolická platnost zobrazení; proto také později, když si nová ideologie vytvoří i svou noetickou základnu, změní se od základu malířský sloh: místo iluzivního zobrazení nastoupí zjednodušující ideogram, antické výboje v oblasti perspektivy budou opuš-

těny, prostor abstraktní. Ideologie a noetická základna budou se napříště opět vyvíjet souběžně. Chvilé však, kdy nastal dočasný jejich rozchod (v umění prvokřesťanském), je pro nás poučným příkladem: ukazuje, že při vši těsné souvztažnosti jsou noetická báze a ideologie dva jevy samostatné, ač oba zpravidla shrnované pod označením „světový názor“.

Můžeme však rozumět světovým názorem ve vztahu k umění ještě věc třetí, totiž určitý filozofický systém. Mezi ideologií a filozofickým systémem není náhlého rozhraní. Zejména ve vztahu k umění bývá leckdy nesnadno říci, kde jedno končí a druhé začíná. Dokonce i mezi soustavným názorem filozofickým a noetickou základnou bývá právě v umění rozhraní neurčité. Z toho leckdy vznikají spory, je-li, či není dílo určitého umělce výrazem jednoznačného a soustavného světového názoru. Soustavný filozofický názor může být v uměleckém díle vyhledáván dvojím způsobem: buď tak, že se klade otázka blízkosti uměleckého díla jistému filozofickému systému existujícímu mimo dílo jako výtvar filozofické spekulace, nebo tak, že se hledá „filozofie“ obsažená v díle samém, jím jediné vyjádřená, tedy tak, že se klade např. otázka filozofie Březinovy nebo Máchovy. Oba tyto způsoby se ovšem mohou i navzájem mísit, přesto jsou do té míry odlišné, že o prvním z nich možno tvrdit, že je spolehlivější, vědecky průkaznější než druhý. Hledáme-li totiž vztah uměleckého díla k jistému filozofickému systému (např. vztah básnického díla Březinova k filozofickému systému Schopenhauerovu, vztah básnického díla Březinova k filozofii romantické nebo Čapkova k pragmatistické), máme před sebou dvojí ověřitelný materiál, který srovnáváme. Vyhledáváme-li však „filozofii“ určitého uměleckého díla samého o sobě, máme před sebou právě jen ono umělecké dílo, které se pokoušíme převést do řeči pojmové; je nasnadě, že při tomto převodu je stále nebezpečí subjektivního výkladu a že právem mohl být ražen aforismus pravící, že úvahy o takzvané filozofii určitých básnických děl jsou zpravidla výkladem filozofie badatele samého, ilustrovaným citáty z rozbíraného básníka.

Uvědomili jsme si tedy složitost pojmu „světový názor“ ve vztahu k umění. Poznali jsme, že tímto slovem lze rozumět tři různé věci, z nichž každá může být v svém poměru k umělecké tvorbě zkoumána zvlášť. Nejde nám ovšem o to, abychom zdůrazňovali bytostnou různost tohoto trojího zkoumání; upozorňovali jsme již naopak, že noetická základna a ideologie leckdy mohou k nerozeznání splývat; co se pak týče filozofického systému, je zřejmo, že rozdíl mezi ním a světovým názorem ve smyslu ideologie tkví leckdy jen v pevnější systematickosti a podrobné formulaci toho, co nazýváme filozofickým systémem. Nebylo by proto ani záhodno toto trojí zkoumání umění (noetické, ideologické a filozofické) od sebe stro-

ze odlišovat, zejména při zkoumání uměleckého vývoje: může se totiž ukázat, že při vývojových proměnách umění vystoupí do popředí jednou prvá, jindy druhá nebo třetí ze stránek, které jsou vlastně jen různými aspekty obecnějšího vztahu mezi uměním a světovým názorem. Nebudeme proto ani my v dalších svých úvahách činit příkré rozdíly mezi nimi.

Ověřili a rozebrali jsme si – vzhledem k umění – pojem světového názoru. Je však ještě třeba podrobit – ze stanoviska našeho tématu – aspoň letmé kritice i pojem umění. Pro dnešní teorii umění není to pojem nikterak jednoznačný: jejímu zájmu se vnucuje stejně obraz, který visí v galerii, jako lidová malba na skle a jako reklamní plakát, stejně lyrická báseň obecně uznaného básníka jako dětská říkanka a jako veršovaný leták. Každý z těchto výtvorů říká svým způsobem něco o mnohostranném procesu lidské tvořivosti. Jsou i ze stanoviska vztahu mezi uměním a světovým názorem všechny tyto druhy umělecké tvorby rovnocenné? Není sporu o tom, že vůči každé lidské tvorbě může být otázka světového názoru s prospěchem položena. Přesto však je zřejmé, že zvláštní závažnost má právě pro umění v užším slova smyslu, pro ono umění, kterému tento název přísluší podle obecného uznání a které – na rozdíl od ostatních druhů estetické tvorby – bývá zváno uměním vysokým. Lze dokonce jít ještě dále a odvážit se tvrdit, že těsný vztah k světovému názoru je charakteristickým, ba dokonce specifickým příznakem tzv. vysokého umění. Toto umění bývá zpravidla pokládáno za určené svou sociální vazaností, bývá pojímáno jako umění třídy vládnoucí. Není sporu o zásadní historické správnosti tohoto určení, avšak vztah mezi vysokým uměním a vládnoucí třídou nesmí být pojímán příliš přímočaře. Víme z živé ještě zkušenosti, že daleko ne všichni příslušníci vládnoucí třídy dospějí vývojem svého uměleckého porozumění k umění vysokému a že naopak není nesnadno najít případy, kdy vysoké umění docházelo nejvřelejšího přijetí mimo oblast vládnoucí třídy. A známe také četné výroky umělců právě z nedávných desítekletí, že netvoří pro ty, kdo vzhledem k jejich tvorbě mají jediné oprávnění, to totiž, že jsou dosti bohatí, aby si jejich díla, např. obrazy, sochy, zaplatili. Je dále velmi pravděpodobné, že tzv. vysoké umění nezmizí ani s nejdokonalejším vyrovnáním třídních rozdílů a že spíš rozšířením své sociální základny na společnost celou zmohutní a zdokonalí se. Je tedy třeba hledat ještě další jeho charakteristický příznak a tím je a bude, zdá se, právě okolnost, že vysoké umění je – nebo má být – takové, které činí na vnímatele nároky, klade mu otázky, žádá si jeho aktivity; to však je právě ono umění, jež je v živém vztahu k tomu, co nazýváme světovým názorem ve všech třech jeho podobách. Být v živém styku se světovým názorem není jediná funkce umění ani ne umění vysokého;

je tu celé množství funkcí jiných, mezi nimi funkce tak vzdálené jakémukoli úsilí jako funkce rekreační – umění jako osvěžení a zábava. A každé umělecké dílo je schopno vykonávat funkcí celou řadu; jde jen o to, že v umění zvaném konvenčně vysokým je živý vztah k světovému názoru funkcí charakteristickou, vždy přítomnou. Ukáže nám to ostatně i kritika, a právě česká kritika ve svých vrcholných zjevech velmi průkazně. Máme na mysli zejména F. X. Šaldu. Životním úkolem Šaldovým, cílem všech jeho kritických projevů bylo zdomácnit a uzákonit v Čechách a v českém uměleckém usilování pojem a skutečnost umění skutečně vysokého v pravém slova smyslu. Přitom netanula mu na mysli nikterak představa umění pro umění; velikost umění shledával právě v jeho služebnosti. Byla to však, jak rád říkal, služebnost „duchu“, jinými slovy, stavěl umění do služby prostřednictvím jeho vztahu k světovému názoru. Čteme-li jeho kritiky a eseje, je přímo nápadné, s jakým úsilím se pokaždé snažil vystopovat za dílem a za jeho uměleckými postupy autorův poměr ke skutečnosti, jeho odpověď na základní otázky lidského života. Je tedy Šalda školským příkladem toho, že sám pojem vysokého umění obsahuje jako nejpodstatnější znak souvztažnost umělecké tvorby se světovým názorem.

Nyní, když jsme podnikli revizi a kritiku obou pojmů daných naším tématem (pronikli jsme při ní bezděky už dosti hluboko do tématu samého), položme si otázku, jež se objevovala stále v pozadí dosavadních úvah a která si naléhavě žádá odpovědi: jaký totiž je onen vztah mezi uměním a světovým názorem, o kterém jsme dosud stále mluvili, vyhýbajíce se bližšímu jeho určení. Počneme vztahem mezi uměním a tím, co jsme nazvali noetickou základnou. Umělecké dílo je výstavba skládající se z množství složek. Tak např. v díle malířském jsou to: plocha, linie, barevná skvrna, dále pak těmito složkami daný obrys, objem, prostor a konečně, na nejvyšší stupni složitosti, věc, dějiště, děj. Žádná z těchto složek, ani nejjednodušší, jako linie a barevná skvrna, není jen záležitostí smyslového vnímání, nýbrž je zároveň v nějakém vztahu ke skutečnosti, která je obrazem míněna; jinými slovy: každá z těchto složek svým způsobem nějak tuto skutečnost znamená, poukazuje k ní, zdůrazňuje některou její stránku. Uvnitř díla vstupují tyto jednotlivé složky ve vzájemné vztahy, jejich částečné významy se spojují ve význam výsledný a jejich dílčí vztahy ke skutečnosti ve výsledný poukaz k ní. Skutečnost je dílem z jisté stránky osvětlena, je položen důraz na některé její stránky a vlastnosti, jiné jsou posunuty do pozadí; tím se ukazuje směr lidskému jednání i přemýšlení, zkrátka zacházení se skutečností. A toto osvětlení netýká se jen zobrazené jednotliviny, jediné věci, osoby, jediného děje, nýbrž může být aplikováno na skutečnost jako celek, na všechny skutečnosti konkrétní, s kterými může se člověk ocitnout ve styku.

Chceme tím říci, že umění noetickou základnu, způsob, jakým se člověk chápe skutečnosti, vytváří? Mnozí teoretikové a kritikové doby nedávné jeví k takovému pojetí značný sklon, také Šalda v době, kdy psal své *Boje o zítřek*; na stránkách této knihy najdete bez hledání plno výroků, které se tímto směrem nesou. V době pozdější, kdy vydával svůj *Zápisník*, byl Šalda v tvrzeních o moci umění již mnohem opatrnější. V dobách klidných, kdy se noetická základna pozvolna a bez přerušení vyvíjí, může vzniknout zdání, jako by iniciativa na jejím vývoji připadala oné z lidských činností, která světový názor projevuje nejodhaleněji, protože není zatížena žádným praktickým zřetelem, totiž právě činnosti umělecké. Je to však pouhé zdání, jak právě dokazují období zrychleného vývoje, náhlých převratů. Poukázali jsme již k případu umění prvokřesťanského, které delší dobu hledalo svůj vztah k obnovenému pojmání světa a skutečnosti, ač tento nový vztah ke skutečnosti již nutně existoval v životní praxi. Mohli bychom stejným právem poukázat i k rozpakům umění v době dnešní, kdy umění je rovněž prozatím odkázáno na to, zvládat skutečnost (nebo spíše pokoušet se o zvládnutí skutečnosti) prostředky, které již pozbyly své bezprostřední a životní noetické účinnosti. Všichni např. cítíme, že román jakožto druh, který pojímá člověka jen jako jedince, bytost soukromou, který činí osou člověka vztahu ke skutečnosti soukromé jedincovy pocity a volní hnutí, již dožil; přesto však ustálená volba námětů i ustálená zásoba uměleckých postupů stále srážejí pero romanopiscovo tímto směrem. Není tedy umění bezvýhradným tvůrcem noetické základny, iniciátorem jejího pohybu; skutečná iniciativa leží zcela jinde, v mnohem bezprostředněji důsažných oblastech lidského konání. Správně poukazuje marxismus k výrobnímu procesu jako poslední a nejzákladnější instanci; výrobní proces, který slouží obhájení samé existence člověka a lidstva, jediný vykonává svými proměnami a zvraty skutečně iniciativní tlak na způsob, jakým se člověk ke skutečnosti staví. Netvrdíme ovšem a netvrdí marxismus pasivitu umění, stejně jako kterékoli jiné oblasti kultury, která se vyvíjí nejen pod tlakem zvenčí, ale také z vlastní potřeby a tímto svým vývojem vykonává zpětný vliv na všechna ostatní odvětví kultury, a tím i na vztah člověka ke skutečnosti, na způsob, jakým si člověk vůči skutečnosti počíná, když jedná. Je tedy vztah umění k noetické základně pasivní i aktivní zároveň, pasivní v tom, že umění podléhá proměnám noetické základny vzešlým z vývoje výrobního procesu, aktivní v tom, že umění svým vývojem přispívá (vedle jiných oblastí lidské tvorby) k přípravě těchto proměn a jejich formulování.

Jde nyní dále o vztah umění k ideologii, k souborům konkrétních, sdělitelných názorů a myšlenek. Zde již bývá iniciativnost umění mno-

hem méně zdůrazňována, ba jsou, jak známo, četné teorie a umělecké programy, které prohlašují naprostý nezáměr umění o názory praktického dosahu. Umění, které usiluje určité názory propagovat, které si klade za cíl přímo působit na lidské smýšlení a jednání, bývá těmito programovými směry stigmatizováno jako tendenční, přičemž tendenčnost se mlčky pokládá nebo hlasitě prohlašuje za úhonu. Marxisticky orientovaná teorie umění však poukazuje, a opět právem, k tomu, že i umění zdánlivě naprosto netendenční má aktivní vztah k ideologii a že mnohdy působí na lidské jednání a smýšlení právě tím, že pozornost od jisté ideologie odvrací nebo že její zcela praktický dosah předstírá jako nedůsažný a nezáměrný. Je tedy poměr mezi uměním a ideologií obdobný onomu, jaký jsme zjistili pro noetickou základnu: umění sice ideologii nevytváří, ale je k ní v živém vztahu a svou bezprostřední naléhavostí je účinným prostředkem jejího uskutečňování, mostem mezi ní a společností.

Zbývá poměr mezi uměním a filozofií jakožto nejsystematičtějším a nejdůležitějším formulovaným aspektem světového názoru. Zde jde již o dvě zcela vyhraněné oblasti kulturní tvorby, které se mohou navzájem ve vývoji sblížovat i oddalovat, vzájemně se převažovat, podřizovat i vyvažovat. Může se dokonce umění snažit dodat si zdání tvorby filozofické (vzpomeňme např. na tzv. reflexivní nebo meditativní lyriku) a může naopak filozofie usilovat o to, aby si dodala zdání tvorby umělecké – ne nadarmo bylo popsáno mnoho stránek úvahami o bytostné básnivosti metafyziky, o umělecké kompozici filozofických systémů apod. Nás zde ovšem zajímá umění, nikoli filozofie; z umění pak by bylo lze uvést četné případy, kdy určitý filozofický systém došel v umění odrazu po různých stránkách, např. tím, že vykonal vliv na volbu námětu (jiným námětům bude např. dávat přednost filozofický realismus, jiným fikcionalismus, jiným pragmatismus), že ovlivnil uměleckou výstavbu díla (tak např. mohou různým filozofickým systémům odpovídat různé způsoby a prostředky vypravěčské v díle epickém) atd. Vždy však jde o to, abychom, vyhledáváme-li příbuznost mezi dílem uměleckým a jistým filozofickým názorem, z jedné strany hledali tuto přítomnost ve všech složkách umělecké výstavby díla, netoliko snad jen v přímých filozofických projevech, jaké leckdy nacházíme zejména v dílech básnických, z druhé strany pak, abychom do svého hledání nevnášeli svou vlastní subjektivní libovůli, jak se leckdy dalo, zejména opět při „filozofických“ rozborech děl básnických.

Vztah mezi světovým názorem ve všech třech jeho aspektech a uměním je tedy velmi intimní – světový názor, ať se projevuje jako noetická základna, nebo jako ideologie, nebo konečně jako filozofický systém, není jen vně uměleckého díla jako něco jím vyjadřovaného, nýbrž stává se pří-

mo principem jeho umělecké výstavby, působí na vzájemné vztahy jeho složek i na celkový význam uměleckého znaku, kterým dílo je. Je tedy prvkem uměleckého díla, ale prvkem zvláštního druhu, který je zároveň uvnitř i vně, prvkem, který je velmi účinným pojítkem umění především s celou širou oblastí lidské kultury i s jednotlivými jejími složkami, vědou, politikou atd., ale také se všemi odvětvími hmotné produkce. Celá oblast kultury je světovým názorem ovlivňována ve svém pojmání skutečnosti a reaguje na něj i jako celek, i svými jednotlivými složkami. Mnohé zdánlivě vzájemné vlivy např. mezi uměním a vědou jsou vlastně dány společně světovým názorem, který tvoří pozadí oběma těmito kulturními oblastmi. A jeví-li se v jistém období vývoje jedna složka kultury (např. umění, věda atd.) jako nadřazená, závažnější než složky jiné, v jiném pak opět na místo v popředí nastupuje složka jiná, jsou i tyto přesuny do značné míry vysvětlitelné vývojem světového názoru. Světový názor však opět, jak jsme se již pokusili ukázat, není vznášející se oblak, ale je pevně zaklíněn jednak v životě společnosti, jednak pak ve vývoji výrobního procesu. Je proto ve stálém pohybu, má účast na vnitřních napětích, jež vznikají ve společnosti z vývoje a vzájemného vztahu jednotlivých vrstev, tříd atd. Slouží (ve formě ideologií) i jako prostředek zápasu mezi třídami a vrstvami. A nakonec, jak jsme již ukázali, je pevně spjat s výrobním procesem jakožto nejbezprostřednějším projevem zápasu člověka s hmotnou skutečností. Pro umění znamená to, že světový názor spojuje umění s živnou půdou skutečnosti společenské i hmotné, že jeho pomocí a jeho prostřednictvím umění přímo, bez určitých hranic, vplývá v ostatní činnost kulturní i v lidský život v neširší jeho rozloze. Nepravíme to ovšem, abychom podcenili účinnost ostatních funkcí umění ve prospěch funkce světónázorové: i tím, že je umění např. zábavou, poznáním, reprezentací, prostředkem výchovným atd., zasahuje do života společnosti přímo; také sama funkce estetická, charakteristická a podstatná zároveň pro umění jakékoli, má svou důležitou společenskou působivost (již ovšem podrobně probírat nebylo by zde na místě). Ale při všem tom platí, co jsme řekli výše, že vztah ke světovému názoru je funkce charakteristická pro umění zvané vysokým, a že tedy důsledky vyplývající z tohoto vztahu jsou právě pro vysoké umění krajně závažné.

Nakonec je ještě třeba povšimnout si zvláštní důležitosti, jakou má otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním právě pro uměleckou tvorbu českou. Už výše, když jsme rozebírali pojem umění vysokého a vyslovili přitom jméno F. X. Šaldy, řekli jsme, že Šalda po celý život usiloval o to, zdomácnit a uzákonit u nás umění, které by ke světovému názoru mělo poměr živý, závazný a - dodejme - neodvozený. Na tomto požadavku

vybudoval Šalda celé své pojetí národního umění: „První znak a víc, sama podstata a sám smysl umění vpravdě národního jest vždy a musí být vždy ten, aby bylo *kladné*, to znamená: nesmí opisovat a tím opakovat a množit slabost, nedostatek a zápor dneška, nýbrž stupňovat a zmocňovat národní hodnoty. Musí, abych vám řekl všechno jedním slovem, *dramatizovat národní ctnosti*, to jest ukázati nám skryté a nejvyšší možnosti národní psýchy při práci a díle metafyzickém, sehrávajícím ve světovém dramatu svoji symbolickou a typickou úlohu, musí nám je podat kladně stupňovány a prožehnuty ohněm svého srdce a vši jeho úzkosti – a stavba i způsob tohoto dramatického řešení musí býti podstatně jeho vlastní, vlastní heroismem jeho nejnapjatějšího snu.“ Odmyslíme-li si lyrizující terminologii z rozhraní století, jakou je tento citát psán, rozeznáme, že zde jsou velmi zřetelně položeny dva požadavky: aby umění pomáhalo vytvářet světový názor zítřka, a to světový názor český, rostoucí z domácí skutečnosti, na ni odpovídající, nikoli přejatý z poměrů jiných a odvozený ze skutečnosti jiné. Šalda také velmi dobře chápal, že jen takové umění může plnit v národě svůj společenský úkol: „Každá veliká báseň jest dialog mezi básníkem a národem: otázka položená národu o nejvnitřnějším jeho osudu – a národ musí na ni odpovědět odpovědí, kterou vyčítá a předjímá básník.“ Převeden do řeči pojmové, praví tento výrok: umělecké dílo, které vyjadřuje a vytváří světový názor národní, dochází v národním společenství odezvy, působí na myšlení a jednání národního společenství. A jen takové umění je vpravdě národní; o umění, které těmto požadavkům nevyhovuje, praví Šalda: „Všecka jiná literatura jest konečkonců hračka, skleníková květina, výjimka, a ne zákon a život.“ Šalda byl ovšem veliká osobnost a mnoho z jeho názorů tkví právě v jeho osobní genialitě. Leč potřeba umění opřené o světový názor, spjatého s ním živým vztahem, není daleko jen osobní záležitost Šaldova, nýbrž vyplývá z osudů českého umění před Šaldou, z jeho vývoje po celé devatenácté století. Víme, že nové české umění stejně jako novodobá česká kultura vůbec bylo – po dvousetletém úpadku národním – skutečně „skleníková květina“, výtvar do značné míry umělý, odtržený od života a jeho potřeb. O vůdci první novočeské básnické školy Antonínu Puchmajerovi píše Jaroslav Vlček: „V Přenocování Ladině oslavuje Puchmajer všemocnou bohyni lásky:

*Kdos se potud lásky štítíl,
láskou slad' svůj zejtra čas:
kdos již sladkou lásku cítil,
miluj, miluj zejtra zas!*

Tak básnil ktišský a prachatický kaplan, muž i kněz života bezúhonného, naprosto zdrženlivého, o němž svědčí i přátelé nejdůvěrnější, že vždy ‚byl střídmý ve všem, jediné *práci* až příliš oddaný‘, který svou sedavou robotou literární vlastně si podkopal zdraví.“ Těžko si představit větší rozchod mezi skutečným životním názorem básnickým a oním, který vyplývá z citovaných Vlčkem veršů. Takový byl osud českého umění všech odvětví v době obrození a trvalo značně dlouho, než z českého básnictví učinil skutečný „dialog básníka s národem“ Mácha, z hudby Smetana, z malířství Mánes atd. Ani jejich vystoupením však nebyl proces skutečného počestění vysokého umění ukončen, ba dokonce v šedesátých letech, kdy se v čele národního života octlo mladé měšťanstvo a kdy začalo spěšné „dohánění Evropy“, nabyt nové a zvýšené akutnosti. Šalda, podporován v tom mohutným rozvojem uměleckým, vykonal velmi mnoho pro jeho likvidaci. Když české umění po první světové válce začalo pronikat do ciziny, zejména častými překlady z české literatury, bylo to svědectví, že osobitý vztah mezi uměním a světovým názorem je u nás navázán, neboť jen taková literatura a takové umění národní mohou upoutat pozornost i mimo území svého vzniku, které se prostřednictvím světového názoru nevypůjčeného přímo prodírají ke skutečnosti. Proces však přesto ukončen nebyl, také nedosáhla ještě všechna umění stejně živého styku s živým světovým názorem, jakého dosáhla literatura. Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním je proto pro nás stále aktuální – nehledě ani k tomu – že se za dnešního hlubokého přerodu celé společnosti stává naléhavou všude.

Umění je dnes – a daleko ne jenom u nás – v situaci značně paradoxní. Potřebuje intenzivního styku se společností; je již syto osamocení, do kterého je vytlačil liberalismus, dusí se v soutěse, do které bylo bezděky vtlačeno za posledních desetiletí, kdy umělec vlastně přestával již pracovat i jen pro omezený úsek společnosti, jakým byla vládnoucí třída, a pracoval vlastně jen se souhlasem a pro souhlas svých uměleckých druhů; avantgarda před poslední válkou byla vlastně umění tvořené umělci pro umělce, básníky pro malíře, sochaře, hudebníky atd., i navzájem malíři pro básníky, hudebníky atd. Umění po celou tuto dobu přímo žíznilo po tom, aby mělo co říci všem; důkazem toho bylo revoluční politické a sociální přesvědčení většiny opravdu vynikajících umělců. Dnes je chvíle, kdy tato nepřirozená situace umění je neodvratně skončena. Umění chce vstoupit v podobně intenzivní styk se společností, jaký byl za všech velkých období jeho rozkvětu. Pojítka mezi společností a uměním, světový názor, je však v prudkém vývoji, nerýsuje se ještě v své nové podobě tak určitě, aby se mohl stát východiskem nové tvorby. Odtud paradoxní zjevy

doby přechodné: vášnivě obhajoby svobody umění, již nikdo neohrožuje, z druhé strany obtíže vyplývající ze svobody nadbytečné, která překáží v práci – příliš velký repertoár prostředků a uměleckých postupů, bohatství zděděných způsobů uměleckého vyjádření, jež spíš dezorientuje, než aby pomáhalo. Jiným příznakem je nedorozumění o základních nutnostech umění: zavrhuje se, zcela právem, umění exkluzivní, umění určené malému počtu, avšak zapomíná se přitom leckdy, že každé opravdu velké umění klade na vnímatele značné nároky, že od něho žádá úsilí smyslového, ba i rozumového a že nikdy nebylo umění opravdu velikého, které by si počínalo jinak, právě proto, že jeho podstatným úkolem je vyjadřovat konkrétně světový názor a působit k jeho rozvoji. To všechno jsou však rozpaky a nesnáze jen přechodné. K jejich překonání co nejrychlejšímu se musí spojit celá řada činitelů počínaje rozvojem hospodářským a sociálním až k rozvoji zdánlivě nejméně hmotných odvětví kultury, jako jsou věda a filozofie.

Úvaha o světovém názoru v umění, o jakou jsme se zde pokusili, může sotvaco jiného než vyzvat k přemýšlení o složitosti problematiky světového názoru ve vztahu k umění. I to snad je jedna z cest, byť málo účinných a nepřilíš vyhledávaných, k vyřešení dnešních rozpaků – nikoli krize – umělecké tvorby.

(1947)

K SOUČASNÉ SITUACI ČESKÉHO DRAMATU

Jaroslav Pokorný

1.

Zkušenosti dvou porevolučních sezón potvrzují stále jasněji skutečnost, že dramaturgie funguje nejhůře ze všech odvětví divadelní práce – a to zvláště pokud jde o její společenskou funkci. Repertoár nedokázal vzbudit v obecenstvu přiměřený zájem o představení, čísla repríz v průměru (ponecháme-li stranou jak „šlágry“, tak „propadáky“) nejsou vysoká, při představeních kontakt jeviště s hledištěm – např. proti válečné době – je slabý, hry se obvykle v nejlepším případě jen líbí, ale málokdy

opravdu strhnou. Nejlehčí vysvětlení by bylo přičíst to špatné výkonnosti nebo schopnostem uměleckých správ – avšak nejde o ojedinělé případy, nýbrž o obecnou chronickou krizi, a zprávy, jež přicházejí zevnitř divadel, dosvědčují, že příčiny nejsou subjektivního, nýbrž objektivního rázu. Mállokterý umělecký šéf, dramaturg nebo lektor, je-li upřímný, opravdu stojí plně za repertoárem, který dělá. Vybírá se podle možností z daných zásob a tyto zásoby, ať už jde o přísun domácích nebo zahraničních her, jsou neuspokojivé co do počtu i co do kvality. Objeví-li se lepší hra, vznikne o ni zpravidla mezi pražskými divadly boj. A to je již samo o sobě svědectvím značné repertoární nouze.

První poválečná sezóna byla charakterizována jako reprízová. Při značné vyčerpanosti neobehraných zásob klasického repertoáru se z valné části opakoval předválečný a někdy i válečný repertoár, novinek se objevilo velmi málo, jak původních, tak přeložených. Druhá sezóna byla poněkud bohatší na přeložené novinky (i když mnohé z nich byly již několik let staré), avšak původní produkce mizela. A předběžné zprávy o třetí sezóně nejsou zatím o mnoho lepší.

Pro naši dobu, v níž se projevuje stále naléhavěji potřeba plánování i v kultuře, je příznačné, že vznikají – zpravidla spontánně – akce na odstranění tohoto nezdravého stavu dokonce i opatřeními administrativního rázu, např. stanovením procenta, jež by divadla a priori vyhradila ve svých pořadech domácím hrám. Po pracích, započatých Distribučním sborem dramaturgů při ministerstvu informací, vystoupil před prázdninami Syndikát čs. spisovatelů s požadavkem, aby divadla věnovala více pozornosti české dramatické tvorbě. Stanovisko divadel k tomuto požadavku je kladné, pokud otázka zůstává na půdě ryzí teorie. V praxi však dochází ke grotesknímu rozporu: Spisovatelé jsou toho názoru, že dramata jsou, a divadla odpovídají, že použitelných dramát je nedostatek. Pokud mohu posoudit z vlastní zkušenosti, dělí se nehraná repertoární zásoba zhruba do tří kategorií: 1. starší hry, jež by autoři rádi viděli na jevišti, ale jež jsou dnes již „out of day“, 2. hry dramatických rutinérů, jež jsou použitelné, ale jejichž autoři se za protektorátu zkompromitovali; dnes sice jejich tresty prošly, ale žádné divadlo nestojí o problematickou pověst scény, jež první znovu uvedla do kulturního života osoby s pošpiněnou minulostí, 3. hry, jež jsou divadelního života schopny pouze podle soudu svých původců, protože jsou buď technicky špatně napsány nebo neaktuální.

Určití spisovatelé rozumí dnešní dramaturgií povětšinou prestižní a finanční otázku: být hrán. Z hlediska divadla je to především otázka společenské funkce nabízeného díla: splní-li svůj kulturní úkol a naplní-li

alespoň v nejnútnejší míře hlediště. Pokud jde o kritiku a obecenstvo, dlužno dodat, že se poslední dobou ozývají z obou těchto stran hlasy, *jaké* drama chtějí. Někteří kritikové (např. Jirí Hájek v Rudém právu) začali přímo klást úkoly, jež by měla naše dramaturgie plnit, a obecenstvo, jak ukazují např. výsledky debat na závodech, žádá prostšími slovy totéž: „Něco opravdu dnešního, co by nám skutečně něco řikalo.“

Není těžké najít logickou souvislost mezi všemi těmito zjevy. Výchozí diskusí z dramaturgické krize může být jenom původní drama, a po této stránce mají spisovatelé pravdu, uplatňují-li svůj nárok na české jeviště. Avšak není možné hledat východisko ve smyslu věty, jež byla nedávno mezi dramatiky v té věci ražena: „Když se mohou hrát cizí propadáky, proč se nehrají raději naše původní?“ České drama nesmí zbytečně opakovat prohry. Vedlo by to k úpadku dramatu i sudidel, ke snížení celé naší kulturní úrovně. I zde je nutno vycházet ze všech zkušeností, jež plynou z dosavadních dramaturgických neúspěchů.

2.

Reprízová éra českého repertoáru přinesla cenný poznatek: Ohlas her byl diametrálně rozdílný od ohlasu, který táž dramata vzbudila při svém původním uvedení; přitom nelze rozdíl odůvodňovat rozdílným obsazením rolí, režii atd. – případů bylo příliš mnoho. Nejnapadněji se to projevilo u „kasovních“ kusů, nasazovaných podle všech dosavadních zkušeností ve chvílích, kdy se divadla cítila finančně ohrožena. Téměř všechny skončily neúspěchem, ačkoliv staří divadelní praktikové se spoléhali, že vybírají najisto. Zároveň se umělečtí šéfové a dramaturgové přesvědčili, že se při rozhodování nemohou spolehnout na paměť ani u klasického repertoáru. Kteréhokoliv Shakespeara, Molièra atd. mohl dříve divadelník zařadit do repertoárního plánu, aniž bral text znovu do ruky, protože znal ve hře každou scénu, a nemusil ji tedy číst znova. Dnes nezbyvá než kontrolovat si novou četbou každou hru, protože i u neznámějšího textu je dnes výsledný dojem zpravidla zcela jiný, než jsme z něho měli před několika lety. Kritéria se změnila.

Zároveň se začaly rýsovat mnohem ostřeji rozdíly mezi našimi a zahraničními repertoárními potřebami. Hry, které měly za hranicemi (a nejen v zemi svého původu – nejde o lokální záležitost) někdy ohromný úspěch, ztrácejí u nás povětšinou svou přitažlivost, a dokonce zjišťujeme, že by v našem prostředí působily třeba i v opačném smyslu, než jaký měly doma. Každý, koho povolání nutilo pročítat cizí hry ve velkém, potvrdí výsledný dojem tematické jednotvárnosti mnohé dramatické kultury: v Anglii, Americe a Francii nepoměrné procento konverzačních komedií, v Jugoslávii par-

tyzánské hry, v SSSR Velká vlastenecká válka. Z jedné národní dramatické kultury si vyberete za sezónu jednou, dvakrát – ale potřetí už to zpravidla nejde, protože byste nabízeli obecenstvu něco velmi podobného.

Tato skutečnost potvrzuje znova před našima očima pravdivost marxistických základních pouček o souvislosti ideologické nadstavby s její ekonomickou základnou. Zatímco mezi oběma válkami byl hospodářský a společenský systém téměř celého kulturního světa s výjimkou SSSR buď týž, nebo dosti podobný, dnes vedle sebe existují čtyři hlavní typy (ponecháváme ovšem stranou komplikovanější poměry Orientu): stará buržoazní demokracie, lidová demokracie, socialismus a fašismus. *Vývoj poměrů v ČSR s sebou přinesl i značné změny v mentalitě obyvatel. Dramaturgická krize je jedním z důsledků tohoto faktu.*

Důkazy, že tu došlo ke změnám v mentalitě a že jsou značné, poskytně snadno kterákoliv oblast lidské činnosti. Naši jazykovědci si nedávno stěžovali na škody, jež napáchala okupace na češtině. Při tom nejde jen o germanismy. Němečtí spisovatelé – emigranti již před válkou poukázali na to, že nacismus (vzhledem k typu lidí, kteří byli jeho hlavními nástroji a nositeli) posunul němčinu do blízkosti jazyka velkoměstské spodiny. V češtině se stalo totéž, i když důvody byly jiné: Mezi ilegálními pracovníky se vžily – pokud šlo o všechny formy jejich styku s policií nebo gestapem – výrazy z argotu. Proč? Protože spisovný jazyk pro tyto pojmy nemá výrazy a jediný argot měl z celé lexikální zásoby hotová vhodná pojmenování, vyjadřující zároveň (do jisté míry i citově) poměr mluvčího k policejnímu úřadu. Tím se stalo, že např. slova „koncentrák“ nebo jiných výrazů použije bez rozmyšlení i člověk, který by podobná slova pro jinou oblast lidské činnosti pokládal za společensky nemožná pro jejich pejorativní formu. Výrazy argotu jsou chápány jako terminus technicus. Stejně se dnes stala obecným majetkem slova jako „index“, „cenová hladina“, „životní potřeba“, „výrobnost“, jež prostý občan dříve neznal, nepoužíval, nebo neznal jejich odborný význam v ekonomii. Do hovorové češtiny pronikají silně prvky z funkčních jazyků – čeština se zekonomizovává a zpolitizovává (srov. rozšířenost výrazů jako „totalita“, „stranickost“, „nadstranickost“ atd., nebo dnešní mnohovýznamnost slov „svoboda“, „svobodný“). Tento proces však je pouze symptomem jiného, hlubšího procesu v mentalitě našeho dnešního člověka: Ukazuje, kterým směrem se posouvá okruh jeho každodenních zájmů.

Konfrontujme si nyní zjištění, že zájem společnosti je dnes ve zvýšené míře upjat k hospodářským a politickým otázkám, s tematikou západního repertoáru. Valná část tamější produkce jsou konverzační komedie, často psané pro potřeby určitých hvězd, věčných manželských troj-

úhelníků – to je západní drama masové spotřeby. Pokud jde o hry vážnějšího zaměření, platí i zde téměř vždy, že západní drama zůstává ve vleku svých starých vlivů z dob slavných vrcholků buržoazního dramatu: jeho úhelnými kameny jsou Ibsen a Wilde, umocnění pozdějším silným vlivem Pirandellovým. Celkové zaměření ústí k individuální a individualistické psychologii jak ve výběru témat, tak v stavbě charakterů, zápletky atd.

Takové drama, vyrostlé z buržoazní společnosti a spjaté s významem, který přikládá buržoazie rodině, erotice v nejširším slova smyslu a individuu v životě, se pochopitelně našemu divákovi odcizuje a bude odcizovat stále více.

3.

Jak bylo ukázáno před více než deseti lety Mukařovským, estetická funkce, norma a hodnota jsou sociální fakty. Oblast společenského vlivu v umělecké struktuře jde však ještě dále: Sociálním faktem je i základní noetický předpoklad, jehož je třeba, aby byl divák ochoten a schopen umělecké dílo vnímat. Klasickým dokladem jsou díla vzniklá v prostředí značně odlehlejších časově nebo místně. Jak známo, doslovný překlad kteréhokoliv antického nebo orientálního díla (srov. Královny nebo ještě starší překlady řeckých dramát) je srozumitelný obvykle jen čtenáři školenému v klasické filologii nebo orientalistice. Moderní překlady takových děl jsou zároveň vždy i výklady a odchylují se od originálu nepoměrně více než překlady z kterékoliv soudobé literatury; překladatelé se mimoto neobejdou bez úvodu a komentářů. Jinak by prostý čtenář nebyl ani schopen pochopit, oč ve hře nebo v epickém díle jde, byla by mu nejasná zápletky, vztahy mezi hrdiny atd.

Obecně platí, že je třeba, aby dílo předvádělo lidi a události, jejichž vzájemné vztahy jsou divákovi alespoň pochopitelné. A zadruhé je třeba, aby lidi byli viděni způsobem, který se může srovnat s divákovým postojem ke skutečnosti, jak je na něj zvyklý ze svého života. Čím menší jsou po této stránce rozdíly mezi divákem a uměleckým dílem (resp. autorem), tím bude umění divákovi bližší.

To ovšem neznamená, že by bylo ideálem dílo, jež divákovi podává jen věci známé a viděné přesně tak, jak je on zvyklý se na ně dívat. Takové dílo by ho znudilo, vedlo by k stagnaci – a my přece právě naopak žádáme, aby umění zmnožovalo život, rozšiřovalo obzor svého obecenství, učilo ho nově vidět. Každý akt vnímání uměleckého díla je a musí být konfliktem mezi umělcem a divákem. Je však třeba počítat s tím, že divák instinktivně směřuje k tomu, aby se toto „rozšíření jeho obzoru“ dalo ve směru a ve smyslu jeho pohledu. Překročí-li umělec nutnou mez, obe-

censtvo ho odmítne. A zadruhé: z noetického hlediska je divákova životní praxe (jež je ovšem od doby k době a od třídy k třídě jiná) základnou, na jejímž pozadí si promítá vnímané dílo. Překročí-li umělecké dílo tyto meze, jež determinují divákovo vnímání, stává se nesrozumitelným.

To platí i pro poměr našeho diváka k cizímu repertoáru. Jako konkrétní příklad uvádím Pogodinova Mého přítele a některé další sovětské hry: Když začala být aktuální otázka dvouletky, hledali divadelníci v repertoáru hry s náměty ze sovětských pětiletok. A zjistilo se, že sovětské hry jsou tak vázány na systém sovětského hospodářství, na jeho organizaci, na úřední místa, na pracovní postupy a některé tehdejší dobové zjevy, že smysl situací ve hrách je ze tří čtvrtin nesrozumitelný tomu, kdo nezná velmi podrobně tehdejší sovětské poměry. Mimoto tyto hry – promítnuty do atmosféry dnešního československého hlediště – by byly působily protichůdně původním autorovým tendencím a někdy i reakčně. Byly napsány jako oslava sovětského budovatelství a jejich vtípy na některé omyly sovětských úředníků a pracujících působily pochopitelně jinak v SSSR, vnímány na pozadí pracovního vypětí, v němž byly výjimkami, než by byly působily u nás.

To je další důvod, proč v dané dramaturgické krizi nemohl dát cizí repertoár našemu divadlu schůdné východisko.

4.

Další repertoární oblastí, z níž by bylo teoreticky možno čerpat, jsou válečné hry zemí, jež prošly okupací stejně jako ČSR, a kde byla tedy situace obdobná. Myslím tu zvláště jugoslávská, sovětská a podle neúplných informací např. i novořecká dramata z doby německého vpádu. Je pozoruhodné, jak vysoké procento zaujímají tyto náměty v dramatické produkci svých zemí a jak poměrně malý zájem byl o ně u nás, ačkoliv jde o problémy, jež jsou našemu obecenstvu velmi pochopitelné a velmi blízké. Vysvětlovat to tím, že je obecenstvo válečnou skutečností unaveno a nemá o ni na jevišti pochopitelně zájem, je nedostatečné: nevysvětluje se tak, proč je obecenstvo unaveno u nás a jinde ne.

Skutečný důvod musíme hledat v odlišném vývoji jednotlivých zemí: Jinde znamenala válka několikaleté vojenské tažení celého národa, kdežto z našich občanů se jí přímo v poli zúčastnilo poměrně malé procento. Charakter našeho boje s nacismem (myslím tu Čechy a Moravu) byl podpojný, nebyl to boj s vojskem, nýbrž boj s policií. I když ponecháváme stranou všechny další důsledky, jimiž se tato skutečnost projevuje v lidské mentalitě, znamená to, že tam mají vzpomínky na uplynulá léta charakter otevřených akcí, otevřeného hrdinství, kdežto u nás trochu ne-

příjemný charakter uhýbání a přikrčenosti. Přímá válečná tematika není tak „naše“ jako po první světové válce.

Zadruhé k nám tyto hry přišly a přicházejí po skončení války, kdežto doma byly součástí válečné propagandy v době, kdy byla jejich akutnost mnohem naléhavější, a tento psychologický moment ještě podtrhuje první. Náš divák má zájem o takovou hru dvakrát, třikrát – ale ne desetkrát, jako divák v Jugoslávii nebo SSSR.

5.

České drama stálo po revoluci před úkolem vyrovnat se s válkou a nově vzniklou československou skutečností. Jak byl tento úkol splněn v té hubené žni nové produkce, jež je odkazem uplynulých dvou sezón? Ponechávám stranou historické hry, jejichž přebytek je starým mankem naší dramatiky, a chtěl bych upozornit na tři dramata, jež jsou pro řešení naší otázky typická: Radokovu Vesnici žen, Bláhovo Hodí se žít a Peroutkův Oblak a valčík.

Radokova hra přišla těsně po revoluci a došla příznivého ohlasu. Byl zvolen velmi odvážný a rozhodně účinný námět: Obraz války, jež vykořeňuje i základní funkce člověka, byl podán obrazem vesnice, která je zdeptána fašistickým komandem a odkud musili všichni muži do pole. Zda jde o okupovanou zemi, nebo Německo, resp. Itálii, nechal Radok nevyřešeno. Jeho vesnice žen je abstraktní vesnicí; fašistická vrchnost je schematizována, společenské vztahy obyvatelek vesnice, např. poměr zaměstnance a zaměstnavatele, zůstává mimo okruh autorova zájmu, jako zůstávají mimo něj i tak podstatné znaky života v zázemí jako černý obchod atp. Těžištěm je vykořeněná erotika žen – Radok se tu, pravděpodobně nevědomky, dostal do těsné blízkosti německé expresionistické „Fleischkomödie“ z dob po minulé válce. Sociální a politický základ problému vytlačil mimo rámec hry a drama zaměřil na psychologii a psychopatologii, tj. individualisticky. Způsobem svého pohledu na věci a způsobem svého ztvárnění skutečnosti zůstal tedy v oblasti západního dramatu posledních třiceti let.

Závažnějším pokusem o dramatické zvládnutí války proti nacismu byl Peroutkův Oblak a valčík dva roky poté. Ohlas hry byl roztržštěný. Svrchní třídy české buržoazie pozdravily ji a jejího autora nadšeně jako svého člověka. Dělníci se k Peroutkovi postavili záporně jako k svému nepříteli – odmítnutí šlo tak daleko, že na závodech odmítli „Umění lidu“ vůbec odkoupit a rozprodat lístky na představení.

Pro posouzení je poučné srovnat si Oblak a valčík s hrou, jež mu byla (snad vědomou, snad bezděčnou) předlohou: s hrou Karla Krause Poslední

dny lidstva. Podobné je ostatně i postavení obou autorů k tématu – s tím rozdílem, že Peroutka je novinář lokálně český, kdežto Kraus byl zároveň básník a svým formátem přerostl přes hranice své země. Postup obou je obdobný: jejich dramatická technika má žurnalistický základ. Peroutka píše reportáž v rozsahu normální divadelní hry, Krausova reportáž má filozofický pohled a básnický vzlet; narůstá do forem mohutné vize umělecké. Kraus zachycuje celou válku v její složité mnohotvárnosti, Peroutka z ní vybírá dvanáct anekdoticky pointovaných příhod. Záleží tedy na Peroutkově výběru mnohem více, protože omezením se stává jeho typizace výraznější.

Zaznamenali jsme jako typický rys Radokovy hry nedostatek konkretizace, abstraktnost v umístění děje i kresbě postav. Týž rys, byť ve zmenšeném měřítku, je vlastní Peroutkovi. Podle některých, dosti řídkých vnějších znaků jsou alespoň někteří z příslušníků okupovaných národů jasně Češi, avšak tato příslušnost by mohla bez námahy být nahrazena jakoukoliv jinou: a někde je vůbec nejasná – jsou to prostě „okupovaní“ všeobecně. Kraus proti tomu konkretizuje velmi důkladně – jeho hlavním dějištěm je Vídeň, a rakouské fronty a osoby jsou historické, uváděné plnými jmény a hodnostmi, často lidé známí celému světu, kreslení hutnou karikaturní zkratkou. Kraus vidí první světovou válku jako konkrétní historickou událost se všemi souvislostmi a důsledky, Peroutka schematizuje druhou světovou válku jako srážku evropské společnosti našich dní s fašismem. Přitom Krausův pohled zabírá mnohem širě, zachycuje rozmanitost v názorech účastníků tohoto velkého divadla, jejich společenskou rozlišenost, jejich rozlišenost politického postoje atd. – jeho aktéři tvoří pestrou škálu od vídeňských drožkářů přes potrhle válečné zpravodaje a propagandamajstry až po Franze Josefa a jeho dvůr. Peroutkovi aktéři buď jsou přímo charakterizováni jako příslušníci městské třídy, nebo nesou alespoň v charakteristice podstatné znaky příslušníků buržoazie. Peroutka vidí válku jako konflikt mezi okupovanou evropskou buržoazií a nacistickými okupanty (mimořádně – v poslední instanci, rovněž obhájci buržoazie), jako konflikt lidí s lidmi; člověkem je mu jen měšťák. Peroutka vidí válku způsobem pochopitelným u novináře – apologeta své třídy a jejího světa, ale historicky nesprávně a dokonce protipokrokově. Masy pracujících, jejich význam v historickém procesu posledních let a význam dělnické třídy, to uniká poznání Peroutky-dramatika stejně, jako se to děje Peroutkovi-žurnalistovi. Stejně tak nechce vidět zradu značné části evropské buržoazie, jež se před válkou i během ní stala přímým nebo nepřímým spojencem světového imperialismu nebo z něho alespoň hmotně těžila – zradu, kterou u příkladu první světové války načrtl Kraus právě velmi ostře.

V jediné věci nalézáme obdobu mezi Krausovým a Peroutkovým viděním válečné skutečnosti: oba neznají patos pravého bojujícího hrdinství. Ojedinele roztroušené statečné postavičky Krausova ohromného panoramatu se ztrácejí v záplavě zkarikovaného lidského hmyzu. Jediným markantnějším hrdinou mezi nimi nakonec zůstává autobiografická postava intelektuála-pacifisty, který pořádá uprostřed obecného běsnění řídce navštívené přednášky proti válce, který je policií umlčen a který končí v rezignaci. Tedy intelektuálský případ: svět nám nerozumí, zlomíme nad ním hůl. A Peroutka? Vidí své ilegality buď v koncentráku, nebo okamžik před zatčením, jemuž ohrožený uniká sebevraždou, nebo zachycuje tragédii zatčeného situací, kdy se jeho žena prostituje gestapákovi, aby manželovi získala alespoň sebemenší výhodu. Nechceme tvrdit, že se takové případy nedály – avšak to byly jen nezdařené epizody na okraji opravdu velkého boje. Povyšuje-li je Peroutka svým výběrem na *typ* života v okupaci a *typ* odporu proti ní, dopouští se málem urážky skutečných odbojových pracovníků, Juliů Fučíků a ostatních z téže řady. Peroutkův ilegality se odhodlává k sebevraždě, protože ví, že by při výslechu zradil; a smrtící injekci mu musí vsříknout druhý, protože Peroutkův ilegality si není jist, jestli by nakonec i tu sebevraždu dokázal spáchat sám. Zadruhé: Peroutkova žena se prostituje ne pro nějaký nadosobní cíl, nýbrž pro ryze osobní výhody, pro svého muže, pro svůj buržoazní ideál rodinného štěstí. Zahazuje národní čest pro pohodlí rodinné postele. V peroutkovské typizaci protinacistického odboje jsou tedy představiteli našeho i jiných okupovaných národů zbabělec a prostitutka. (I u Radoka jediný muž hry, který se brání tolik pranýřované válce, je trapná figurka skoro pantoflového utečence a „mužička do postele“.)

Analyzujeme si nyní historickou souvislost obou dramát a jejich autorů: První světová válka byla střetnutím velkých válečných mašinerií Trojspolku a Trojdohody, její těžiště bylo na frontách, akce v zázemí byly poměrně vzácné, nevelkého rozsahu a měly pro konečný výsledek války podružný význam. Ponechává-li Kraus ve svém dramatu hrdinství zázemního boje stranou, je tedy jenom práv historické skutečnosti. Proti tomu druhá světová válka byla mnohotvárnější, proti akcím na frontách stojí tu jako rovnocenný partner strategie partyzánského boje a sabotáží. Jimi se osvobodily Jugoslávie, Albánie a Řecko samy, jimi pomohli francouzští maquis západním armádám při obsazování Francie, stejně jako na východě ukrajinští partyzáni postupu Rudé armády. Podstatný strategický (a zároveň i politický) význam mělo Varšavské a Banskobystrické povstání, stejně jako vzpoury proti režimu v Itálii, Bulharsku, Rumunsku, Maďarsku a konečně i ve vídeňských dělnických předměstích. Stejně tak partyzánské akce v Čechách a na Moravě a Pražské povstání v posledních

dnech války. Peroutka se ve svém dramatu zázemí tedy dostává do příkřejšího rozporu s historickou skutečností.

Zadruhé: Karl Kraus vidí v jakémkoliv boji jinými než intelektuálními prostředky nesmyslnost zabíjení, a v důsledku toho se dívá i na hrdinství pohledem ironického skeptika. Jeho pacifismus má dobové, společensky podmíněné kořeny a projevil se v tehdejší době např. Romaina Rollanda a ostatních evropských intelektuálů. Skeptický pacifismus Karla Krause je výrazem autorova třídního postavení. Jeho situace je obdobná Ibsenově postoji k vlastní třídě: je jejím kritikem, a – Kraus ještě více než Ibsen – přímo jejím hrobařem. Je však s ní zároveň spjat tisícerými pouty a mimo ni není pro něho života. Nejjedovatější satirik předválečné zdegenerované Vídně je zároveň typický Vídeňák. Jeho intelekt mu odhaluje nutnost zániku jeho společnosti, ale jeho třídní příslušnost mu nedovoluje vidět východisko a další život jinde. Proto zaměňuje zánik buržoazie se zánikem lidstva vůbec. Jeho perziflující společenská kritika ústí tedy zákonitě do vidiny válečného zániku světa a závěrečných Božích slov: „Já jsem to nechtěl“ (srov. i názvy Krausových prací: *Letzte Tagen der Menschheit*; *Untergang der Welt durch schwarze Magie*).

Ostřejší intelekt Karla Krause domyslně ze svého třídního stanoviska logiku historického vývoje kapitalismu a buržoazní třídy do posledních důsledků; i jemu totiž byla v poslední instanci existence lidstva spjata s existencí buržoazie. Mělčí Peroutka však by chtěl svou třídu a její primát zachránit, ačkoliv se tomu smysl událostí vzpírá. Peroutka by chtěl ukázat buržoazii „odpírající zlému“ a bojující, ale ukazuje jen její defetismus. Jeho buržoazii zachrání deus ex machina v podobě spojeneckých armád, svoboda jí spadne shůry do klína. Jeho třídní omezenost ho vede k polovičatému vidění světa: příslušníci buržoazie nemohou být ve hře představiteli bojující okupované Evropy; tváří v tvář nedávné minulosti by se to objevilo jako příliš falešné (groteskní je, že v této „směnce předložené Německu k proplacení“ jediným skutečným hrdinou je nakonec – německý koncentračník). Skutečné bojující hrdiny této války, masy pracujících, nedopřávají Peroutkovi vidět zkreslující brýle měšťáckého ideologa – žurnalisty. Masy pracujících – a tím spíše typičtí jejich představitelé, jsou v této dějinné funkci mimo konstrukci Peroutkova světa.

Ani Peroutkova hra tedy nesplnila svrchu vytčený úkol. Důvody toho, jak uvidíme později, nejsou však pouze Peroutkovy osobní, nýbrž objektivní důvody, postihující značnou část naší dramatiky. V Peroutkově případě jsou jen nejjasněji patrné.

Třetí hra, Bláhovo Hodí se žít, měla právě opačný ohlas než Oblak a valčík. Kritika na pravici ji přijala místy až se škodolibou blahovolností,

kritika na levici ji hodnotila kladně. Intelektuálové zaujali k ní netečný postoj, ale značného ohlasu došla mezi dělníky. Její ohlas (ostatně se k němu ještě vrátíme) pokládám ostatně za důležitější a poučnější než rozbor hry samé: ukazuje, srovnán s ohlasem Oblaku a valčíku, neoddiskutovatelné zásadní rozštěpení kritérií v našem kulturním životě. Jedni posuzovali, jak je autor zručný po technické stránce dramatického řemesla, jak je zběhlý ve stylistice dialogu a jak se mu podařilo říci to, co chtěl. V tom má ovšem hra slabiny, srovnáme-li začátečníka Bláhu např. s režisérem Radokem nebo žurnalistou Peroutkou, kterým dalo jejich zaměstnání pro dramatickou práci buď divadelnickou nebo literátskou rutinu. Druzí ponechali technické nedostatky stranou a šli za jádrem hry, za tím, co autor říká, pokouší se říci a co přinesl zvláště po tematické stránce nového. A zde má Bláha nesporné klady.

Fabuli dává jeho ději prostínká historka o poměru popletené dělnické dcerky k synáčkovi společensky renomovaných rodičů, nakaženému nezdravým prostředím. Prostředí kolem obou, postavy synkova flamen-dráckého přítele, afektované milenky a společensky přijedovatělých rodičů s odprýskávajícím pozlátkem nezdařené noblesy, na druhé straně typy zdravého dělníka – bratra, hrdinčina dobrácky neohrabaného tajného milovníka, dělnické mámy, táty s „uzlíčkem starého trápení na zádech“, zápletka kolem tajně půjčených několika stokorun – to vše má základ v literárním druhu nazvaném kdysi Čapkem „román pro služky“. Nechceme tímto označením Bláhově práci škodit, nýbrž pouze přesně zařadit její základy do hierarchie současných literárních útvarů. Podtrhujeme přitom, že v době uměleckých zlomů (a není sporu, že tohle je právě naše situace) nasazuje linie dalšího vývoje na okrajový literární útvar, aby jej povyšovala na hlavní a zároveň dále rozvíjela a přetvářela.

Hodí se žít je tzv. drama milieu (srov. jeho kompozici s Gorkého Nepřáteli, Barbary etc.). Jeho přitažlivost a důvod účinu není v kresbě charakterů, stavbě situací nebo ve vyhrocení problému, nýbrž v kresbě dvou protikladných prostředí. Základním stavebným principem je dramatická deskripce a líčení, základním hlediskem – hledisko sociologické, nikoliv psychologické. Kladný autorův přínos je v tom, že první postavil, třeba nedokonale, na jeviště dnešní skutečnost, především skutečnost mladých lidí. Že dal z prken promlouvat všem těm potápkám a kristinám na jedné, a fabričákům na druhé straně, tak a o tom, jak a o čem opravdu mluví a myslí, že s obrazem jejich života přenesl na scénu alespoň v zárodečné formě jejich životní problematiku. Bláha vidí místy ještě hodně nedokonale, ale je a snaží se být na rozdíl od předchozích autorů až zarytě konkrétní. Dovede správně spojovat s třídním zařazením osoby i její

zařazení politické a její morálku. A vidí očima člověka lidové demokracie, nikoliv očima starého buržoazního demokrata první republiky.

Bláhova hra má nevelký umělecký, avšak značný vývojový význam; je ovšem třeba promítnout si ji na pozadí dosavadní uznané české dramatiky, její volby témat a jejího způsobu vidění.

6.

Hořejší poznámky ke třem hrám zanechávají za sebou několik důležitých otázek, jež potřebují odpovědi. Především: Proč u nás dosud nevzniklo válečné nebo odbojové drama, kdežto jinde se vyskytuje jako celá kategorie? Zčásti z týchž příčin, jež brzdí úspěch např. sovětských válečných her, aby byl úměrný jejich masovému domácímu úspěchu. Rozdíly v mentalitě, rozdíl mezi bojem v první světové válce (kdy bylo těžiště odboje v zahraničí) a v druhé světové válce (kdy bylo doma) se projevuje i v dřívějším úspěchu legionářské literatury, jež je tentokrát slabá – nahrazuje ji „koncentráčnická“ literatura.

Ale je tu ještě jedna závažná okolnost: V SSSR navazuje válečná literatura na rozsáhlou domácí tradici námětů z revoluce a intervenčních válek. Na Balkáně dala základ tradice jugoslávské a řecké epiky z válek a vzpour proti Turkům. Tradice naší legionářské literatury je ve změněné situaci neplodná. A neznáme tradici ilegalityářských odbojových témat, jejíž široký proud v Rusku vyvrcholil Gorkého klasickou Matkou. To pro nás znamená stavět zcela znova, tj. mnohem obtížněji, a tím i pomaleji.

Za druhé: Proč bylo třeba dva roky čekat na první hru ze současnosti, ačkoliv společenská poptávka po ní byla od počátku každému zřejmá? Proč byla tato poptávka nakonec uspokojena dílem, jež je spíše polotvarem než hotovým dramatem? A proč musil přijít teprve začátečník, zatímco dramatici mlčeli?

Tyto otázky jsou vzájemně spojeny v jediný komplex. Odpověď na ně nám odhaluje skutečnost, již si zatím málokdo povšiml. Vývoj našeho dramatu se totiž ocitl na křižovatce nejnepríznivějších okolností objektivního rázu a to se projevilo dočasnou stagnací.

Vylučme především námitku, že se kultura vždy zpožďuje za společenským vývojem. Zpoždění je již příliš velké. Mimoto k napsání hry jako Hodí se žít nepotřebuje divadelní rutinér víc než měsíc, skutečnost podávala fabulí a typů ze současného života dostatek, materiál byl již dávno zpracován reportážní, povídkovou nebo divadelní agitkovou formou. I když šlo o práce malé hodnoty, byly to první kroky a první ztvárnění, o něž bylo lze se opírat. Skutečný důvod nám ukáže teprve pohled na dosavadní stav českého dramatu:

Historismus, prohlašovaný někdy za příznačný rys české povahy, se projevuje v dramatu silněji než kde jinde. Vybíráme námátkou z dramatiků poslední doby: proti pěti historiím A. Dvořáka stojí čtyři pramálo významné současné nebo skoro současné hry, z dvanácti Langrových her jsou historické, resp. historizující dvě, jedna s neurčitým prostředím, jedna legionářská (plus tři legionářské aktovky), ostatní místy posunuty do fantastiky. Mimo Loupežníka jsou snad všechny práce bratří Čapků odsunuty do oblasti fantastiky, i když je tento posuv na věci někdy málo podstatný. Jedenáct Lomových her jsou historie nebo pohádky a jen tři současné.¹ Pokud jde o současné náměty, převládá v minulém století nepoměrnou většinou vesnické prostředí, v devadesátých letech nastupuje městské a to se stává od první světové války téměř výlučným.

Hry, které zastaralá literární historie zařazovala pod pojem her „občanských“, jsou z valné části *měšťanská* dramata; jiná prostředí jsou viděna rovněž očima příslušníka buržoazie: tak Langer si jde na periferii (v Periferii i Ferdysi Pištorovi) pro společensky vykojené typy. Naproti tomu společenské problémy si řeší české drama v buržoazním prostředí a s buržoazního hlediska, v plném souladu s importovanou dramatikou Západu. Pro společenské drama třicátých let jsou Wernerovi Lidé na kře typičtí jak svou tematikou, volbou postav, morálkou i konverzační formou, tak ohlasem neúměrným jejich skutečné hodnotě.

Dějinný vývoj však u nás velkou buržoazii vyřadil, střední a malá buržoazie, jež bývala dříve často jen doplňkem velké, se nestaly samy nositelem moci, protože do popředí vstoupily pracující třídy. Dřívější hlavní konzument a zároveň hrdina dramatu byl odstaven a tím se zároveň octlo na holičkách buržoazní drama se svou tematikou, zápletkami, problematikou a typy postav, vycházejícími od Ibsena a Wilda a rozvinutými Pirandellem. V této kultuře není dán sebemenší základ pro drama nové společnosti. Není tu ani tenoucká *plynulá* tradice, která by drama nové společnosti mohla spojit s nějakým kulturním odkazem minulosti. V románu vede cesta od Pflégra-Moravského a Arbesových Štrajchpudlíků přes Sirénu a Annu proletářku. Ale v dramatu bychom poslední závažnější dílo, na něž lze navázat, musili hledat až někde u Světa malých lidí – a to už je příliš daleko.

¹ Tyto cifry jsou v souladu s celkovým charakterem české dramatiky. Když jsme před časem vypracovávali v Distribučním sboru dramaturgů soupis kmenového českého repertoáru ad usum divadel nevybavených dostatečně dramaturgicky, vyšly nám převážnou většinou kostýmní hry. Při stanovení základních pěti her napsali všichni přítomní téměř bez rozmyšlení shodně: *Strakonického dudáka, Maryšu, Lucernu a Naše furianty*. U páté se rozcházel: *Noc na Karlštejně a Vina*. To jest: dvě vesnické hry, dvě pohádky, dvě historie a jen jedna civilní.

Pokus o nové, vskutku současné drama, tj. o zvládnutí velmi složité nové třídní skutečnosti, musil tedy začít téměř „z vody“, způsobem dosti primitivním. Reportážní hrou, dramatickým polotvarem.

Zadruhé tu byl problém formy, na který položilo naše divadlo právě v uplynulém období značný důraz. Buržoazní drama si vytvořilo klasickou formu v druhé polovině minulého století v interiérové čtyřaktovce spíše komorního a konverzačního rázu. Později přešla do trojaktovky a skončila v zdegenerované a rozbředlé podobě nechvalně známé francouzské konverzačky. Neživotnost tohoto útvaru vedla již kolem první světové války k novatérským pokusům pod vlivem revue a filmové obrazové kompozice a k deziluzím „divadla na divadle“ (v Pirandellovi z dramatikova, ve většině divadel z režiséřského hlediska na základě starých textů).

Chaos a rozklad formy, jejíž kánon byl v historických dobách dramatu autorům spolehlivou oporou, ztížil vznik nového dramatu ještě víc. Novou látku je obvykle značně obtížné vecpat do starého formálního schématu – ale je aspoň základ, který lze buď rozvíjet, nebo popírat. Dnes však máme zde většinou jen vyžilé odvary na jedné a rozklad dramatu na druhé straně. Tedy i po této stránce to znamená stavět zcela znova.

Za třetí zlom, jehož je naší dramatice třeba, nástup nové tematiky, má nutný subjektivní předpoklad: znalost života a prostředí, které mají dát látku jejich hrám. Avšak čeští dramatici byli převážnou většinou příslušníky nebo „popučíky“ právě té třídy, již historický vývoj vyřadil z pokrokových činitelů. Ve společenských názorech dramatiků se pravděpodobně projevuje jednak vliv přímého dozoru nad rozhodujícími divadly (Národní, městská a zemská divadla), jednak vliv dřívějšího soukromokapitalistického divadelního systému, tj. vliv mocenského držení pozic. Ostatní dramatici jsou dnes upoutáni na lektorské kanceláře, na redakce atd., tedy pohybují se v měšťansko-intelektuálním prostředí, odloučeném od dnešní reality. I jejich pokroková ideologie vychází tudíž víc ze spekulace než reálného poznání. Naši rozhodující činitelé si bohužel ještě nevzali příklad ze sovětského postupu na začátku první pětiletky: když vláda dala spisovatelům důležitý ideový úkol, poslala je do kolchozů a do závodů studovat život a poměry.

To je myslím nejpádnější důvod, proč spisovatelé z profese takovou dobu rozpačitě otáleli a proč společenskou poptávku po dobovém dramatu nejdříve uspokojil homo novus, který přišel přímo z prostředí studentského života a z dobrovolných brigád.

7.

Zmínili jsme se o rozdílném ohlasu Oblaku a valčíku a Hodí se žít a označili jej za typický. Je to týž rozdíl v hodnocení, s nímž se setkáváme

u obecnstva ruských a západních her, sovětského a amerického filmu, týž rozdíl kritérií, který se projevil při případu kolem Valéryho v diskusi Bareš-Černý. Je to třídní názorový rozdíl mezi estetickými kritérii buržoazie (resp. obecnstva, jež je pod vlivem jejích názorů a její kultury) starého stříhu a estetickými kritérii pracujícího obecnstva, dnešního člověka s *novou mentalitou*. Obecnstvo i umělci na obou pólech jsou přesvědčeni, že jejich umění je ono pravé „umění své doby“, současné umění. Obě strany jsou ochotny přijmout za své východisko výrok prezidenta dr. Beneše na posledním sjezdu Syndikátu čs. spisovatelů: „Literatura má své odnepaměti vybojované právo a povinnost být a zůstat nástrojem společenské kritiky.“ Mohli bychom zároveň citovat Stalinův výrok o spisovatelích jako inženýrech lidské duše. Mohli bychom pro umění obměnit jedenáctou Marxovu tezi o Feuerbachovi: „Dosavadní umění svět jen interpretovalo. Záleží na tom změnit jej.“ – In teoreticis pravděpodobně budou tyto teze ze všech stran přijaty. Při konkretizaci se však ukáže, že táž slova mají jiný význam zde než tam, pojmy jiný obsah. Každá „svá doba“ není jedolitá, má lidi a ideologie přicházející a odcházející. Záleží na tom, o *jakou* společenskou kritiku, *jakou* lidskou duši, *jakou* změnu světa jde.

Buržoazní kultura má tu výhodu, že vzhledem k dosavadnímu vývoji je její souhrn činitelem, který vytvořil normu, na jejímž pozadí se odráží každé novum. Může (a také to ostatně praktikuje) se odvolávat na své normy a vylučovat pod záminkou tendenčnosti z oblasti umění vše, co je od nich příliš rozdílné, a jim příliš protichůdné právě proto, že roste z odlišných společenských základů. A tím se stává spornou i otázka, *co je umění* – co patří do jeho oblasti, co mimo ni, co na okraj.

Pravda je, že dnes stojí proti sobě vskutku dvojí dnešní umění se svým dvojitým obecnstvem. Na jedné straně (vypočítáno podle posledního repertoáru) takový Sartre, Anouilh, Mauriac a ostatní, na druhé Pogodin, Simonov, moderní dramatika např. balkánských národů; to ovšem nevylučuje mezičlánky a přechodné stupně. Umění odlišná svou ideologií, hierarchií svých hodnot, svým způsobem vyjádření, celou svou strukturou – i svým obecnstvem. V prvním případě jde o ideologii, tematiku a typ výrazu již vžitě, jak se říká „osvědčené“ – s nimiž je spojena technická dokonalost a vytríbenost provedení, jež se považují ostatně za nutný předpoklad, aby dílo bylo pokládáno za umělecké. V druhém případě ideologie (tj. způsob umělcova pohledu na věci, způsob jejich vidění) a tematika nová, v základu dřívějším antagonistická a tím markantněji se odrážející od dosavadní normy – způsob výrazu kolísavý a ještě neujasněný, po stránce spisovatelského řemesla provedení leckdy nedokonalé, někdy i nedbalé, rozhodně však méně vytríbené a virtuózní než v prvním případě. Tam důraz

na tzv. formu, zde důraz na tzv. obsah – tato odlišná hierarchie estetických kritérií je podmíněna protikladným vývojovým postavením obou umění. Je to podobný případ, jako např. bylo velmi markantní vystřídání starého antického umění středověkým: umění antické společnosti bylo i ve své úpadkové podobě esteticky nesporně mnohem vytríbenější než primitivní, velké tradice postrádající umění, které se rodilo na počátku středověké feudální společnosti (srov. na sochách). Ale první zaniklo a druhé dalo základ dalšímu vývoji na staletí; taková byla vývojová zákonitost. A při hodnocení kultur záleží v takovém případě na tom, *postavíme-li se na stanovisko estetiky normativní nebo vývojové*. Skutečné hodnocení nelze však odloučit od vývojového, historického hlediska.

Takové je i rozcestí naší domácí dramatiky. Bláhovo Hodí se žít nepsal dříve nikdo z renomovaných spisovatelů, neboť za daných podmínek by se museli vzdát do jisté míry navyklé vytríbenosti a technické oslnivosti a musili by jít k rudimentárnosti nového, těžce tápajícího stylu. Při dnešním stavu kritérií, která převládají mezi intelektuály, znamenalo to nebezpečí spisovatelské blamáže. „Hotový“ dramatik by se vyhnul chybám, jež udělal Bláha jako začátečník, ale nemohl se vyhnout chybám, jež byly dány samou podstatou dramatické práce. Je pochybné, že by byl kdo analyzoval příčinu nedostatků zcela přesně, a tak to, co prošlo začátečníkovi, by bylo neprošlo „hotovému“ autoru. To neříkám na obranu dramatiků (ani na svou obranu, chce-li být někdo škodolibý), nýbrž na vysvětlenou.

Otázka nového českého dramatu totiž není administrativně-dramaturgickou otázkou, jak by se někdy chtělo tvrdit. Je to – pokud jde o autory i pokud jde o divadla – otázka změny základních kritérií a z ní vyplývající odvahy riskovat i dočasnou prohru, kterou by bylo možno vykoupit pozdější výhru. Pravdivost této teze potvrdí každý, kdo ví, z jakých počátků rostlo dnešní sovětské drama a na jakých základech se buduje dnešní jugoslávská nebo bulharská dramatika.

(1947)

KULTURA A SROZUMITELNOST UMĚNÍ

Robert Konečný

Rozvinula se u nás debata o srozumitelnosti umění, neslaná, nemastná, protože se její účastníci omezují obvykle na věci docela vnější. Odpůrci srozumitelnosti se ohánějí svobodou umělecké tvorby, zapomínajíce docela na vztah mezi svobodou a závazností, hlasatelé srozumitelnosti chtějí po umělci, aby vyjadřoval „dnešní skutečnost“. Od člověka, který byl druhy velmi inteligentním divadelníkem, i když silou myšlenky nikdy nevyňikal, jsme četli už dokonce formulaci tuto: „Budťo jsme nositeli národní ideologie, anebo ne. Když ano, pak je naším úkolem tuto národní ideologii všemi svými nejmělečtějšími(!) prostředky vyjádřit, ať v ateliéru nebo na výstavách nebo při zakázce.“ Tomuto „mysliteli“ je ovšem potom i „ten špatný umělec, který toho ještě mnoho neumí, anebo dokonce zneužívá staré malířské techniky k tomu, aby se mu podařilo alespoň trochu vyjádřit dnešní skutečnost, blíže dnešnímu člověku“, a proto se ptá: „neslouží lépe než ten, který svou hřivnu zakopal a chodí se každý den při měsíčku dívat, zdali mu ji někdo neukradl?“

Tedy: „alespoň trochu(!) vyjádřit dnešní skutečnost“ – to je dnes člověku, kterého jsme si vážili jako umělce, dostačující měřítko, aby dával právo lidem (kteří toho mnoho neumějí, anebo dokonce zneužívají staré malířské techniky) nejen na pozornost, ale dokonce i na uznání, že svou funkcí (i jako špatní umělci) slouží národní ideologii, protože jí slouží „svými nejmělečtějšími prostředky“ (které jsou s to patrně vůbec vyvinout). Rozumím-li dobře, pak kterýkoliv špatný či žádný umělec, který volí tematiku dnešní skutečnosti, je lepší než dobrý umělec, který jí nevolí („ať v ateliéru nebo na výstavách nebo při zakázce“). Pěkná národní ideologie, když jí stačí takové umění, což?

Nezabýval bych se těmito – nu, řekněme mírně – výplody, kdyby tu nešlo o ilustraci věci daleko podstatnější: O funkci umění v rámci kultury vůbec, tedy i kultury naší. Hlasatelé srozumitelnosti totiž zapomínají na důležitou věc, že umění nemůže vyjadřovat „přítomný stav“ či dnešní skutečnost, protože by potom mělo jen funkci chvalořečníka nebo fotografa či faktografa – že by konzervovalo přítomný stav, místo aby usilovalo o to jít *nad* tento přítomný stav. Umění, které nechce nic jiného než vyjádřit nějakou hotovou národní ideologii (pane, dalo by práce panu E. F. B., kdyby měl tu národní ideologii blíž určit, pokud jí nemyslí jen košický program), by se vzdalo své nejvlastnější funkce *bojovníka* za nové kulturní hodnoty, neplnilo by svou funkci tvůrčí, stalo by se nutně mumifikátorem, konzervátorem společnosti.

Bylo jednou řečeno kterýmsi naším sociologem a filozofem: „Neboť to, že tu máme kulturu, je důkazem, že vítězství ducha nad hmotou je definitivně vybojováno.“ To by bylo zajisté docela správné, kdybychom opravdu kulturu měli a kdyby kultura byla něco hotového, něco už vybojovaného. S tím zápasem ducha nad hmotou je to však takové, že je třeba ustavičně o vítězství ducha bojovat. Dnes je ho méně než kdy jindy.

Jistě nebudeme definovat smysl kultury ve smyslu šaldovského individualismu aristokratického, jemuž je (viz Šaldův zápisník III, 105) kultura v podstatě štěpnicí duchovních vůdců, takže končí osobností usku-tečňující dynamicky vyšší řád, ale musíme se velmi pečlivě zamyslit nad jeho tezí, že je podobenstvím poslední reality, kterou jest spění za nekonečnem, takže lidská svoboda je jejím požadavkem a nejvyšším poselstvím jejím je výzva: „Volnou dráhu talentům.“ Nám tu ovšem chybí přesnější vytčení vyššího řádu i svobody – ve jménu čeho má být uklížena dráha talentům?

Jisto je, že nejpronikavější duchové (nemyslím-li na otázku rozdílu civilizace a kultury, která se neklade dost přesně, protože se myslí, abych užil termínu Giny Lombrosové z její knihy *La rançon du machinisme*, jako rozdíl mezi mašinismem a kulturou duchovní) mluví o kultuře doby či společnosti teprve tam, kde ona doba či společnost jde za *společným ideálem*, kde si jej zhruba už vytvořila či vytváří. Bergson i Huizinga např. pěkně vidí znaky kultury v harmonické rovnováze duchovních a hmotných hodnot a v stejnorodosti ideálu, k němuž směřují různé činnosti daného společenství. Je tedy patrné, že otázka kultury je otázkou po jejím *společném smyslu, po společném cíli, který sleduje*.

A tu jsme u požadavku srozumitelnosti a nesrozumitelnosti umění. Umění může být srozumitelné jen tam, kde je consensus omnium, souhlas obecný, kde život, umění, filozofie, věda, náboženství vytvářejí jednotnou vazbu klenebnou, protože jsou vedeny společnou ústřední myšlenkou. Ale ovšem: takové kultury právě dnes není, jdeme různými směry, vedeni různými ideály, a to nejen ve skupinách, ale dokonce i v jedincích. Není názorové, myšlenkové jednoty, není jednotného světového názoru – nemůže být ani srozumitelnosti. Jednotlivé složky kulturní: filozofie, věda, umění, spjaté náboženstvím, se rozešly různými směry od dob středověku, přestaly být hierarchickou skladbou a žijí nyní každá na svou pěst, ačkoliv je zcela patrné a není třeba příliš velké pronikavosti myšlení, že „kultura musí být usměrněna metafyzicky, nebo není vůbec kulturou“ (Huizinga). Ale rozešla se i technická kultura s kulturou duchovní vůbec, stavší se mašinismem hrozícím kulturu pohltit, a nikoliv se stát jejím příznivějším podkladem.

Jakmile umění ztratilo svůj metafyzický podklad, nutně se musilo opírat o ony světové, filozofické či politické názory, jak je vytvářela století postředověká. Prošlo racionalismem, prošlo romantismem, prošlo iracionalismem i naturalismem pudů a skončilo nutně v chaosu. Nesloužíc nikomu a ničemu, začalo sloužit samo sobě, začalo být soběúčelné – není jiného vysvětlení lartpourlartismu než jako náhražky za pevný světový názor filozofický či náboženský. Člověk musí na něčem viset – buď na Bohu, nebo na hřebíku, říkával Masaryk, a ovšem – hřebíky jsou rozmanité.

Samoučelnost vedla ovšem k velké vypělosti technické, ke kultu formy, k formě, jež se stala svým tématem, když nebylo nic jiného, co by stálo za umění, leč právě – umění samo. Proto se volá po služebnosti umění v každé době, jež si tvoří svůj nový smysl, svůj účel, svůj cíl. Požadavek tendenčnosti umění a jeho srozumitelnosti byl vysloven vždycky, když šlo o smysl cesty a když se společnost domnívala, že svou cestu pevně našla. Nepřekvapuje proto, že požadavek umění tendenčního, srozumitelného je dnes vyslovován především komunisty. A právě komunističtí umělci musí prožívat dnes nejhlubší krizi proto, že to byli oni, kteří ztratili dávno jakýkoliv metafyzický smysl života a přinášejíce si všechnu rafinovanost umění (jako jediného smyslu života) rozvíjeného a propracovávaného v dobách méně revolučních soběúčelně (tohle dělal z důvodů, jež jsem právě uvedl, právě i E. F. Burian, protože člověku, který ztratil metafyzický, či lépe: náboženský smysl života a je umělecky nadán, musí se jevit nutně umění jako jediná věc, pro kterou ještě má vůbec smysl žít) nutně se střetli s novým filozofickým názorem, jenž je daleko silnější než umění jen formální, protože klade nároky velmi určité a velmi konkrétní, stavěje před individuem kolektivum. Nuže – toto kolektivum takřka ještě ani nenastoupilo onu cestu, kterou má marxistický umělec dávno za sebou, a proto otázka srozumitelnosti znamená pro marxistického umělce návrat k formě daleko primitivnější, než je ta, které si svým uměleckým vývojem už dobyl. A to bolí, protože to znamená cestu zpět ve jménu sociální oběti. Ale takto zasahuje otázka srozumitelnosti nejen umělce, ale i ony čtenáře, diváky a posluchače umění, kteří byli ve své zkušenosti estetické dál, než jsou nejširší vrstvy lidové.

Čili nanovo a nanovo chtít srozumitelnost znamená dvojí možnou cestu: vzdát se buď uměleckých výbojů ve jménu nejobecnější, nejprůměrnější sociality, anebo se vzdát požadavku srozumitelnosti pro všechny, smířit se s tím, že dnes může být vytvářeno umění působící jen parciálně, pro názorově jednodušší skupiny.

A přece se nám zdá, že je věc ještě trochu jiná než tato jen teoretizující logika. Umění velké roste ne z požadavku srozumitelnosti, ale stává se uměním srozumitelným právě proto, že je uměním velkým. Neboť

velké umění je to umění, které, jsouc a nepřestávajíc být uměním, slouží nadosobním cílům (nikoliv sobě), a největší umění je to, které, sloužíc lidem a světu, slouží jim skrze své vědomí podřízenosti metafyzické, náboženské. Umění je poznáním skrze bezprostřední zírání souvislostí konkrétních a je konkrétním vyjádřením tohoto poznání. Poznává-li jen to, co jest už skutečně, ztrácí svůj vůdcovský charakter, a především svůj buditelský charakter. Neboť všechny souvislosti jsou nakonec souvislostmi náboženskými, pokud je vidí člověk.

Tedy: protože není mezi lidmi jednotného vidění souvislostí; protože není jednotného nazírání na svět, na život a na člověka; protože však není ani jednotného výrazu uměleckého (což s první skutečností ovšem co nejtěsněji souvisí) – nemůže být ani řeči o umění obecně srozumitelném. Může být dnes řeč jenom o *umění volbou příbuzném*.

(1948)

NOVÉ ÚKOLY

Jindřich Chalupecký

Moderní literatura – a moderní umění vůbec – se ukazuje podrobená podivnému soudu. Její velká díla vždy chtěla být *něčím více než literaturou*, ba dokonce *něčím docela jiným* než literaturou; ve svém původu a smyslu vždy byla velkými výzvami k životu, k tomu, aby si člověk co nejvíce svůj život uvědomoval a co nejvíce uskutečňoval. Ale tyto výzvy vždy znovu zanikly v hluchu a prázdnu *pouhé literatury* – v bezvýznamnosti něčeho, co se uzavírá samo v sebe, co samo sobě stačí a co nemá mimo sebe žádný význam: co může proto na chvíli zabavit jako nezávazný odpočinek z reálného a konkrétního živobytí, zapřít je a zalhat; ale co nikdy skutečnost nezasáhne. Lautréamont a Rimbaud, Majakovskij a Joyce, Picasso a Dostojevskij – vždy to bylo velké životní gesto, které chtělo být opakováno *všemi*, které chtělo pohnout velkou vlnou lidské reality; a místo toho vždy míjí, jako by tu bylo jen proto, aby na chvíli učinilo *literaturu* zase poutavější, aby dalo vznik nové literární škole, nové literární konvenci, novému akademismu, nové marnosti.

Je to asi především tato záplava neplodné moderní konvenčnosti a oblība, kterou tato produkce vzbuzuje v určitém okruhu buržoazní spo-

lečnosti, proč nedůvěřují socialističtí kritikové všemu modernímu umění. Není toto umění, které tak snadno se vzdává buržoazní společnosti, nakaženo jí hned ve svých počátcích? Není třeba, aby bylo podrobena důkladné revizi? Není třeba, aby bylo proti němu postaveno umění nové, jiné, socialistické? Není toto umění dokonce pomocníkem buržoazie? Ne-projevuje se to snad v jeho amoralismu a pesimismu? Nemá naproti tomu být socialistické umění především optimistické, nemá vyjadřovat heroickou víru a nezdolné přesvědčení budovatelů nové společnosti? Nemá především pomáhat jim v jejich úsilí o zajištění základů socialismu?

Takové asi otázky si klade současná socialistická kritika. Dotýká se jimi základních problémů filozofie umění. Pokusíme se je z tohoto hlediska komentovat.

Etika umění

Je svět dobrý, nebo zlý? Je člověk dobrý, nebo zlý? Otázka noeticky irelevantní, která je prakticky velmi důležitá. Neobejdeme ji pragmatickým či hédonistickým: je užitečnější a příjemnější si myslet, že je dobrý. Euforie třídy vítězí jej může shledávat dobrým; melancholie třídy odumírající jej může shledávat špatným. Věcí umění je však dostat se k pravdě; a tou pravdou nejspíše je, že svět je právě tak „dobrý“ jako „špatný“, že jsou v něm právě tak síly života, existence a růstu jako síly smrti, nicoty a zmaru, že je stvořován složitou dialektikou vzájemně se podmiňujících sil kladných i záporných.

Socialismu však nejde o poznání, nýbrž stejně také o praxi; nekonstatuje svět, nýbrž do něho zároveň i zasahuje; a má-li mít k tomu odvalu, musí věřit, že síly kladné, že to, co je v člověku dobré, ušlechtilé, statečné, je silnější než to, co je v něm zlé, hrubé a nízké; že celý svět je dokonce udělán tak, aby v něm člověk nakonec zvítězil nad přírodou, aby svůj lidský osud sám si svobodně určil; že člověk nemá podlehnout naposled slepému, nepochopitelnému a neovládnutelnému fátu. Je právě námitkou reakcionářů proti socialismu, že nemůže nic než rozpoutat v člověku nejnižší pudy, zničit jeho kulturu a učinit nakonec člověku život nesnesitelným; jenom idea nadsvětské mravní autority prý může zachránit člověka a kulturu. Socialismus může tedy odpovědět jen tolik, že dal-li přednost pravdě před lží, a tedy holému zjišťování skutečné lidské situace ve světě před spoléháním na konvenční iluze nadsvětských mravních autorit, přesvědčil se zároveň, že může věřit v člověka a lidstvo a že v úhrnu lidských usilování nakonec vždy zvítězí vůle dobrá nad vůlí zlou. Je pak samozřejmé, že socialisté ukládají umělci, aby ukazoval člověka jako bytost dobrou, a tím ho o jeho dobré vůli ujišťoval a v ní posiloval, a že

pokládají za skutečného a nebezpečného spojence reakce a nepřítele socialismu toho umělce, který ukazuje člověka jako zlého.

Umění však, právě tak jako věda a filozofie, je ve své podstatě mravně i esteticky indiferentní; jako nerozlišuje věci na dobré a zlé, tak je nerozlišuje ani na hezké a ošklivé; stará se jen o to, co je, aniž svět mravně či esteticky hodnotí. Jenom pavěda si vybírá nápadné, zajímavé, vzrušující, jenom paumění si vybírá hezké, příjemné, morální. To však neznamená, že možno vědu či umění obvinít z lhostejnosti. Hnutí hluboce lidská jsou v jejich počátcích: zvědavost, zájem, úžas, láska, a zvědavost tak velká a láska tak velká, že se nedá odradit žádným verdiktem estetiky nebo morálky. Neznají *ne*, znají jen *ano*, a říkají, umění i věda, každé ze svého stanoviska, *ano* všemu, co na světě potkají. Nic není pro ně dost malé, ošklivé či špatné, aby tomu odepřely svůj zájem; a dokonce právě v tom je pravda vědy a krása umění. Nelze tedy u skutečného umění a skutečné vědy mluvit o indiferentnosti; naopak, jsou projevem nejintenzivnějšího zájmu na světě a nejbezvýhradnějším přitakáním k němu. Velkým heslem umění jako vědy je nakonec odhodlání k světu takovému, jaký vskutku je; slavnostní *ano*, s kterým se umění k světu obrací, objímá jej celý a všechn; jeho posledním slovem zůstává: *ano*, světe, buď, ať jsi jakýkoli.

Zde však právě dochází ke konfliktu mezi socialistou z jedné strany a umělcem a vědcem z druhé strany. Socialistista zde vytyká umělci i vědci jeho mravní indiferentnost; vědec i umělec zase socialistovi jeho moralismus. A přece, celý konflikt je zdánlivý.

Marxismus, pokud je vědou a filozofií, a ne pouhým kazatelstvím, nespolehá totiž na Sedmero hlavních ctností ani na jiné spiritualistické tabule mravních hodnot. Spolehá na něco daleko podstatnějšího: že lidstvo, postaveno v tomto století na rozcestí mezi záhubou a existencí, to jest mezi společenským systémem, který bere člověku vše, co jej činí člověkem, a systémem, kde bude člověk moci opět být člověkem, zvolí pro sebe systém tento. Socialismus nevytyká sentimentálně kapitalismu, že je nemravný, socialismus není dílem sekty hlasatelů dobrých mravů, nařikajících nad špatností světa a vymýšlejících si recepty, jak lidi napravit; nechce mít lidi lepšími, krásnějšími, ušlechtlejšími; nezná žádné metafyzické sudidlo, podle kterého by bylo lze rozhodovat, co je „dobré“, co je „krásné“, co je „ušlechtilé“. To všechno patří někam do platonského utopismu, nikoli do marxistického, konkrétního, materialistického socialismu. Velkým argumentem Marxovým je, že v kapitalistické společnosti, jaká je, *člověk ztrácí sama sebe*: člověk je sám sobě *odcizen*, říká svou hegelovskou terminologií. Komunismus je pro něho především „přisvojením lidského bytí člověkem a pro člověka“, „skutečným, pro nejbližší dě-

jinný vývoj nutným momentem lidské emancipace opětného získání sama sebe“; a odsuzuje kapitalismus proto, že z člověka, který „potřebuje svou vlastní úplnost“ a v němž „jeho vlastní uskutečňování je jako vnitřní nutnost, jako nezbytnost“ (Filozoficko-ekonomické rukopisy, 1844), učinil zboží, že „proměnil osobní důstojnost člověka ve směnnou hodnotu a namísto nesčetných a řádně nabytých svobod postavil jedinou, na nic se neohlížející svobodu obchodu“ (Manifest komunistické strany), že zmrzačil člověka, proměnil jej v abnormitu, zmechanizovanou věc; z dělníka, který byl ve feudalismu přeměněn v „automatický hnací stroj dílčí práce“, učinil nyní dokonce „část dílčího stroje“, měšťáka zotročil jeho vlastním kapitálem, který „jej ovládá jako samostatná moc“, vzdělance vychoval a na celý život přinutil, aby se stali omezenou, jednostrannou, zakrslou specialitou (Engels, Anti-Dühring). Humanismus Marxův a Engelsův je tedy docela něco jiného, než čím je humanismus idealistický. Nevymýšlí si žádný ideální obraz člověka; odmítá do všech důsledků jakékoli spiritualistické hodnocení, vysmívá se „odporné beletristice a dusnosti lásky“; nepřiznává proti nijakou hodnotu rozlišování dobra a zla a cituje se souhlasem Hegelovu jedovatou poznámku, že „někteří myslí, že řekli něco velmi velikého, když říkají, že člověk je od přírody dobrý, ale zapominají, že je řečeno něco mnohem většího slovy: člověk je od přírody zlý“ (Engels, Ludwig Feuerbach). Jde totiž stále a pořád o něco jiného než o idealistické *napravování* člověka; jde tu o materialistické jeho *uskutečňování* a o odstranění všech historických okolností, které tomuto uskutečňování brání. Pojímá-li materialismus člověka jako *kus vesmíru*, přesněji řečeno jako kus onoho *procesu*, kterým je vesmír, lze říci, že tendenci lidského procesu sebeuskutečňování nepřikládá nic než to, co právem můžeme přikládat tendenci celého vesmíru a všeho v něm: být nikoli takový či onaký, uspořádaný či chaotický, dobrý či zlý, hezký či ošklivý, a kolik ještě takových umělých antinomií si můžeme vymyslet, nýbrž jenom být co nejvíce, být co nejplněji, být co nejbezvýhradněji.

Když však si uvědomíme tento velmi přesný rozdíl mezi spiritualistickou a materialistickou koncepcí světa, člověka, i jeho dějin, vidíme už také, z jakého nedorozumění vyplývá latentní konflikt mezi uměním z jedné strany a marxistickým socialismem z druhé strany.

Vědecký socialismus – a právě proto, že jest vědeckým – stejně jako umění – právě proto, že jest uměním – jsou mravně i esteticky indiferentní. To, nač socialismus v lidech při svém uskutečňování spoléhá, není jejich dobrá vůle, jejich láska k bližním, ušlechtilost, statečnost a jiné ctnosti. Spoléhá prostě na to, co je v lidech nejlidštější: na jejich ničím nezkroutilnou potřebu býti lidskými, uskutečnit sebe jakožto lidi, vzít si zpět

ten lidský život, který se jim v třídní a nejvíce v kapitalistické společnosti odcizuje.

Umění, řekli jsme, je ve své podstatě a ve svých důsledcích vždy přitakáním k světu; *chce* svět, ať je jakýkoli, ať je „dobrý“ či „zlý“, „hezký“ či „ošklivý“. Znamená to, že obhájí také „zlý“ a „ošklivý“ svět buržoazní? Ale marxismus, viděli jsme, neprotestuje proti světu jako „zlému“ či „ošklivému“, nýbrž jakožto proti takovému, že je v něm pro člověka *málo* života, že v něm člověk nemůže dosti uskutečnit svou tendenci býtí plně člověkem; skutečný socialismus tedy nemá proti němu, opakují, výhrad morálních či estetických – stejně jako tyto výhrady proti němu nemá ani skutečné umění. Umění i marxismus jsou v tomto ohledu vůči němu indiferentní. Ale protestuje-li proti němu socialismus svou politickou účinností jakožto vůči světu, kde nejen člověka, ale s ním a v něm i vesmíru ubývá, protestuje proti němu neméně a ze stejného důvodu umění opět svou účinností vlastní, svou účinností uměleckou. Říká člověku svým uměleckým způsobem svou uměleckou pravdu: a tato pravda nemůže být než stranická. Rozumějme: není pravdou proto, poněvadž je stranická, nýbrž je stranická proto, poněvadž je pravdou; a jako to platí ve filozofii a vědě, tak to platí i v umění, že jeho pravda, poněvadž straní existenci, životu, vesmíru, člověku, že tato pravda straní dnes proletariátu v jeho boji za rozbití kapitalistické společnosti. A straní-li mu, tedy mu i pomáhá; neboť uvědomuje moderního člověka o tom právě, co mu kapitalistická společnost, chce-li se udržet, potřebuje skrývat: uvědomuje ho o tom, jak žádoucí věci je člověk, jak žádoucí věci je svět, jak žádoucí věci je vesmír – jak žádoucí, krásné a nezbytné je to vše, co člověku tato společnost bere a co si má pro sebe zpátky získat.

A namítne-li tedy politický praktik, že v dnešních rozhodujících okamžicích boje toto umění, které nechce před onou svou specifickou účinností uměleckou dát přednost účinnosti politické, účinnosti nástroje ovládaného rukou politikovou více než rukou umělcovou, že toto umění zrazuje, lze mu jen odpovědět, že funkce umělce nezačíná a nekončí dnes, a že zdá-li se v této chvíli, jako by stál stranou, o to významnější bude se jevit možná jeho úkol v neméně rozhodných chvílích příštího socialistického budování. Jenom jedno lze na umělci žádat dnes zrovna, kdy může více prospět i více uškodit než kdy jindy: aby byl skutečně umělcem, aby proto skrze třídní mystifikace, které zkreslují i jeho vědomí jako všech jeho současníků, dovedl prohlédnout, aby, jedním slovem, jeho umění bylo uměním pravdivým. Víme z Engelsova dopisu Margaretě Harknessové z roku 1880, jak se Marx i Engels obdivovali Balzakovi přesto, že byl reakcionářský legitimista: ale Balzac byl umělcem, byl dosti umělcem, aby přes své osobní politické ná-

zory a proti nim viděl pravdivě, aby byl proto jakožto umělec „nucen jednat proti svým vlastním třídním sympatiím a politickým předsudkům“. Engels mluví tu stejně, jako mluvil už roku 1847 Marx ve své polemice s Grünem o Goetha: „Nevyčítáme mu jako Boerne a Menzel, že nebyl liberálem, nýbrž že občas dovedl být také filistrem; ne že nebyl schopen entuziasmu pro německou svobodu, nýbrž že svůj správnější estetický cit obětoval šosáckému strachu ze všeho přítomného velkého historického dění; ne že byl dvořanem, nýbrž že ve chvíli, kdy Napoleon čistil velký německý Augiášův chlév, mohl se starat se slavnostní vážností o nejtitěrnější záležitosti a menus plaisirs jednoho z nejtitěrnějších německých dvorečků. Nevznášíme námitky ani z morálního, ani ze stranického hlediska, nýbrž leda z hlediska estetického a dějinného...“ Ne, Marx a Engels nejsou ani zde překonáni. Nezáleží na tom, je-li umělec politikem a jakým je politikem; ale záleží na tom, zda je opravdu jako umělec velkým člověkem, nikoli šosákem a filistrem, zda je opravdu oním „inženýrem lidských duší“, schopným vyměřit velikost člověka i v takovém času a společnosti, která této velikosti nepřije a zastírá ji, zda zůstává při skutečnosti i tehdy, kdy ostatní jsou ochotni spokojit se její idealistickou a idealizovanou, vylhanou a prolhanou náhražkou. Každé umění, ať je to umění Degasovo nebo Picassovo, Lautréamontovo nebo Máchovo, Majakovského nebo Weinerovo, Dostojevského nebo Joyceovo – každé skutečné umění je realistické, neboť není schopno si cokoli zastírat a cokoli ozdobovat a mluví pravdu, i když „pesimisticky“ pojímá do sebe to, co moralista nazývá „zlem“ a „špatností“ a estetik „ošklivostí“. A právě tak předstírá, zamlčuje a lže každé umění, které se stará o menus plaisirs titěrných uměleckých dvorečků, ať se nazývají surrealistickými nebo existencialistickými nebo jakkoli jinak nebo se ani nezmohly na to, aby si nějaké jméno daly, a které dělá jen to a tak, jak se to těmto dvorečkům líbí. Moderní umění samo ostatně vždy se brání tomu všemu, co se přizpůsobuje takovému buržoaznímu konzumu, a co proto pro jeho další vývoj se stává bezcenným, a raději se vždy znovu vrací k začátkům co nejprimitivnějším, a proto nejumělečtějším. Jde v něm vždy znovu o to, aby ze své cesty odstranilo ty své druhotné projevy, které jsou umělecky i lidsky malé a které proto, místo aby ukazovaly člověku jeho sama v celém rozsahu jeho možností, svádějí jej, aby se spokojil s fikcí a nepravdou a nakonec hledal v umění stejné útočiště před skutečností, jako je nalézá v kterékoli jiné kratochvíli a hře.

Bude nepochybně třeba provést revizi moderního umění a rozlišit, co je v něm tím živým a do budoucna vedoucím, od toho, co je nakaženo svým buržoazním věkem a co je jím zkaženo. Nepůjde přitom o nic jiného, než že bude i teoreticky podepřena ona revize umělecká, kterou sobě moderní umění vždy samo ze své vlastní nutnosti ukládá.

Umělecká odpovědnost

Připadá dosti podivné, že Marx a Engels, kteří sami měli – zvláště Marx – velmi intenzivní poměr k umění, přesto se ve své filozofické práci problematice umění nijak soustavně nevěnovali. Stalo se to pravděpodobně proto, že v jejich době nebylo nijak zřejmé, že jakkoli přímých konzumentů uměleckých děl nepochybně spíše ubývá, přece v dějinách současné společnosti nabývá umění významu, který nelze nijak přehlížet. Politikové naší doby si všímají současného uměleckého dění stále více; a zásahy státní moci do uměleckého tvoření, které by se byly dříve zdály pošetilou zbytečností, jsou stále častější a hlubší.

Jestliže prokletý básník minulého století mohl mít pocit, že nepíše pro nikoho a pro nic, že je uzavřen ostatními do slonovinové věže, do splendid isolation, dnes si – právě tak jako filozof a vědec – uvědomuje, že přes své výjimečné postavení, jak je dáno už druhem jeho práce, je důležitým činitelem společenským, že ten malý papír, který popisuje, že ten kousek plátna, který pomalovává, že ten drobet hlíny, který hněte, může mít a má své historické a sociální důsledky, které nejsou proto méně skutečné, že jsou paradoxně neúměrné malicherné hmotě, kterou drží v ruce.

Připadá tedy docela přirozené, že je nutno na něm žádat, aby si byl vědom své neobyčejné odpovědnosti, aby viděl, kam a k čemu jeho práce ve svých důsledcích povede, a aby podle toho ji řídil.

Zde však narážíme na nesnáz – totiž na problém teleologičnosti vůbec. Není zde čas a místo jej analyzovat v celém rozsahu. Naznačíme jej jen v hlavních obrysech:

Na rozdíl od všech idealismů, které podkládají světu nějaký napřed pojatý cíl, a tedy vlastně vždy kladou před něj nějakého mimosvětského Stvořitele, který svět vymyslel k nějakým určitým účelům, materialistická filozofie a limine musí odmítat jakýkoli teleologický výklad vesmíru a čehokoli v něm. Pokaždé by takový výklad znamenal, že mimo konkrétní a existující skutečnost jest ještě nějaký nadskutečný a mimosvětský řád, z něhož svět svou reálnost odvozuje a k jehož naplnění zároveň směřuje, že onen řád je tedy vlastně skutečnější než to, co skutečným nazýváme, a že náš konkrétní a existující svět je vůči onomu řádu něčím méně skutečným, zdánlivým, nepravým a nepravdivým.

Jak je tomu však při lidském jednání? „V jednom bodu se jeví vývojové dějiny společnosti jako podstatně rozdílné od vývojových dějin přírody,“ píše Engels (cituji zkráceně) v Ludwigu Feuerbachovi. „V přírodě jsou ryze nevědomá slepá činidla, v jejichž vzájemné hře dochází k uplatnění všeobecný zákon. Nic z toho, co se děje, se neděje jako chtěný, vědomý účel. Naproti tomu v dějinách společnosti jsou činidly lidé ryze obdařeni

vědomím, pracující za určitým účelem. Avšak tento rozdíl nemůže nic měnit na skutečnosti, že je běh dějin ovládan vnitřními všeobecnými zákony. Záměry jednání jsou chtěné, ale výsledky nejsou chtěné.“ Tento problém, totiž že zatímco v přírodním dění můžeme popřít teleologický princip, ale lidské jednání že se jeví jako účelné, tento problém marxistická filozofie dosud nerozřešila. Tak např. nedávno Arnošt Kolman ve studii, kterou uveřejnil v *Nové mysli* a kde vyvrátil znovu na základě nejnovějších vědeckých dat domněnku o účelové zaměřenosti přírodních dění, upozornil na to, že tento problém zůstává otevřený.

Zdá se mi však, že jej lze vyřešit docela jednoznačně. Člověk pracuje s vědomím účelu, záměrně, jenom tehdy, jde-li o činnost opakovanou, napodobenou podle činnosti již jednou uskutečněné. Při každé činnosti však podnikané poprvé, činnosti opravdu tvůrčí, jde naslepo. Člověk či pračlověk, než objevil způsob, jak zažehnout oheň, *nechtěl* udělat oheň. Objevil *náhodou*, že – snad – udeří-li kamenem o kámen a dopadnou-li jiskry do nějaké snadno zápalné hmoty, tato hmota vzplane; příště již, nabyv této zkušenosti, svou činnost záměrně opakoval. Newton *nechtěl* objevit zákon pádu; přišel na něj náhodou, snad když – jak se vypráví – pozoroval pád jablka ze stromu. Stejně náhodou byla objevena možnost chovu dobytka a pěstování obilí, stejně náhodou byla objevena existence elektřiny, neeuklidovských geometrií, radioaktivity... atd. A stejně zas náhodou, naslepo a maní vznikla všechna umělecká díla. Lidstvo se pohybuje vpřed nikoli podle nějakého napřed určeného plánu nebo alespoň vytyčujíc si před sebou postupně dílčí cíle, razí si svou cestu budoucností docela neznámou, tápe naslepo a postupuje za cenu nesčetných omylů. To neznamena, že všechen vývoj je pouhým kupením náhod. I vývoj lidstva je zákonitý; lidské dějiny, nejsou-li říší absolutní determinace, nejsou ani říší absolutní indeterminace; vše nově vznikající je však v nich determinováno, limitováno jen zpola: totiž minulým nebo přesněji řečeno tím, co ze své minulosti přítomnost obsahuje. Ale člověk není determinován a limitován svou budoucností; je vázán z jedné strany, dozadu, ale není vázán ze strany druhé, dopředu. Jinak řečeno, budoucí vývoj stále narůstá z přítomnosti, ale napřed dán není; proto věda také nemůže nic určitého předvídat, pokud to nemá být opakováním toho, co už bylo: nemůže předvídat nikterak své budoucí objevy a příští vývoj lidské myšlenky nebo lidského umění je právě tak málo předurčen, jako nebylo nikým a ničím určeno, že na této zeměkouli se vyvine z anorganických prvků živá hmota a že tato živá hmota velmi určitým a přesným vývojem nakonec se zorganizuje ve velmi složitou bytost, kterou nazýváme člověkem. Leda idealistický utopista předpokládá o lidstvu, že je stvořeno k nějakému cíli, že

má před sebou možnost a snad i nutnost dojít ideálního stavu; vědecký socialismus Marxův a Engelsův se proto právě postavil proti utopistům: „Právě tak málo jako poznání,“ píše Engels v Ludwigu Feuerbachovi, „nemohou ani dějiny nalézt nějaký zakončující závěr v dokonalém stavu lidstva; dokonalá společnost, dokonalý „stát“ jsou věci, jež mohou existovat pouze ve fantazii; naopak všechny po sobě následující dějinné stavy jsou pouze pomíjivými stupni v bezkonečném vývojovém běhu lidské společnosti od nižšího k vyššímu.“ A Marx v citovaných už Filozoficko-ekonomických rukopisech: „Komunismus je nutnou podobou a organickým principem blízké budoucnosti, ale komunismus jako takový není cílem lidského vývoje.“

Jsem si vědom, že toto důsledné provedení materialistické teorie bezcílnosti vývojové by mohlo být interpretováno jednou jako bernsteinské „cíl není nic, hnutí vše“, jednou jako fašistické hlásání nekontrolovatelné spontánnosti, jednou jako obhajoba „živelnosti“, proti které se tolik nabojoval Lenin. V tomto krátkém náčrtu se však nelze vyrovnat s těmito námitkami.

Tady mi jde jen o to, abych dokumentoval, že vskutku nelze uměleckému tvoření ukládat požadavek cílevědomosti. Umělec nikdy neví, nemůže vědět a nesmí vědět, kam a k čemu jeho práce směřuje, jaké bude jeho dílo. Jenom epigon, eklektik, akademik *vi* napřed, co chce – totiž že chce udělat něco, co tu už bylo, opakovat, napodobit ten či onen svůj vzor. Indeterminace uměleckého díla přesto ovšem nikdy není absolutní; vždy je limitováno předchozím vývojem uměleckým vůbec i vývojem toho určitého umělce samotného; ale tato limitace není také absolutní determinací; to, co je v každém uměleckém díle nové a jedinečné, a tedy to, co je teprve činí skutečným, autentickým uměleckým dílem, to nijak determinováno není, to závisí právě na tom, v čem mu umělec napřed nekladal cíle, určení, omezení, závazky.

Tím ovšem nepopírám existenci a důležitost plánu při tvorbě uměleckého díla. Teorie, kterou tu hájím, nemá nic společného například se surrealistickou teorií „automatických textů“, podle níž dílo mělo vzniknout docela spontánně a zůstat čistou exteriorizací toho, co bylo v autorově podvědomí hotové už napřed. Ukázala-li se tato teorie umělecky tak pramálo plodnou, je to však jen důkazem, jaký rozhodující význam má vlastní tvůrčí proces, totiž právě onen únik z determinace, ke kterému během něho dochází. Při tomto procesu se uplatňují samozřejmě jak ony neuvědomělé či polouuvědomělé materiály, jichž mělo být umělecké dílo podle surrealistů výlučným dokumentem, tak i ten vědomý a záměrný plán, na nějž zase spoléhají estetiky racionalisticky orientované. Ale na čem

záleží, je to, co není ani z daného vědomí, ani z daného nevědomí: to totiž, co *není* dáno, co se uskutečňuje teprve při samém růstu uměleckého díla a proto, že tu roste. Věcí vedlejší zůstává přitom, jak daleko tento vlastní růst již pokročil ve chvíli, kdy jeho autor je materiálně začal uskutečňovat. Vzniklo-li tu však skutečné umělecké dílo, vzniklo tu vždy *více* a tím i něco *jiného*, než bylo hotovo napřed ať v autorově úmyslném a záměrném plánu, ať v jeho vědomé, či nevědomé zkušenosti: něco jiného a něco více, než co mohl chtít a co by mohl umět, kdyby tohoto vlastního tvůrčího procesu nebylo, kdyby k realizaci díla nebylo došlo; zbytečně by jistě na něm byl pracoval, kdyby nakonec dospěl jen k tomu, co by napřed byl již stejně měl a stejně věděl, co tedy mohl předvídat a proponovat. Ostatně ani tehdy, kdy jeho dílo je hotové, nemůže si být zcela jist, že vytvořil přesně to, co chtěl, totiž že jeho dílo bude vskutku *fungovat* tak, jak mu předpokládá. Při této konečné realizaci tehdy v lidech, „až to tam dolehne“, jak říká František Halas ve své poslední velké básni, výsledek jeho chtění se už docela vymkne jeho záměrům a jeho kontrole:

*Co zvedám zavíní čísi pád
co upouštím bude mu vzlétnutím.*

Jak je tomu však potom s umělcovou odpovědností politickou?

Nemohu než se zde vrátit k tomu, co bylo už v této stati jednou řečeno: nezáleží na tom, je-li a jakým je umělec politikem, ale záleží na tom, zda je opravdu jakožto umělec velkým člověkem, nikoli šosákem a filistrem, zda je dosti umělcem, aby zůstával při skutečnosti a nedal se omýlit mystifikacemi, jimž je podrobováno lidské vědomí v třídní společnosti. Kdyby však mělo být – a docela zbytečně – ukládáno umělcům, aby své dílo plánoval, aby si určoval, k čemu a jak má sloužit, aby viděl napřed, kam a k čemu jeho práce povede, znamenalo by to naprosté umrtvení každé tvůrčí práce a nezbytnou degeneraci umění v pouhé opakování už hotového, zastavení všeho uměleckého dění a vítězství fráze.

Koneckonců, jestli humanismus marxistický spočívá v přesvědčení, že člověk si stvořil sám, bez pomoci nadsvětských autorit, svůj lidský svět, svou lidskou společnost, svou lidskou kulturu, a že si tedy sám a zase bez pomoci nadsvětských autorit dnes svůj svět, svou společnost, svou kulturu zachrání, znamená to, že tento humanismus, ponechávaje stranou všechny idealismy člověka „dobrého“, „mravného“, „statečného“, je založen na víře v člověka tvůrčího, v neochabující lidské tvořivé schopnosti, a tedy také a především na víře v tvůrčí moc umění.

(1948)

Tvář generace

TVÁŘ GENERACE

Jiří Hájek

V době, kdy skupina několika mladých básníků vyhlásila ústy svého programatika a čelného poety za hlavní znak generace, jejímž jménem si osobovali právo vystoupit, pasivitu, mdlou a odvrát od politického a vůbec veřejného života, v této době svádělo už v německém koncentráku tisíc českých studentů, kteří už svým vystoupením 28. října a 14. listopadu 1939 usvědčili protektorátního ideologa ze lži, svůj zápas s bestialitou německého fašismu. V době, kdy v protektorátních vinárnách a poetických sklenicích ještě bouřily mohutné diskuse o tom, co je to generace a jaká vlastně je, bojovala tato „generace“ všemi prostředky s německými okupanty. V letech, kdy český odboj utrpěl své nejkřutější ztráty, kdy ztratil většinu svých vedoucích kádrů, zůstala na dlouhou dobu na bojové frontě protinacistického odporu mládež téměř úplně sama. Na ní ležela tíha celého boje. Její zásluhou dochází po dvou letech strašlivých hekatomb tzv. heydrichiády ke konsolidaci českého ideálního hnutí. Jenom díky její neumdlévající aktivitě, kterou ani teror gestapa nemůže podlomit a umlčet, obnovují se přerванá spojení mezi jednotlivými izolovanými skupinami v továrnách, čtvrtích, městech, vesnicích, okresech, krajích a vznikají nové rozsáhlé organizační sítě. Stržení jejím příkladem, vracejí se k práci i ti, kdo po krutém otřesu černého roku 1942 odešli do ústraní. Do jejich řad se zařazují navracející se političtí vězňové nacistických kázní a koncentráků i jednotliví, v ilegalitě žijící přední bojovníci rozbitých starých vedení. V obnovených ústředních výborech politických stran, jež spolu s revolučními odboráři budují nejvyšší orgán naší národní demokratické revoluce, Českou národní radu, hraje mládež právě tak významnou úlohu jako později v České národní radě samé. Kolik svých nejlepších lidí obě-

tuje tomuto boji! Kolik lidí z jejich řad musí projít nekonečnou cestou nacistických mučiren a věznic! Kolik je jich odvečeno do hladových donucovacích robotáren v říši! Kolik jich bojuje v prvních řadách Pražského povstání!

Hle, pasivní, mdlá, bezprogramová, od věci nadosobního zájmu odvrácená generace, jejímž jménem, za vlídné asistence uznávaných kritických autorit, promlouvá skupinka mladých básníků v roce 1940 a znovu 1941! Generace, která prý lety nezaměstnanosti a krize byla odchována k pocitu vlastní zbytečnosti a méněcennosti, která si z těchto let odnesla jako jakýsi trvalý „úraz na duši“ svou pasivitu a přecitlivělost, či lépe řečeno bolestíinství. Ovšem, v desítiletích, v nichž jsme rostli a dospívali, prožili jsme o něco více než generace našich dědů a pradědů za celý svůj život. Jak strašné rozpětí, jaké bohatství zážitků a poznání leží mezi našimi dětskými střevíčky, kdy jsme četli v čítankách o věčném míru mezi národy a kdy jsme byli překrmováni sladkou kaší optimismu a víry v řád, nasadivši si demokratickou a mírně pokrokovou masku, a mezi lety vraždění a hrůz, jež rozpoutal německý fašismus, zrozený z této iluzorní idyly za vědomé i nevědomé podpory, či aspoň nevšímavosti velké části puncované „demokratických“ zahraničních státníků a politiků. Zráli jsme pod takovým tlakem rychle se vyvíjejících historických dějů, v takovém úprku událostí, jako snad nikdo před námi. Tato tíže připouštěla jen dvojí možnost: jedny vnitřně lámala a mrzčila, druhé zocelila. Léta hospodářské krize a nezaměstnanosti, jež nás zastihla na počátku našeho dospívání, otevírala ovšem před námi všemi perspektivu trvalého vyřazení ze společnosti, vyřazení z práva na svobodný rozvoj naší lidské osobnosti.

Těch, kdo před touto perspektivou propadali pasivitě a nezájmu o „veřejné“ věci, kdo se utíkali do svého nejnvnitřnějšího soukromí, byla mizivá menšina. Byli to ti, jichž se tyto perspektivy netýkaly, kteří měli svým sociálním původem zajištěno výsadní postavení na slunné straně světa, či to byli slaboši a dezorientovaní ztracenci. U všech ostatních právě tato situace musila naopak vyburcovat všechny síly a veškerou aktivitu. Šlo o to, najít za každou cenu cestu z této bezvýchlednosti, najít si vůbec vysvětlení nesmyslných a nepochopitelných rozporů, jichž jsme byli svědky: lidé byli bez práce a hladověli, protože bylo vyrobeno příliš mnoho statků, ekonomové, filozofové a politici sloužící vládnoucí vrstvě nalézali pro to stará vysvětlení. Navrhovali důmyslné léky, ale vším jen demonstrovali svou dokonalou bezmocnost. Shodli se nakonec v tom, že jde o neodvratnou přírodní katastrofu. Jestliže se tak snadno spokojili tímto závěrem oficiální ideologové, nemohla se jím spokojit naše generace. Neboť šlo o nás, o naše životy, naše touhy, naše sny, o celou naši budoucnost, k níž jsme

musili najít za každou cenu cestu. Hned tehdy na prahu svého intelektuálního vývoje setkává se neaktivnější jádro generace se socialismem. Jedinou odpověď, jediný vědecký, historický a ekonomicko-politický výklad neřešitelných rozporů současné společnosti nalézáme tehdy v dialektickém materialismu. V něm získáváme jasnou dějinnou perspektivu, kladoucí před nás úkoly hodné toho, abychom jim zasvětili celý život.

Z rozporu světového kapitalistického hospodářství rodí se zatím vlna reakce a fašismu, která v Itálii a Německu vítězí. Vyřeší své vnitřní rozpory s prostotou a „genialitou“, jež ohromuje naše oficiální ekonomy: rozpoutává šílené zbrojení, které dává jedním rázem práci všem nezaměstnaným a vyvolává novou konjunkturu, podobající se horečce smrtelně nemocného. Na základě tohoto „úspěchu“ uchází se i náš domácí fašismus o přízeň všech, kdo jsou nespokojeni. Hle: socialismus krmí lid pouhými „rozvratnými“ hesly a sliby, fašismus dává práci! Dělá pořádek. Všemi prostředky demagogie se uchází především o mládež. Její verbování má však jen jeden následek: hluboko rozvíříuje hladinu indiferentismu a k neaktivnějšímu jádru generace přibývají noví a noví bojovníci. Fašismus prohrává svůj boj o českou mládež: vždy více a více je jasno, jaké nebezpečí, jaké nové, nesrovnatelně hroznější katastrofy v sobě tají onen jednoduchý způsob, jakým fašismus všude „řeší“ své vnitřní rozpory. Vždy více a více je jasno, kam německý fašismus, jehož se domácí „vlastenecká“ reakce tak často dovolává, zaměří nejprve svůj útok: že to bude právě naše země, že to bude právě česká mládež, kdo se v případě úspěchů jeho plánů stane první obětí. Nástup fašismu tak obrací aktivitu mládeže ještě silněji na pole „veřejných zájmů“, to jest politického boje. Generace poznává, že na tomto poli se rozhoduje a rozhodne celý její osud. Mládež, dosud rozdělená do několika protifašistických stranických organizací, začíná se srážet do jednoho šiku i proti vůli reakčních klik ve vedení svých stran. Stmeluje se a přes všechny přehradu věnuje svou důvěru vždy více a více těm, kdo nejjasněji rozpoznali podstatu německého nacismu a fašismu vůbec a kdo proti němu vedou nejdohodlaněji nekompromisní boj. Poznává, že to jsou lidé vyzbrojení dialektickým materialismem.

Jak mohutná byla tato vlna, o tom svědčí i to, že jí byli načas strženi i pozdější skleníkoví poeti „mlčící generace“, o nichž jsme mluvili na počátku. Dialektický materialismus a z něho vyrůstající politické hnutí, to ovšem byla cesta tvrdá a zavazující. Rozhodně neskýtala žádné pohodlí. Křehcí básníci, když vychutnali estetické kouzlo její novosti, konstatovali suše, že toto dočasně přijaté ideové ošacení není šito na jejich postavy. Byli příliš samolibí, než aby se vyznali, že jim prostě po několika krocích došel dech; vymysleli si složitější důvody: materialismus jim

byl příliš mechanický, neuspokojoval jejich „trpící“ duši, nevyrostl z jejich vlastních bolestí, nadějí a víry. A pak obávali se v řadách mládeže, připravující se k existenčnímu boji celého národa s německým fašismem, ducha stádnosti.

Nám šlo o všechno: věděli jsme jasně, co je zde v sázce. Těmto lidem však šlo jen o pohodlí pro výhodné pěstování jejich poezie. Jen o to, aby našli vhodné zákoutí a teploturu příznivou hojně úrodě mdlých poetických bylinek. Milovali jsme poezii a vše, co je v životě krásné a veliké. Mnohým, jimž ještě nebylo dokonale jasno, oč běží ve světě, zdál se náš odhad situace škarohlídstvím a z něho vyplývající mobilizování všech sil mládeže do boje proti světovému fašismu přepjatostí. Zahraničnopolitický vývoj, vrcholící potom v září 1938 Mnichovem, krutě potvrdil správnost našeho rozboru podstaty a cílů fašismu. Mnichovem odhalila zároveň svou pravou tvář česká agrární a velkoburžoazní reakce, jejíž nebezpečí jsme nepřestali zdůrazňovat a jež pak v rozhodujících chvílích sehrála roli Hitlerova trojského koně při odtržení Sudet a při vydání republiky bez boje napospas zločinné zvlí německého nacismu.

Bylo především naší zásluhou, že v těchto osudných okamžicích stála česká mládež navzdory všem politickým čachrářům v jediném šiku, odhodlána za všech okolností bojovat. Kapitulace a přijetí mnichovských podmínek, otevření bran republiky Hitlerovi takřka bez jediného výstřelu, k němuž dala pod výhružným tlakem reakce souhlas naše vláda, to vše bylo strašlivým morálním otřesem pro celý národ i pro samotnou mládež. Všechny lidské a politické hodnoty zakolísaly a hroutily se jako domečky z karet. Co stálo v tomto „přehodnocování hodnot“ nade vše pevně, byl dialektický materialismus a lidé jím poučení. Dokonalý rozbor situace, zdůraznění zásadního významu smlouvy se SSSR, plné rozpoznání nebezpečí, nejrozhodnější mobilizování všech prostředků boje proti němu, boje, který ztroskotal o roztržitost síly pracujícího lidu do několika stran, jejichž vedení stálo proti myšlence jednoty, toto vše dávalo i nám mezi mládeží největší autoritu k tomu, abychom se hned na počátku stali nejpevnějším jádrem protiněmeckého národního odboje.

Pro naše básníky ovšem všechny tyto skutečnosti neznamenal nic. Dialektický materialismus, který umožnil politickému předvoji dělnické třídy a uvědomělé mládeži sehrát tuto roli, zůstal jim pouhou dogmatickou zkamenělinou, již jsme zdědili po otcích. V jejich očích byl přejatou formulkou, námi nevytvořenou a neprožitou. Byly zajímavé filozofie a originální „světové názory“, které se staly módou jedné sezóny, či v nejlepším případě jedné generace, aby se obnosily a uložily do šatníku. Dialektický materialismus však otevřel novou epochu v dějinách lidského my-

šlení i v dějinách světa, jsa mohutnou vývojovou syntézou nejzdravějších materialistických tradic s nejpozitivnějšími výtěžky romantické idealistické filozofie (Hegelova dialektika), syntézou, která poprvé v dějinách lidského myšlení umí jednotně osvětlit zákonitost materiální i duchovní a jejich vzájemný vztah. To mu umožňuje poprvé vskutku vědecky objasnit zákonitost lidských dějin a z hlediska této zákonitosti osvětlit i přítomné fáze historického vývoje. Z perspektivy a metodou historického materialismu podrobuje vědeckému rozboru ekonomickou základnu oné společnosti, jež vyšla z Velké francouzské revoluce, hodnotí její historicky pozitivní funkci (vytvoření mohutných společenských výrobních prostředků) i její vnitřní nepřekonatelný rozpor mezi společenským charakterem výroby a soukromokapitalistickou formou přivlastňování výrobků, rozpor, který se stává smrtelnou překážkou všeho vývoje, odhaluje v ní společenské síly předurčené k tomu, aby tento rozpor, z něhož nutně vyplývají hospodářské a válečné katastrofy, překonaly a odstranily. Dialektický materialismus vytváří vědeckou strategii a taktiku politického boje za odstranění kapitalismu a určuje roli dělnické třídy v tomto vývojovém procesu. Není pouhou „filozofií“ v obvyklém slova smyslu, nevytváří pouhý dogmatický, strnulý a teoretický spekulativní obraz světa, je především mocným nástrojem jeho proměny. Není to jednoduchá zaklínací formula, řešící za mírný peníz předem všechny záhady světa a života. Je to pro všechny úseky lidské práce objevitelská metoda, otevírající teprve velkolepý pracovní program. Připusťme, že máte pravdu, vzdychají básníci, ale co je všechno platné, když jsme tento světový názor nevytvořili sami, když jsme jej pouze přejali od jiných generací. Avšak všechn lidský pokrok spočívá právě v tom, že generace za generací nepočíná svou cestu vždy znovu a od začátku, nýbrž že přejímá veškeré dědictví minulé kultury, že na ně svým osobitým způsobem reaguje a na základě revize jeho hodnot je dále rozvíjí. Sám dialektický materialismus vznikl jako výsledek tisíciletých tradic vývoje lidského ducha: z nich vyrůstá jeho materialistický základ i dialektická metoda. Generace, k níž patříme, přejala s bohatým a mnohotvárným dědictvím celé dosavadní kultury tisíce hodnot historicky dovršených a mrtvých a vedle nich i hodnoty živoucí a vývojově podnětné. Jde o to, co z tohoto dědictví má a může přejmout, co jí dává pevné základy pro uplatnění jejího osobitého tvůrčího přínosu. Naši protektorátní generační „mluvčí“ přejali ve všem všudy mrtvý historický balast, ztrouchnivělé odpadky ze stolu idealistické filozofie především s jejím atomistickým individualismem a egocentrismem. Z těchto základů nelze nic dále rozvíjet a tvořit. Zde lze jen rozmělnovat, opakovat. Nám však otevřel dialektický materialismus nekonečné obzory k uplatnění naší vlastní

tvořivosti. Dal nám metodu, na jejímž plném uplatnění a využití ve všech oborech lidské činnosti budou pracovat ještě mnohé generace po nás.

Ale to vše nám nic neříká, vzdychají znovu velcí překonavatelé „zastaralých dogmat“. Jsme ochotni konečně připustit, že je to zajímavá metoda vědecké práce pro ekonomy, snad dokonce i pro exaktní vědce, snad pro politiky, ale my jsme, prosím, především básníci; naši starostí je lidská psýcha, pouhá trpící bezbranná lidská duše. Vy věříte v „automatický pokrok“, v němž není místa pro uplatnění lidského ducha. I kdybychom chtěli, váš světový názor se pro nás jakožto básníky nehodí.

Tento světový názor vyrůstá však – jako žádný jiný – z nesmírné víry v moc lidského poznání, v sílu lidského ducha, který proniká v zákonitost přírody i lidské společnosti, aby je mohl ovládnout, aby odhalil povahu všech dosud skrytých a slepě působících sil přírody i společnosti, aby si je podrobil. Poznali jsme zákonitost společenského vývoje. Poznali jsme, k čemu ze své vnitřní ekonomické nutnosti spěje společnost, v níž jsme vyrostli. Poznali jsme ekonomickou podstatu fašismu, věděli jsme jasně, že je to fanatický a bestiální pokus o záchranu něčeho, co je odsouzeno k neodvratnému zániku. Avšak toto bylo vše jiné spíš než víra v „automatický pokrok“. Byli jsme si příliš dobře vědomi toho, jaká nesmírná zla může napáchat za každý den své existence. Aby byl rozdrčen, bylo třeba největšího hrdinství milionů lidí, největšího vypětí vši nezlomné síly lidského ducha. Světový názor, z něhož vyrostla Říjnová revoluce, která dala stamilionům vykořisťovaných a vyděděných světový názor, na němž byl budován a jímž byl řízen Sovětský svaz, zlomivší páteř nacistické válečné mašinerii, tento světový názor proměnil tak hluboce tvář světa i lidstva a odhalil taková nekonečná nová bohatství lidského ducha, že ani za celá staletí je básníci nevyčerpají.

V protektorátních „generačních“ debatách padl v souvislosti s dialektickým materialismem také výrok o „nezažité formulce“. Generace, jejímž jménem se tehdy debatovalo, tuto „formulku“ a její celou hloubku strašlivě prožila svou nejosobnější lidskou zkušeností v letech německé okupace. Německá okupace dala této generaci už zcela trvalou a pevnou podobu. Jí byla mládež, vyrostlá a duchovně se formující v letech hospodářské krize a nezaměstnanosti, definitivně vytržena z takzvaného normálního běhu života, odervána od toho, na čem chtěla pracovat, čemu chtěla věnovat všechny své síly. Její vývoj byl zastaven na šest let. Mladí úředníci a dělníci byli postupně vyhnáni z dílen od svých strojů, vysoké školy byly zavřeny, střední školství postupně odbouráváno. Totální nasazení a odvlékání do donucovacích pracovních otrokáren v Německu postihlo především mládež. Všechna opatření nacistů k stále bezohlednějšímu ždímání pracovní ener-

gie a zotročování českého národa svezlo se vždy především na ni. Mládež nesla z celého národa nejtěžší břemena německé okupace. Zůstala stát po těchto šest let bez rozdílu sociálního původu, s výjimkou úzké vrstvy protekčních dětí a vysoké buržoazie a byrokracie, sociálně nezařazena před branami tzv. normální společnosti. To vše způsobuje, že přicházejí do styku vrstvy, jež svým pracovním oborem a často i sociálním původem si dosud stály daleko. Mladý inteligent i mladý dělník se poznávají poprvé jinak než prostřednictvím literatury či veřejných schůzí.

Nacisti si toho jsou dobře vědomi: první velký úder své zběsilé nenávisti vedou právě proti českým studentům a pak vždy znovu a znovu zasazují nesčetné skupiny mladých ilegálních pracovníků. Jedni odcházejí, desítky jiných se staví na jejich místa. Generace rozšiřuje své životní obzory o strašlivé zážitky z gestapáckých mučírén, koncentráků, věznic a popravišť. Poznává z nejbližší blízkosti onu nesmírnou dekadenci všeho lidství, jejíž jméno je německý nacismus. Život, smrt, hrůza, bolest a utrpení, hrdinství, to, o čem v suchu a teple přemýšlejí a básní (nejčastěji jenom básní) křehcí poetové ve svých komnatách, to vše vidí v strašlivém prudkém osvětlení vlastního prožitku. Jak by kdy mohli lidé salonů a salonků pochopit, čím se nám v těchto letech a za těchto situací stal dialektický materialismus. Stal se nám nejen pevným opěrným bodem uprostřed politických a vojenských zvrátů války, jenž nám umožňoval v době, kdy jiní kolísali, přestávali jasně vidět a ztráceli víru, prohlédnout zdánlivě bezvýslednými situacemi a nepodlehnout nikdy dezorientaci. Avšak znamenal pro nás ještě mnohem více: byl i v našem nejnuitnějším osobním životě pevnou kotvou, bez níž by se člověk vystavený v koncentracích trvalému tlaku esesáckého teroru, zkouškám hladu, týrání a zimy proměnil v dravého živočicha, bojujícího se všemi a se vším o zachování holého života. Byl trvalým korektivem všeho našeho nejosobnějšího citového života. Vírou, chcete-li. O víře se však mluví vždy tam, kde nestačí prostředky rozumového poznání. Tato víra však byla o to mocnější, že rostla z nezvratného vědění a hlubokého poznání. Jak strašlivě silnou a citovou náplň dostala, jaké lidi vychovala a jak je vedla v nejtěžších chvílích jejich života, o tom mluví osudy stovek našich nejlepších druhů, osudy hrdinů této „pasivní a trpné“ generace, kteří položili své životy v boji proti německým okupantům. Vše, co jim nebylo dopřáno vyslovit a dořící, zůstává nám jako nejsvětější odkaz.

Z toho základu, z těchto životních a citových předpokladů nastupujeme dnes k svobodné práci ve všech oborech lidské práce. Z těchto základů vyrůstají také noví básníci, kteří o generaci nedebatovali, nýbrž s ní žili její osud.

(1945)

KONEC MODERNÍ DOBY

Jindřich Chalupecký

„Moderní doba již zanikla,“ psal před více než šesti lety Václav Navrátil. „Trvala asi sto let. To znamená, že slovo ‘moderní’ není slovo, které by označovalo směry nebo způsoby nebo tvary vždy poslední. Slovo toto nabylo významu historického. Poměr doby nastávající k době minulé se podobá poměru renesance k baroku. Renaissance se skončila pověstným Sacco di Roma 1527. Moderní doba již skončila, a to bouřlivým stock market crash na burze v New Yorku 29. října 1929.“

Na první pohled může připadnout taková teze jako velmi odvážná. Je vskutku možné, aby to, čemu jsme si zvykli říkat *moderní*, to, čemu generace duchů nejvýznačnějších věnovaly všecko své úsilí, náhle utonulo v proudu času jako nicotnost, smutný omyl, nepotřebný a hloupý přežitek? Je to možné? A přece, ať se to jakkoli bojíme sami sobě přiznat, v samotných posledních událostech v moderním umění můžeme nalézt dost úkazů, které nasvědčují, že to možné jest; ba, že se to už stalo.

Vývoj moderního umění zvolňuje a ustrnuje. Je to vlastně již několik desetiletí, co vznikla jeho nejvýznačnější díla, jimiž vyvrcholil a vyčerpával se vývoj trvající déle jednoho století. Jako by v náhlém výbuchu v rozmezí jedné desítky let vyvstala tu díla, v nichž moderní umění došlo svých realizací nejkrajnějších. Joyceův *Odysseus* 1914-1921, Eliotova *Pustá země* 1922, analytický kubismus 1910, *Chirico* 1912, *Stravinského Histoire d'un Soldat* 1918, atonální hudba 1921-1922: všecko to už je hotovo nejpozději z počátku let dvacátých. Od té chvíle bylo lze leda jen obměňovat, zjemňovat a zdrobňovat to, co už tu stálo velké a hotové. Jediným původním a významným činem v období mezi oběma světovými válkami byl nadrealismus; v něm, zdá se, vzepjalo se moderní umění k poslednímu, co mu ještě zbývalo, aby nakonec samo sebe zničilo v zmatku a bezmoci. Ostatně už je tomu také přes dvacet let, kdy vyšel první Manifest nadrealismu; a dnes už i tento směr patří historii.

Občas se mluvívá o tom, že by snad bylo ještě potřeba shrnout vše to, co se v moderním umění udělalo, a z mnoha dílčích a různých snažení, v něž se roztránilo, provést syntézu. Ale taková syntéza nemůže vzniknout z pouhé kombinace všeho toho hotového a minulého. Musela by být nesena novým podnětem, který by překonal to, co rozrušovalo dějiny moderního umění v úsilí stále individuálnější a specializovanější; podnětem, který by jim všem dohromady našel smysl jediný a souhrnný. Ale tento podnět právě chybí: a tak monumentální konstrukce moderního umění trčí do prázd-

na, podobna nehotovému domu, který jeho stavitelé opustili; snad plán sám byl už vadný, snad se jim nedostávalo sil, nebo snad jen času – ale to, co tu teď zbývá, je už stěžívá něčím více než historickou kuriozitou. Nebylo by nejlépe odstranit bez sentimentality obtížnou trosku a na jejím místě se pokusit o něco lepšího?

Je příznačné, že nedávno u nás téměř celá jedná generace se postavila proti ideologii moderního umění – a to i ta její část, nazývající se mlčenlivou generací a ujišťující svou apolitičností, i to její druhé křídlo, které politický zájem přivedl ke komunismu; o moderním umění psal takový Kamil Bednář ve Slovu k mladým docela stejně jako třeba Jiří Hájek v Tvorbě. Jejich nedůvěra k modernímu umění není tedy věcí jejich filozofických a politických ideologií. Víceméně všichni zřetelně pocítují, že si už s moderním uměním nelze nic počítit; zároveň však vidí, že není co postavit na jeho místo. A tak, nemohouce v něm pokračovat ani nezačínající od základů znova, ocitají se v nějakém bezmocném prázdnu.

Nevypadá ostatně situace moderního umění stejně na celém světě? Jedni z něho těží, druzí se mu brání, a všichni nakonec vězí v stejné polovičatosti a bezradnosti.

Mluvíme-li o osudech moderního umění, znamená to, že bereme *pars pro toto*. Moderní umění není nějakým zjevem osamoceným a trvajícím mimo jakoukoli souvislost. Je součástí struktury velmi rozsáhlé a obsáhlé, jedním z mnoha speciálních případů, které jsou výrazem téhož duchovního postoje. V nejrůznějších současných vědách a filozofiích, v matematické fyzice i v biologii, v psychologiích, jakými je Rankova nebo Jungova, i v orientalistice nebo etnologii, ve filozofických spekulacích navazujících na současnou problematiku vědní i v oněch filozofiích, které se svou inspirací těsně přibližují poezii – tady všude týž duch, který právem můžeme nazvat *moderní*, podněcuje zvědavost a odvahu, která jako by neznala žádných mezí, žádných závazků, žádných opatrností. Vědecký pracovník svou profesionální lhostejností a umělec svou estetickou neinteresovaností stěžívá tu zakrývají, že to daleko není pouhý vědní nebo umělecký pokrok, čemu tu slouží, nýbrž daleko spíše že je tady vede docela zvláštní nezbytí jít za meze daného poznání, za meze všech dosavadních věr a jistot, odvážit se na místa odlehlá, nejistá a nebezpečná, kde mohou právě tak ztroskotat v nějaké fantastice naposled docela nekontrolovatelné, jako dojít objevů nejneuvěřitelnějších a nepřevratnějších. Objevy atomické fyziky, zhmotnivší se nakonec v přeludnou skutečnost *atomové bomby*, ukázaly velmi přesvědčivě, kolik nepředstavitelného nebezpečí riskuje tento moderní duch; a jestliže zde prokázal svou nebezpečnost v řádu fyzickém, tedy v méně viditelném řádu duchového světa kultury nenese s sebou ne-

bezpečnost o nic menší. Objevy moderní fyziky mohou dát člověku stejně dobře nejúžasnější možnosti technické jako jej zničit docela; ale kulturní perspektivy, jichž se tato moderní orientace odvažuje, mohou právě tak přinést i nejskvělejší rozvoj kulturní, i úplný kulturní rozvrat. Nezapomeňme, že i na zrodu italského a německého fašismu se podílelo svým způsobem mnoho z moderní filozofie; a nevymlouvejme si, že to byla pouhá politická naivnost, která učinila Marinettiho nebo Ezru Pounda obhájci fašismu italského, Heideggera nebo Jaensche hlasateli nacismu, Céline a Montherlanta kolaboranty, Dalího i Eugenia d'Orse frankisty – a to ještě jsme nevypočetli všechny ty skutečné představitele moderní myšlenky, kteří se domnívali – a opakují: nikoli neprávem – poznávat ve fašismu něco sobě blízkého. Neboť fašismus nebyl *jenom* hlupáctví; a zhoupl-li až do teorií Rosenbergových, mohl se přesto dovolávat nejen iracionalismu třeba Klagesova nebo voluntarismu třeba Sorelova, nýbrž koncemkonců celé tradice myšlenky romantické. Znamená to, že můžeme ospravedlňovat fašismus jako nezbytný produkt moderního vývoje, anebo že máme odsoudit moderní myšlení, moderní filozofii, moderní umění jako fašistické, jako strůjce fašismu? Stejným právem pak by bylo nutné oslavit atomovou bombu jako nejúžasnější dílo moderní vědy – anebo odsoudit tuto vědu jako dílo nepřátel lidstva, když její bádání naposled přiblížila lidstvu na dohled možnost úplného fyzického zničení. Nejsou to jenom *teorie*, s čím zachází moderní věda, moderní filozofie, moderní umění; *realizují se* – a realizují se také jako fašismus, také jako atomová bomba. Lidstvo tu zachází s věcmi nesmírně nebezpečnými; a není způsobu, jak je udělat méně hrozivými, odhadnout, k čemu spějí, zvládnout je. Do hrůzy nebo do štěstí: zdá se, že už nikam jinam naše cesta nevede, že nic jiného už nemáme na výběr. Starý svět, který šel svou předvídatelnou a kontrolovatelnou cestou, je ztracen nenávratně; a nic nám už nemůže pomoci, abychom nevešli v podivuhodnou, neschůdnou, krásnou a zlou krajinu budoucnosti, která se před námi stře.

Ten pocit, že se ocitáme v rozhodných dějinných okamžicích, vede k přemýšlení nejrůznějším. U nás se soustřeďuje okolo časové formulace *Západ nebo Východ*. Všecky ty různé názory, které při této příležitosti slyšíme, konvergují nakonec v rozhodování jediném: čeho se vlastně máme odvážiti?

Je si však třeba napřed objasnit, co vlastně termíny Západ a Východ v této debatě znamenají. Nikdo je nebere v tom plném a konkrétním rozsahu, kde Západem nutno rozumět kultury euroamerické a Východem asijské nebo afroasijské. Slouží však záměrnému nebo nezáměrnému zatemňování otázky, snaží-li se kdo tuto debatu vést v tom smyslu, zda se

máme orientovati rusofilsky, anebo frankofilsky a anglofilsky, a argumentuje tím, kolik ve své kulturní tradici vděčíme rodovým základům slovanským a styku s východnějšími slovanskými sousedy a kolik importům ze zemí románských a anglokeltských. Neboť v podstatě problému je věc jiná: zda máme za své přijmouti tendence realizované ve Svazu sovětských socialistických republik, či zda máme sdíleti politické a kulturní osudy oněch zemí, jež jsou souhrnně označovány jako západní demokracie.

Ale i ti, kteří hájí jedno z těchto stanovisek, myslí přitom často na věci různé.

Mladý muž nebo dívka, kteří si dnes připínají na klop svého kabátu britskou či severoamerickou vlaječku, demonstrují tím nejspíše, že si netroufají účastnit se komunistického experimentu sociálního; spokojí se raději s poměrným zabezpečením, které, jak se domnívají, poskytují svým občanům ony západní demokracie, a s oněmi drobnými okrášleními života, jimiž se tak rády pyšní, nazývajíce je svým vysokým životním standardem. Je to však něco jiného, jestliže se západníkem cítí odborník té či oné disciplíny; hlásí se tím k technickému, vědeckému, filozofickému a uměleckému rozmachu západoevropských kultur a vyslovuje tím obavu z omezení, která by mu mohl uložit jednotný kulturní program, jakým řídí své budovatelské úsilí Sovětský svaz.

Pěticípá hvězda na kabátě muže a ženy z lidu zase vyjadřuje nepochybně nespokojenost se společenským pořádkem, který skoro každému už napřed vymezuje, jaký bude běh jeho života a kolik bude smět uplatnit své schopnosti. Naproti tomu vzdělanec, když do svého přiznání ke komunismu zahrnuje i příkré odmítnutí západních kulturních tendencí, častěji, než si to přiznává, činí to proto, aby se zbavil oné nesmírně složité problematiky, k níž evropská kultura dospěla především ve svých střediscích západních, a obětovav se ideji nikoli nadosobní, ale neosobní a předem dané, zbavil se zodpovědnosti za svá konání.

Tím popisem jsme samozřejmě neobsáhli, co všechno ještě se může skrývat za heslem Západ nebo Východ – především kolik ryzího mravního idealismu, nebo kolik nejnižších zájmů prospěchářských. Zvláště tu nechci ztráceti čas u oněch pokřivených duchů, kteří i tady hledí ukojit svou literátskou ctižádost; a to ani u těch, kteří pokládají za výhodnější se přizívit u socialistického hnutí, ani u těch, kterým se zdá západnická orientace efektnější. Zůstaňme jen u věcí základních. Východnictví i západnictví – obojí může být právě tak výrazem strachu jako výrazem odvahy. Výrazem strachu ze svobody u těch, kteří chtějí zůstat u jakéhosi sociálního bezpečí západních politických a sociálních systémů, i u těch, kteří v marxismu hledají konečné vyřešení všech problémů; výrazem od-

vahy k svobodě u těch, kteří chtějí budovat novou společnost, i u těch, kteří chtějí pokračovat po nejistých cestách moderní myšlenky.

A tak u mnohých filozofů, vědců nebo umělců, kteří se kdysi postavili přímo proti socialistickým koncepcím společenským nebo kteří dnes váhají přihlásit se bez výhrad mezi socialisty, uplatňují se mnohdy docela stejné pohnutky, které vedou prostého člověka, aby se orientoval socialisticky: tamten i tento před pohodlím a zabezpečeností dávají přednost svobodnému rozvinutí svého života – *a to nikoli života fyzického* – a tamten i onen, každý ze své strany, chtějí přispět a prospět své společnosti: a proto se brání jakékoli uniformitě. Jenže jednou to je životní uniformita námezdného zaměstnání, jednou názorová uniformita závazné doktríny; a tu, bráníce oba totéž, ocitají se v táborech protivných.

Je to velký a vážný problém a nehodí se, aby byl zlehčován. Mnozí se domnívají, že mohou brát termíny Západ a Východ v jejich striktním významu zeměpisném, a tím nalézt snadnou zprostředkovací formuli: mluvit o Československu jako o „mostu mezi Západem a Východem“ nebo razit heslo „ani Západ, ani Východ, nýbrž Čechy“.

Nuže, ta řeč o „ani Západu ani Východu“ je docela jalová; jsme a zůstaneme kusem Evropy a nevymkneme se z jejího osudu, to znamená ze zápasu mezi „východní“ a „západní“ koncepcí, mezi socialismem a kapitalismem. A právě tak nebudeme „mostem“, kde by se obě ty koncepce sešly.

Je to už snad opravdu kus českého charakteru, hledat to nějaké „tak něco uprostřed“, jak o tom mluví bolestná báseň Viktora Dyka; rádi bychom se proto pokusili pro svou československou potřebu nějak zmírnit, otupit, uhladit protichůdnosti „Západu“ a „Východu“ a spojili „východní“ socialismus se „západní“ kulturností. Teoreticky by bylo snad možné si takovou syntézu vymyslet. Prakticky však je těžko si ji představit. Sovětský člověk, žijící heroismem svého velkorysého pojetí občanského, nijak nemůže hledat svou duchovní oporu v knihách Joyceových; a stěží také důvody, z nichž Joyceovy knihy vznikaly, byly by s takovým jejich umístěním srovnatelný. Nezasťírejme si ostatně, že jen velmi málo z těch autorů, kteří nejdůraznějším způsobem vyjádřili moderní myšlenku, lze pokládat za socialisty. Jestliže se jich několik k socialismu přiznává, neznamená to, že svým dílem také vskutku pro socialismus pracují. Když Picasso nebo Eluard podávají svou přihlášku do komunistické strany, je to pouhou manifestací, pokud jejich dílo zůstává tím, čím bylo dříve; a když takový Aragon nebo mnozí umělci sovětské obětují pak vskutku celou svou činnost komunistické ideji, musí přitom nezbytně obětovat své umění politickým úkolům, které na sebe vzali, a měnit svou poezii v rétoriku, své obrazy v afíše a svá divadla v agitky. Necháme-li však už stranou ty, kte-

ří se rovnou přihlásili nepokrytě k fašismu, tu z těch zbývajících, kteří se staví proti socialismu nebo alespoň proti jeho bolševické realizaci, ať vyslovují svůj protest výrazy trockistickými, anarchistickými nebo církevnickými, mnozí a velmi mnozí by neměli nic proti nějakému konzervativnímu systému, který by se vyhnul brutalitám, na jakých budoval své panství právě tak italský fašismus, jako německý nacismus, španělská falanga a reakční vlády balkánské.

Jenže zde jsme právě u jádra věci. *Tyto brutality jsou nevyhnutelné.* Nejsou výrazem nějaké zvláštní zloby nebo neschopnosti reakčních vlád. Každý politický pokus o konzervaci dnešního sociálního stavu musí se ocitnout v konfliktu s živými společenskými silami; musí se postavit na odpor všem těm, kteří cítí, jak zbytečně a nespravedlivě jsou uvězněni v sociálním systému, který brání jim, aby uplatnili svou duchovní energii, a to znamená proti těm nejnáročnějším, nejschopnějším a nejodvážnějším; musí je zkusit jako nejnebezpečnějšího svého vnitřního nepřítele a musí opřít svou moc o nejzaostalejší vrstvy národa; musí v každém zlomit touhu po svobodném životě a vychovat celý národ k nízkosti.

Neboť nové sociální uspořádání není věcí soucitu s poníženými a uraženými, není dokonce ani věcí spravedlnosti. V dějinách nikdy nešlo a nikdy nepůjde o takové abstraktní a marné ideje. Sociální pohyb, ovládající čím dál tím více dějiny naší doby, má své důvody daleko hlubší. Nekonečné věky byla lidská společnost rozdělena na vládnoucí a ovládané, bohaté a chudé – a nikdo v tom neshledával nic nespravedlivého a pobuřujícího. Jestliže dnes se tento stav náhle stává nesnesitelný, daleko nemůžeme důvod toho hledati v tom, že snad lidstvo bylo osvíceno tak jako nikdy dříve ideály lásky a spravedlnosti.

Až donedávna, kdy všechna výroba se opírala téměř výlučně o lidskou sílu, celou společností pronikal temný pocit nezbytnosti, že většina jejich členů se musí věnovat práci fyzické, aby pak zbývajícím nepočtená menšina mohla právem shromažďovat bohatství, nezbytná pro hmotný a duchovní rozvoj lidstva. A tak jedni bez protestu přijímali své ponížené postavení, druzí bez lítosti těžili z jejich obětavosti; muselo to tak být, měla-li lidská společnost splňovat své historické poslání.

Teprve když technický pokrok dovolil, aby člověk svrhl většinu své práce na stroj, všichni pocítili, že ono společenské zřízení, posvěcené tisíciletími, je – jak to nazvali – nespravedlivé. Ti, kteří byli dosud udržováni v nesvobodě, poznali, že už nemají právo vzdávat se téměř všech životních nároků; a tamti, cítili, že jejich panství je ohroženo, přestali plnit své kulturní poslání a věnovali se jen tomu, aby lstí a násilím ochránili své staré výsady.

Tehdy však také celá společnost ztratila svůj duchovní smysl: není už společného díla, na němž by se všichni svým způsobem účastnili, a její dějiny se redukují na boj ovládaných s ovládajícími.

A *proto* se musí společenské zřízení změnit. *Proto* nelze udržet staré řády. Úsilí o novou organizaci společnosti, totiž o novou organizaci její ekonomiky, jehož jsme dnes svědky, je zároveň také bojem o restituci jejího duchovního smyslu; a jestliže člověk přestává být živočichem teprve svým účastenstvím na společnosti, která usiluje o něco víc a o něco jiného než o hmotné své živobytí, je tento boj v podstatě bojem o duchovní existenci každého člověka.

A *proto* také není střední cesty mezi fašismem a socialismem. Nepostačilo by snad ukojit materiální potřeby lidu a za tu cenu zachovat organizaci dnešní společnosti. Není smíru mezi světem starým a novým. Neboť ten lid, který vstupuje do dějin, nechce ani spravedlnost, ani blahobyť, nechce nic hmotného ani nehmotného. Není to ani *přicházející chám*, který by z bídy a závisti chtěl urvat pro sebe hmotné bohatství, nevěda a nechápaje, že rozvrátí přitom všechno, co lidstvo vybudovalo; a není to ani *nový člověk*, který by přinášel mír a pokoj a lásku a říši boží na zemi; ale je to veliká vlna života, který nemůže chtít méně než *všecko*, je to nesmírná energie lidství, která třeba svým výbuchem zničí všechno okolo sebe, ale která vybuduje ze sebe novou společnost, nové dějiny a novou kulturu.

Někteří by ještě chtěli přesvědčit příští občany socialistické společnosti, že je jejich dějinnou *povinností*, aby převzali všechno to dobré a krásné, co minulé věky nashromáždily. Ale jako láska a spravedlnost, ani vznešená idea povinnosti nemá co dělat v dějinách; a básník a filozof nebudou uvítáni v zlaté bráně nového věku čekajícími zástupy. Neboť kultura, to není zásoba pevných *statků*, hmotných nebo nehmotných *předmětů* odevzdávaných od pokolení k pokolení, nýbrž živý *proces*, něco, co se neustále mění a přetváří, pomíjí a rodí, a něco, co se udává jenom v lidech a lidských společnostech, něco, co záleží jen a jen na jejich neustávající a stále se obnovující činnosti. Občané socialismu nebudou očekávat žádných poučení od těch, kteří tu byli před nimi; vše, co budou chtít, budou očekávat jen a jen od sebe. A jestliže tito lidé a tato společnost nebudou moci pro svou vlastní činnost a vlastní tvorbu použít toho, čím žije moderní myšlení a cítění, nebudou ani na okamžik váhat před tím, aby to vše odložili jako něco zhoľa bezcenného. Bezcenného pro ně, pro jejich život, pro jejich společnost; a tedy bezcenného vůbec.

Moderní filozofie, vědy i umění se stále více soustřeďují samy na sebe a samy do sebe, a mohou být *proto* přístupny už jen odborníkům, je-

dincům krajně vzdělaným a citlivým; ale jestliže nyní nikoli jednotlivci, nýbrž lidí mnoho a mnoho přijde se svými novými potřebami a se svou novou tabulí hodnot, lidí, kteří nebudou už zpozavíráni po svých samotách, nýbrž budou žít spolu v jediném vzduchu života, lidí, kteří nebudou už kultivovat své výjimečnosti, nýbrž budou nalézat sebe v pospolitosti a stejnosti s ostatními, tu se nezastaví v pokoře před vysokou, nesrozumitelnou a pro ně naprosto neužitečnou kulturou moderní, nýbrž budou chtít to, co budou pro svůj život potřebovat. Nikoli čistý lyrismus, nýbrž básně, které budou mluvit o jejich životě a do jejich života; nikoli symfonické skladby, nýbrž písně, které by mohli zpívat a k nimž by mohli tančit; nikoli filozofii, zabranou do problematiky současné vědy, nýbrž moudrost, která by je provázela po tomto světě; nikoli ryzí vědu, nýbrž lékařství, které by je hojilo, agronomii, která by je živila, techniku, která by jim usnadnila práci.

Ostatně je jisté a všichni to jasněji nebo méně jasně pociťují, že kultura už dlouho nemůže vydržet v této dnešní pozici, kde je věcí několika docela málo jedinců; nezbytně se stane něčím docela vyumělkovaným a degeneruje zvolna v učenou a dráždivou kratochvíli, nebude-li se moci umístit zase dovnitř živé společnosti. Neboť, opakují, kultura není něco „o sobě“, není abstraktum, existuje teprve konkrétně: v lidech. Je životem, tvorbou, úsilím; a ustane-li tento život, tato tvorba, toto úsilí, ustává kultura. Kultura tedy především není statkem; není ani těmi předměty, které může pietně uchovávat po regálech a vitrínách pár muzejníků a knihovníků, nýbrž to, co je s lidmi a v lidech, co lidé dělají a co se s lidmi děje; a bude-li to společnost, které jsme si zvykli říkat socialistická, kde lidé, a statisíce a miliony jich se zdvihnou z mlčení a bázně se svými nároky na celý a všechn svůj život, pak to bude ona a jen ona, která kulturu vrátí na její pravé místo a ponese ji dál.

A nechť to znamená rezignovat na mnohé a mnohé a možná na vše, čeho dospěl lidský duch ve svých okamžicích nejdůležitějších, nechť to i znamená přerýv kulturní tradice evropského lidstva, nechť to i znamená obecnou kulturní nivelizaci: přece teprve z této husté a živoucí prsti nové společnosti bude moci vyrůst jednou kultura tak úplná, jakou naše již dávno není, a bude moci vyrůst až zas do oněch samotářských vrcholů, které jsou jakoby posledním jejím přepychem a které jsou možná oporami, na nichž je celá její konstrukce zavěšena.

Pocit, o kterém mluví S. K. Neumann v jedné básni – *Ostatně padnou na prahu budoucna / S očima plnýma minulosti* – tento pocit nevyjádřil básník jenom za sebe.

Ten, kdo chápe a srovnává nesmírné dějinné perspektivy socialismu a nepochybnou přejemnělost a nezemskost až morbidní, do níž ústí

moderní poezie a filozofie – a do níž ústí za daného svého společenského umístění nezbytně -, ten nemůže se rozhodnout jinak než *pro socialismus* – i když to znamená, že se rozhoduje *proti sobě*: proti své poezii, proti svému umění, proti své filozofii, proti všemu, čím žil, čemu se obětoval a co mu bylo na světě poslední jistotou a nejvyšší hodnotou.

Před několika lety ještě se někteří snažili dokázat sobě i světu, že tato volba mezi socialismem a moderním duchem je zbytečná a že pochází z pouhopouhého nedorozumění. Srovnávali proto pomysl „moderní myšlenky“ a pomysl „marxismu“; dokazovali nám, že bergsonismus nebo psychoanalýza nebo nadrealismus jsou jen nezbytným doplněním marxismu; jiní zase proti nim tvrdili, že marxismus je naprosto nesnesitelný s bergsonismem nebo psychoanalýzou nebo nadrealismem; a bylo věcí ka-suistických duchů, aby o tom vedli své spory bez konce.

Ale při všech těch sporech zapomínali na věc podstatnou: že moderní duch není ani bergsonismus, ani psychoanalýza, ani nadrealismus, ani kterýkoli filozofický nebo umělecký směr jiný, jako že socialismus nejsou teze Marxovy nebo Leninovy nebo Stalinovy nebo kteréhokoli politika jiného, nýbrž že to, co nazýváme moderním duchem, právě tak jako to, co nazýváme socialismem, je něco nesmírně mnohotvárného a neobsáhnutelného, něco, co jakákoli formulace, ať pojmová, ať v uměleckém díle, ať v jakékoli jiné činnosti objímá jenom neúplně a dočasně; že to všecko jsou akce, tendence, procesy, takže ten, kdo se obírá jen a jen výkladem toho či onoho jejich hotového projevu, musí se nezbytně minout podstatného, totiž jejich směru a smyslu.

Neboť ať jakkoli autenticky pro tu chvíli ta nebo ona teorie nebo praxe obrázejí povahu pohybu, jenž je vytváří, přece, pojaty jako něco uceleného, hotového a navždy platného, stávají se prázdným tvarem, který přestal obsahovat svou vlastní pohnutku, a tedy něčím bez řádu a života, co trvá už jen na chvíli, zprohýbáváno a komoleno tímž pohybem, který mu dal vznik, aby je docela přetvořil, nebo znetvořené odhodil.

Takový je osud všech ideologií i praxí. Mohli bychom to ukázat na velikém příkladu křesťanství, které zůstalo součástí dějin po dvě tisíciletí jenom proto, že dokázalo v sebe pojímat teorie i činnosti co nejrozmanitější i co nejprotichůdnější; a bylo důkazem neobyčejného realismu katolické církve, že vymítala rázně jako herezi každý pokus o doslovný výklad křesťanských textů a o návrat k praxi prvotního křesťanství.

Zblízka však můžeme to vidět na osudech marxismu. Zatímco ti, kteří se drží co nejpřesněji spisů Marxových a Engelsových, jeden po druhém končí s osudnou nezbytností v neživém a kontrarevolučním kautskismu nebo trockismu, Lenin právě tak jako Stalin neváhali v nejrozhodněj-

ších okamžicích opustit Marxovy a Engelsovy teze a jednat ve smyslu života a revoluce. Je známo, že teoreticky vzato Rusko mělo posečkat se svou revolucí na státy pokročilejší; právě tak se nemělo nikdy zúčastnit poslední imperialistické války; právě tak nikdy nemělo restaurovat nejprve rodinu a pak dokonce církve. To všechno, z hlediska teorie marxistické, bylo kontrarevoluční; jenže ti, kdo tady hájili Marxe proti Leninovi a Stalinovi, ti zrovna byli kontrarevoluční prakticky. „Marxismus není dogma, nýbrž směrnice činnosti“ – toto heslo Leninovo a Stalinovo to je, co znova a znova obnovuje Marxovy a Engelsovy myšlenky a vrací je k revolučnímu popudu, z kterého vznikly. Kolik se toho namluvalo o tom, že prý marxismus věří v automatickost dějinného vývoje! Ale Lenin ani Stalin nejsou kancelisty, kteří by vyplňovali v předtištěném kalendáři dějin nevyplněné rubriky; jejich velikost není v bezvadné aplikaci teorií, nýbrž v jejich smělosti a v jejich jasnozřivosti – totiž v jejich realismu, v jejich neustávajícím pocitu skutečnosti jako pohybu, jako děje, jako něčeho nepředvídatelného, a v jejich schopnosti tento děj uchopit a realizovat v jeho spění nejdůležitějším a nejdravějším.

Netřeba si zastírat existenci tohoto sporu mezi marxismem a revolucí. Všichni skuteční revolucionáři dali vždy v rozhodném okamžiku přednost praxi před teorií, stejně jako všichni realističtí zbabělci a všichni nerealističtí fantasti dali v témže okamžiku přednost teorii před praxí. Spor mezi marxismem a revolucí je ostatně nezbytný: žádná teorie nikdy a nikde nemůže beze zbytku koncipovat čin a žádný čin se nedá nikdy a nikde beze zbytku vystihnout teorií. „Je příjemnější a užitečnější zúčastnit se zkušeností revoluce nežli o ní psátí,“ poznamenává Lenin 30. listopadu 1917, když opouští nedokončenou studii o Státu a revoluci a jde revoluci udělat; a této zásadě vždy zůstal věren. Neboť byl, právě tak jako dnes Stalin, revolucionářem, to znamená nikoli prorokem nebo historikem revoluce, nýbrž jejím dělačem, jejím básníkem, jejím umělcem; a jako umělec dělá nejen ze své fantazie a touhy, nýbrž stejně proto, že si rozumí s hmotou svých slov nebo barev nebo tónů, také oni dokázali revoluci udělat proto, poněvadž se dovedli „zúčastnit zkušeností revoluce“, poněvadž se dovedli ztotožnit s davu, které temně a zmateně cítily nezbytí pohnout svými dějinami, a zformovat je v revoluční vojsko, revoluční národ, revoluční stát.

Někteří se snad domnívají, že mnohé z těch sovětských odchylek od klasického marxismu, odchylek, které čím dále tím více se blíží podstatné a radikální jeho revizi, jsou pouhým dočasným opatřením politické taktiky. Ano, Leninův NEP byla taktika; ale Stalinovo uznání pravoslavné církve už není taktika. Sovětští vojáci by se byli rvali za svou socialistic-

kou vlast i bez náboženství a neviděli jsme, že by sovětská vojska byli doprovázeli kněží, aby dodávali svým věřícím odvahy. Ale viděli jsme, že sovětský lid důvěřuje své socialistické vládě daleko bezvýhradněji, než jsme se odvažovali doufat; a socialistická vláda Sovětského svazu může proto důvěřovat svému lidu tolik, že se nemusí obávat, že by náboženství mohlo být v Sovětském svazu ještě jednou zneužito reakcí. A je-li dnes v Sovětském svazu dovoleno hlásat pravoslavnou teologii, bude možno ještě nadlouho zakazovat nemarxistické filozofie? Bude ještě dlouho trvat nebezpečí, že by mohly podvracet socialismus, když už ani náboženství není toho schopno? Naši trockisti budou nám vykládat šeptem a náznaky, že obnova pravoslavné církve se udála zanedlouho po opatřeních, která postihla sovětský kulturní život a zavázala všechny umělce k takzvanému socialistickému realismu, tedy k umění vzdálenému tendencí moderních; a budou dokazovat, že tento odpor vůči modernímu umění a ona restituce náboženství jsou doklady vzrůstající kulturní reakce v Sovětském svazu. Věru, nadrealistická skupina neměla odbočku v Moskvě; ale co z toho plyne? Ten, kdo myslí jenom v pojmech a formulkách, nikdy neuhodne, že tu nejde o děj jeden, nýbrž o dvě docela různé jeho fáze: jednu, začínající vyhnáním Trockého a vrcholící tvrdou diktaturou strany, čistkami a popravami, a druhou, kdy SSSR, zbaven nepřítele vnějšího i vnitřního, vchází na cestu skutečné svobody.

Pravím svobody: poněvadž nic nebylo řečeno a dáno napřed. Marx a Engels, zrovna tak jako Lenin a Stalin, nikdy nemysleli na revoluci jako na něco, co by narýsovalo navždy budoucnost, co by vyřešilo nesnáze třetího lidstva a uvedlo je na cestu pořádku, blahobytu a štěstí. Viděli jenom, a docela přesně, nesnesitelný dějinný stav, a stejně přesně, z které strany lze napadnout a rozvrátit společenské zřízení, které jej zaviňovalo. Ukázali, že společenská revoluce je nezbytným předpokladem budoucích dějin; ale jaké to budou dějiny, to, věděli, bude věcí jich samých. Snad, věřme, budou velkolepější, než jakými kdy byly, ale to je vše, co mohli říci. Leda zrovna ve Státu a revoluci můžeme hledat něco jako marxistickou utopii; ale bolševické Rusko roste už dávno do tvarů docela jiných. Staré majetkové roztržení je odstraněno, krunýř, který svíral dosud nesmírné energie, pukl, a nechť se nám kolikrátkoli říkalo, že revoluce hlav a srdcí musí předcházet revoluci hospodářské a politické, vidíme, že právě této a takové revoluce bylo třeba, aby se uvolnila cesta veliké revoluci duchovní. A teď již ani všecko tak horlivé budování hmotné, kterým se staré mužické Rusko přerouzuje v moderní průmyslový stát, nestačí, aby zastřelo, že nikoli už slovo *hospodářství*, nýbrž slovo *kultura* je velkým heslem Sovětského svazu: heslem, s nímž začínají nové dějiny lidstva, jeho nová neznámá budoucnost, jeho nová svoboda.

A tak Sovětský svaz tu není proto, aby se stal kamenným obrazem Marxových idejí. Svou sílu čerpá bolševismus odjinud než z teorií. Stalin o tom napsal svá slova snad nejrůznější: „V mytologii starých Řeků se vypráví o slavném hrdinovi Antaiovi, který byl, jak hlásá báje, synem Poseidona, boha moře, a Gaii, bohyně země. Lnul nesmírně k své matce, která jej zplodila, odkojila a vychovala. Nebylo hrdiny, kterého by Antaios nepřemohl. Slynul nepřemožitelným. V čem byla jeho síla? V tom, že vždy, když se v boji s nepřítelem dostával do úzkých, dotkl se země, své matky, která mu dala život a odkojila jej, a nabyl nových sil. Ale přece jen měl svou slabinu: nesměl být odtržen od země. Nepřátelé znali tuto jeho slabinu a stopovali jej. A našel se nepřítel, který využil této jeho slabiny a přemohl jej. Byl to Herakles. Ale jak to udělal? Odtrhl jej od země, vyzdvihl do výše a znemožnil mu dotknout se země, tak jej zardousil. Mám za to, že o bolševicích platí totéž, co o hrdinovi řecké mytologie Antaiovi. Jako Antaios, i oni jsou silní tím, že udržují spojení se svou matkou, s masami, které je zplodily, odkojily a vychovaly. A dokud udržují spojení se svou matkou, s lidem, mají všechny vyhlídky, že zůstanou nepřemožitelní.“

Ale ať se socialistická praxe Sovětského svazu vzdaluje jakkoli tomu, co říkali Marx a Engels, ve věci nejdůležitější zůstává věrna jejich duchu: zachovala si jejich odvahu jít do neznámého, krušného a nebezpečného, jejich odvahu odpírat všemu idylismu a utopismu, jejich odvahu k pravdě a k budoucnosti.

Ale toto vše, co je podstatou bolševismu, ten neukojitelný neklid, ta nesmiřitelná kritika všeho, co by chtělo reálné poznávání světa zahalit mlhami ideologií, to věrné přiznávání se k dějinám jako k něčemu nikdy nesetrvávajícímu a neukončitelnému: není to vše stejně podstatou toho, co nazýváme moderním duchem?

Mluví se o východním Rusku jako o něčem protikladném k evropskému Západu: není však bolševické Rusko jedním ze států nejzápadnějších, nerealizuje-li navzdory své staré, východnické, orientální, byzantské tradici jednu z nejkrajnějších myšlenek Západu? Nepředjímá samo vývoj všech národů evropských proto, poněvadž mělo a má v čele politiky nejzápadnější a nejmodernější?

Je-li tomu však tak, zůstává nevysvětlitelné, že dochází k zřejmé kontroverzi mezi tím, jak se realizuje moderní duch ve vědě, filozofii a umění západních zemí a jak v politice Sovětského svazu.

Abychom došli k vysvětlení tohoto zvláštního zjevu, je myslím nutné všimnout si jedné důležité okolnosti: že politika Sovětského svazu prošla v období mezi oběma světovými válkami hlubokou krizí a že tato kri-

ze byla v mnohém obdobou té, která ve stejné době postihla moderní vědu, filozofii a umění západní.

V politice Sovětského svazu se tato krize projevila bojem s tzv. pravými a levými úchylkami, to znamená s oportunistickými marodéry revoluce z jedné strany a s teoretizujícími fantasty z druhé strany.

V moderní kultuře západní – a zůstaňme pro jednoduchost jen u umění, které ostatně nejcitlivěji vyjevuje obecný kulturní stav – můžeme zjišťovat v téže době úkazy obdobné.

Především se objevují zástupy těch, kteří v míře nikdy nebývalé těžší z předcházejících velkých výbojů, všech těch, kteří svá díla opatřují moderním vzhledem a zakrývají přitom docela nepůvodní, docela neodvážný, a tedy docela reakční jejich původ; „jdou s dobou“, aby zfalšovali celý smysl moderního umění a oportunně ustálili nový akademismus. Myslím, že nikoli neprávem si tu můžeme vypůjčit ze sovětské politické terminologie výraz „pravá, maloměšťácká úchylka“.

Ještě větším nebezpečím pro moderní umění však jsou oni, jejichž radikalismus se omezuje na teze a formulky, a kteří proto ztrácejí jakýkoli kontakt se skutečností. Nadrealismus je nejnázornějším příkladem jejich osudu.

Vzpomeneme-li si pohnutek, z nichž na počátku let dvacátých nadrealismus vznikl, musíme podtrhnout, že nebyl a nechtěl být hnutím uměleckým ani filozofickým. Šlo mu o daleko více; uprostřed rozvratu a zoufalství světa, který právě vyšel z otřásající zkušenosti první světové války s pocitem naprosté nesmyslnosti všeho společenského a historického dění, nalézt nějaký pevný bod, o nějž by bylo lze se opřít, a nalézt tento pevný bod mimo společnost a dějiny: uvnitř člověka. Vyvážnutí z umělého světa, který vytváří okolo člověka literatura, bylo prvním předpokladem tohoto pokusu; a také nejen teoretická, nýbrž i praktická kritika vší literárnosti byla jedním z ústředních motivů prvních let nadrealistické činnosti.

Přesto však to byla zrovna literárnost a estetismus, co nadrealismus nepřestalo ohrožovat po celou dobu jeho rozvoje. Cítíce to, nadrealisté marně usilovali přesvědčit dodatečně sebe i ostatní o politickém charakteru své činnosti; sám způsob jejich života je držel pevně uzavřené v literátskou exkluzivitu, a hlučné aféry, jimiž se dožadovali slyšení u komunistických politiků, to jen znovu a znovu potvrzovaly. Čím dále tím osudněji se jejich světem stávaly senzační vystoupení, luxusní revue a bibliofilské edice; pravdivý a vroucí lidský tón, který jsme nemohli nezaslechnouti v takové Nadje nebo v mnohých básních Eluardových, byl překrýván svárlivým a svěhлавým teoretizováním; a zároveň co se domnívali, že se snaží o co nejuplněnější výraz a co nejuplněnější uskutečnění lidské osobnosti,

docházeli do vyumělkovanosti dotud snad nevídané. Dnes se už celý nadrealismus zredukoval na pár literárních a estetických schémat; a schůzka Bretonova s Trockým nakonec jen potvrdila hlubokou totožnost obou těchto „levých úchylek“, stejně vykolejených mimo skutečnost. To pak, co ještě dnes zbývá z nadrealismu, už jen skrývá svou nepůvodnost a nepravdivost za senzační frazeologii, pozůstalou z heroických dob nadrealistických, a splývá – stejně osudně, jako se to stalo v politice – s „pravou úchylkou“ modernistického akademismu.

Nyní snad už můžeme postihnout specifičnost dnešní situace, specifičnost situace poloviny 20. století.

Moderní duch prošel hlubokou krizí, která se projevila stejně na Západě jako na Východě.

Jsme proto v době už docela jiné, než jakou se jevila v letech dvacátých. Čtvrtstoletí, které zatím uběhlo, učinilo historickými ideje i realizace, které tehdy byly krajním výrazem modernosti; uplatňovány dnes, jsou výrazem reakce.

Dvojí nebezpečí ohrozilo mezitím dílo moderního ducha; nebezpečí, které jsme označili jako „levou a pravou úchylku“. Z krize, která odtud vystala, vyšlo politické myšlení a konání sovětské tím, že revidovalo v živém a revolučním smyslu své teoretické předpoklady i svá praktická uskutečňování; v moderní kultuře západní však se krize zatím prohloubila až tak daleko, že se zdá bezvýchodnou a mění se téměř v katastrofu.

Používáme-li však terminologie „levé a pravé úchylky“, musíme si býti vědomi, že to je terminologie dost ošidná. Svádí k výkladu, že jde o to, aby se našla nějaká střední cesta: ale tento výklad je docela falešný. Je třeba něčeho docela jiného. Je třeba proti pouhé teoretičnosti i proti pouhé praktičnosti vytyčit požadavek *realismu* jako něčeho, co nestaví dogmaticky vymyšlené teze nad skutečnost, ani se oportunisticky nespokojuje skutečností, jaká jest: realismu, který myslí ve skutečnosti a uskutečňuje v myšlence, realismu, který je živou dialektikou teorie a praxe, ducha a skutečnosti.

Vraťme se k modernímu umění. Zazděno do prostředí sběratelů a nakladatelů, výstavních sálů a literárních kroužků, zaměnilo skvělou samotou myslícího a citlivého ducha, postaveného doprostřed společnosti odevzdané jen svým hospodářským úsilím a bojům, za zcela zvláštní prostředí poloumělecké a polosnobské, oddělené ode všeho dění ostatního. Tlak tohoto prostředí, uplatňující se tím nebezpečněji, čím byl tajnější, dovedl moderní umělce až tam, že proti skutečnému životu svých současníků si postavili, nevědouce ani o tom, uzavřenou oblast života *estetického*.

Mohlo by se ovšem říci, že koncepce zvláštní a oddělené oblasti uměleckého nazírání a existování je samozřejmou nutností, když umělec, chce-li

zůstat věren svému poslání, se musí bránit obecnému stavu své společnosti a uprostřed nivelizující životní praxe setrvávat tam v tom tajném místě, kde život se pořád znovu dovpomínává sebe a obnovuje. Toto je vskutku jeho pravou sociální funkcí; ale ztrácí ji, jakmile tajnost jeho místa se zkonvencionalizuje. Hned se vysvětlím.

Velikým úkolem moderního umění bylo dobýt si svobody vůči všem estetickým, intelektuálním i mravním omezením a nalézt tak výhled z doby a společnosti, která neměla už k životu nic než zbytky ideologií z dob a společností minulých.

Setrvávajíc na svém tajném místě a vyzkušujíc jeden po druhém všechny závazky, o nichž se člověk domníval, že se bez nich nemůže obejít, zjistilo moderní umění, že žádný z nich není nezbytný. Dobylo si naprosté svobody; a zdálo by se, že tím dalo člověku možnost uskutečnit se v tvaru úplnějším než kdykoli jindy.

V téže chvíli však vytvořilo toto umění konvenci novou a docela nepředpokládatelnou: *konvenci svobody*. Umělec, který chce býti pokládán za moderního, *musí* tvořit svobodně. Paradoxně, svoboda se stala závazkem.

Nepochybně, tato svoboda je docela falešná. Aby mohla být takto koncipována, musila se stát něčím vnějším, něčím, co se dá obecně rozeznat podle určitých znaků; nebo, jinými slovy řečeno, umění musilo z onoho tajného místa, kde jedině může vznikat svobodně, vystoupit na místo veřejné, kde se musí podrobit sociálním uzancím.

O tom jsme však právě mluvili. Stavši se majetkem onoho polouměleckého a polosnobského prostředí, jež okolo sebe vytvořilo, a podrobujíc se jeho objednávkám, odměnám a počtám, vyložilo si moderní umění svobodu jako něco, co člověk může mít v držení, nikoli už jako něco, čeho si může jen znovu a znovu dobývat. Ale svoboda je vždy teprve možná a nikdy uskutečněná; je tím, co vždy ještě zbývá za našimi myšlenkami a činy a co je vpravdě vždy týmž: nekonečnem budoucnosti; a jakmile byla pojata jako něco uskutečněného, a tedy minulého, znamená to, že byla zaměněna za konvenci, že moderní umění sklesá v nový akademismus.

V čem spočívá tento moderní akademismus?

Z hlediska estetického v nesrozumitelnosti; z hlediska mravního v aristokratismu.

Nesrozumitelnost moderního umění naprosto není z programu. Vznikla, mohli bychom říci, mimo vlastní záměry, ba dokonce proti vlastním záměrům moderního umění.

Zvláštní řád, v kterém se moderní umění ustálilo, má svůj první původ v touze po ryzosti, po nalezení podstatného v umění. V tom smyslu se mluvilo o čistém lyrismu, čisté výtvarnosti, čisté hudebnosti, čisté filmo-

vosti. Ideálem moderního umění tohoto období bylo dílo naprosto samozřejmé a krajně prosté, dílo, které by neslo svou evidenci samo v sobě a opíralo se jen samo o sebe; zbaveno všeho mimouměleckého a neuměleckého právě tak jako všech uměleckých manýr, které by mohly odvádět pozornost od podstatného v něm, mělo mluvit k člověku hlasem nejpřímějším a nejčistším. Za intenzitu, již přitom nepochybně dosáhlo, zaplatilo však nebývalým zúžením extenzity. Odřato ode všeho, co není uměním, stalo se nezbytně uzavřenou disciplínou, a jeho díla jsou nesrozumitelná každému, kdo není obeznámen se zcela zvláštními předpoklady, za nichž bylo podnikáno. Velcí moderní umělci ostatně sami dobře cítili, že se jejich dílo stává nějak komolé a neúplné, že nemohou obsáhnout v něm vše, co je vedlo k jeho vytváření. Jen tak si lze vysvětlit ony náhlé zvraty ve vývoji nejodvážnějších z nich, jakým byl například onen, který náhle odvedl Picassa od kubismu k tzv. neoklasicismu, nebo onen docela stejný, kdy Chirico na pohled docela nevysvětlitelně nechal své fantastické malby ve prospěch docela bezvýrazné malby renoirovské; nejinak si musíme asi vykládat podivný postup T. S. Eliota a v nejposlednější době stejně některých moderních básníků francouzských, kteří pokládají za nezbytné, aby své básně provázeli vysvětlujícími komentáři, v nichž dodávají vše to, co se do jejich básní při jejich metodě nevešlo a bez čeho by jejich básně zůstávaly nejen nesrozumitelnými, ale vskutku neúplnými.

Touto vědomou a úmyslnou ezoterností zakládá však moderní umění okolo sebe oblast, kterou se neumisťuje už dovnitř společnosti a dějin, a třeba až na nějaké místo skryté tak hluboko, že je přístupno jen s námahou zcela zvláštní, nýbrž vně této společnosti a těchto dějin; stává se jakýmsi jejich splendorním přívěskem, vzdává se vši účasti na jejich hrubých událostech, a spokojujíc se svou vlastní výlučností, domnívá se, že se smí pokládat za něco jemnějšího a vyššího. Pohrdání, s kterým se umění ohrazuje vůči všemu živobytí, které proudí okolo něho, nevážnost, s jakou na ně hledí, není posléze ničím jiným než ulehčením a zlehčením vlastní pozice umělcovy. Použiji-li tady slova aristokratismus, myslím je s příhanou; tento aristokratismus nemá už oprávnění, neboť nevyžaduje odhodlanosti a vnitřní svobody, a byl-li kdysi vskutku zasluhován, dnes už může býti leda fingován. Vznešenost, na niž toto umění spoléhá, není výsledkem obtížného výstupu z malicherností denního dění, nýbrž malicherností samotnou, předstírající, že duchaplná hra, odbývající se podle ustálených pravidel, stačí, aby vyvážila všecko to veliké, krušné a nevyzpytatelné, čím je život.

Má-li moderní umění vyjít z krize, v níž dnes nepochybně tkví, musí skoncovat se vším, co je činí akademismem: se svou zkonvencionalizo-

vanou nesrozumitelností i se svým zkonvencionalizovaným aristokratismem. Musí nabýt svobody vůči prostředí, na něž je odkazováno, a odvážit se znovu na ono tajné místo v dějinách a společnosti, jehož existenci může dosvědčovat jen ono samo.

Ze svého falešného aristokratismu, myslím, musí vyjít především. Uvědomme si, že v té podobě, jaké nabyl, je zjevem docela novým. Ve století minulém ještě zůstávalo moderní umění odkázáno na skutečné zasvěcenec; a dokonce zjevy tak veliké jako Daumier nebo Rimbaud docela unikaly pozornosti současníků. Teprve toto století a zvláště doba mezi oběma světovými válkami obklopila moderní umění onou prapodivnou společností spekulantů a pošetilců, kde už nelze rozeznat, koho ještě vede upřímný zájem a koho už vypočítavost, koho ještě naivita a koho už opovážlivost; jenom tolik je zřejmé, že hybnou silou *tohoto* rozvoje moderního umění je komerční podnikavost nakladatelství, uměleckých spolků, soukromých galerií, dražebních síní, literárních a koncertních agentur a nakonec i jednotlivých umělců a jejich příznivců samotných. Je pravda, že moderní umění vděčí této společenské a obchodní podnikavosti za to, že jeho tvůrci se mohou na rozdíl od svých předchůdců věnovati bez existenčních starostí své práci; ale z druhé strany jsou uzavíráni v ustálenou ideologii, která je vyhotovena k potřebám této organizace. Podstatnou částí této ideologie je teze, že vynikající umělecké dílo musí být nesrozumitelné. A přece, stačilo by se podívat na umění většiny dob minulých, aby se ukázalo, že je to naprostý omyl. Umění vždy bylo v kontaktu s celou svou dobou a bylo třeba hlubokého sociálního rozvratu, aby velcí umělci zůstávali stranou monumentálních prací, ukládaných jejich společnostmi, a byli obklopeni jen malým kruhem obdivovatelů a znalců. Lze ovšem právem namítnout, že právě taková je doba naše; že umělecké dílo nemůže být přístupné *měšťákov* – prostě proto, že umění patří jen tomu, kdo stojí na stanovisku života a budoucnosti. Jestliže se však umění svým aristokratickým postojem snažilo distancovat od tohoto měšťáka a vytvářelo si at' jakkoli umělým způsobem svět svůj vlastní, nepozorovalo, že zároveň co měšťák předjímal svůj historický zánik a prakticky se vzdával jakýchkoli životních názorů, jimiž by ještě se hleděl řídit, stále intenzivněji se na všech stranách hlásí životní vůle, která s měšťáckou společností nemá již nic společného. A tu se situace obrací: ona estetická enkláva, zrodilví se z opozice proti společenskému bezživotí, zůstává uzavřenou i vůči onomu velkému proudu života, který je hotov, aby ze své temné síly vytvořil pro člověka nový věk.

Znamená to tedy, že se umění má otevřít vášním, nenávistem, strastem a bojům těch, kterým je určeno, aby zničili starou společnost, a stát se hlasatelem myšlenek a tuh, které je vedou?

Ale umění, má-li zůstat uměním, nemůže se jen tak beze všeho „otevřít“, „stát se hlasatelem“. Ztratilo by všechn svůj smysl a význam, kdyby jen pasivně registrovalo to, co se děje okolo něho. Jde o to, aby se zúčastnilo svého času aktivně a ze své úkonnosti vlastní; aby nebylo pouhým jeho svědkem, nýbrž i jeho spolutvůrcem. Nesmí se proto mást tím, co se jeho doba domýšlí o sobě a veřejně o sobě říká. Umění musí vidět dál a hlouběji; musí uhadovat její skrytost a tajnost, pravou podobu jejího neštěstí a pravou podobu snu, který ji vede. Musí jít k lidem a věcem tohoto světa a tohoto času; a z manýr, rafinovaností, hysterií a póz, jimž se obětovalo ve své izolaci a exkluzivitě, musí nalézt cestu k *obyčejnému*. A bude-li všemu tomu obyčejnému samo rozumět, pak může doufat, že i jemu bude rozuměno; bude-li se vším, pak bude vše s ním.

Toto umění už tedy nebude potřebovat, aby bylo zhotovováno z materiálů zvláště vybraných, aby to, čeho bude chtít použít, podrobovalo zdlouhavému postupu destilací, jimiž by jako nečistotu odstraňovalo vše, co je ze světa mimouměleckého a neuměleckého. Naopak, bude trvat na přítomnosti toho všeho, co je mimo umění, a nikoli uměním – to znamená toho všeho, co je náš svět a náš život, svět a život současného člověka. Neboť jeho úkolem nebude odvádět člověka od sebe do umělého světa estetické autonomie, nýbrž naopak, přivádět jej k tomu, jaký vskutku je: a proto bude moci vystoupiti s nárokem na *obecnou srozumitelnost*.

Můžeme si vzpomenout, že takový byl i návrh, s kterým kdysi přišel nadrealismus, když radil, aby se skoncovalo s uměním a začalo bez okolků a bez předsudků s člověkem a jen s ním, a když žádal poezii, kterou by „mohli dělat všichni“. Opakujeme-li však zde, po nové světové válce, tento návrh, nemůžeme už nevidět, v čem spočíval omyl, který posléze celé úsilí nadrealistů zhatil: omezivše člověka na člověka „o sobě“, člověka zbaveného všech historických a sociálních vztahů, zúžili jej ještě dál na pouhou inspirovanost, na pouhý pocit tajemného a zázračného v životě, a marně pak se snažili korigovat tuto těsnost své koncepce tím, že v opačném extremismu prohlašovali básnické dílo za politikum rovnocenné každé jiné revoluční akci.

Má-li se však umělecké dílo stát něčím užitečným v životě, nikoli ozdobou, nikoli zvláštní a samostatnou věcí, nalézající své naplnění sama v sobě, nikoli způsobem života odlišným od všeho života ostatního, – pak se musí především dotýkat každého a všeho života, obsáhnout lidskou zkušenost pokud možno každou a všecku. Neboť umění se nesmí obírat jenom věcmi výjimečnými a vzácnými, nýbrž stejně věcmi obyčejnými a nejobyčejnějšími. Umění nesmí rozeznávat velké a malé, krásné a ošklivé, zajímavé a nudné, pošetilé a moudré, dobré a zlé, a pravou měrou jeho ve-

likosti zůstane, kolik právě je neschopno rozeznávat, soudit, vybírat si. A je to už ve výsledku stejné, zda z *moralismu* si vybírá to, čemu se říká dobré, kladné, zdravé, nebo zda z *estheticismu* si vybírá v něm to, co pokládá za zajímavé, vzrušující, podivuhodné, výjimečné. Tak i onak: tamten antiestetismus i tento amoralismus jen odhalují slabost umělce, který neschopen setrvávat vevnitř světa a života zaujímá vůči němu nějakou pozici vnější, nad něj se povyšuje, a tedy jej zrazuje.

Proto nárys velikého moderního umění, umění neestetizujícího, chcete-li, nebo nemoralizujícího, chcete-li, můžeme snad nejspíše nalézt v té barbarské, velké a neznámé zemi, jíž je Severní Amerika. Její básníci, nepotřebující teorií, které by je vedly a mátlly, nikdy neztratili přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným: a jsem si jist, že Vachel Lindsay svým *high vaudeville* se více přiblížil budoucímu umění než všichni socialističtí realisti a všichni autoři automatických textů. Nezapomeňme přitom na okolnost, která se snad může zdát docela vnější, ale která má možná význam dalekosáhlejší, než se na první pohled zdá: totiž že v severoamerické společnosti se ještě neustálila samostatná kasta producentů a konzumentů umění a že životopisy velkých severoamerických autorů jsou životopisy *obyčejných lidí*, kteří dříve, než se dali do psaní, věnovali se prostým a nenápadným zaměstnáním mezi prostými a nenápadnými lidmi. Nebyli *literáty*; šli svým všedním životem tak, jako jím jdou všichni; jenom nesli si v něm s sebou něco, co je vždy oddělovalo od ostatních a proč nakonec jim začali psát své knihy: nějaký horší neklid a nějakou osudnější neschopnost otupit a uspokojit se.

Umělec vždy zůstane a musí zůstat sám mezi všemi. Ale touto svou samotou není vně, nýbrž vnitř světa. Je to samota toho, kdo ví více, kdo žije více, bezvýhradněji a bezmezněji, a zatímco ostatní jen občas, bázlivě a opatrně se dotýkají tajnosti sama sebe a tajnosti všeho světa, je tu on, aby ji riskoval, žil a vyjevoval všem.

Sám a se vším, se vším a sám. Neboť umění musí zůstat výlučné a jen samo do sebe zabrané, a zároveň musí být přístupné všemu, co se okolo něho stále děje. Existuje dialektika obecnosti a výlučnosti, a tato dialektika platí pro umění; a v ní se uplatňuje, ruší a vzájemně podpírá obojí: i uzavřenost, fantastičnost, svěstojnost, individuálnost uměleckého díla, i jeho otevřenost, kontinuálnost se vším a každým děním obecným; jeho hloubka i jeho šířka, jeho napětí i jeho rozpětí.

Taková jest, byla a bude generální linie umění. Ostatek není jeho věcí. Může vyhlásit svůj *nárok* na obecnou srozumitelnost: dosáhne-li jí však, nebude už záležet na něm; ani na zdaru nebo nezdaru nějaké lidovýchovy, která udělá lidi citlivějšími nebo vzdělanějšími, estetičtějšími

nebo morálnějšími; nýbrž jen a jen na tom, zda ti, jichž se bude toto umění týkat, budou mít tolik životní náročnosti a životní odvahy, aby je potřebovali, chtěli, a tedy mu rozuměli.

Ano, moderní doba skončila, je-li jí jenom ono úchvatné období prvních tří nebo čtyř desetiletí našeho věku. Ale čas pokračuje, neschopen přerušení. Kdesi hluboko pod vším neustálým tepem jej žene týž motor. Jsme stále v jedněch dějinách a do nich nezbytně patří vše: nadrealismus a atomová bomba, Mathausen a hloubková psychologie, stachanovci a existencialismus, matematická fyzika a negerské spirituals, bratří Marxové a Karl Marx, vojáci umírající na pouštích i v mořích a vojáci procházející tisíce kilometrů cizích zemí, Trockij a Christian Science, revoluce a básně, vše, vše, vše, a já a ty, čtenáři, víra, omyly, zrady, odvahy, trosky, nadšení, slabost a síla; vše, čím člověk a společnost se neustále dovidají o sobě a čím sami sebe neustále tvoří. Ale tyto dějiny nejsou pouhým zmatkem mnoha životů, myšlenek a činů. Jde v nich o něco; a nemůžeme-li uhodnout jejich cíl, můžeme alespoň tušit jejich směr. Dvě velké myšlenky nepochybně je dnes ovládají nejmocněji; ta, kterou jsme označili slovy *moderní duch*, a ta, jež sama sebe nazvala socialismem. Vzniknuvše společně a z téže pohnutky, byly rozdvojeny v příštím svém uskutečňování; nepřestávají však ukazovat na místo, ať jakkoli vzdálené, kde se opět spojí, aby ukázaly, že jsou v podstatě myšlenkou jedinou. Za jakých fyzických a morálních podmínek se tato syntéza uskuteční, usuzovat nelze. Imanentní dialektika si nechává své nepředvídatelnosti a syntéza, již chce, není mechanickou sestavou. Smiřovačky, podnikané ať z jakkoli ušlechtilé pohnutky, které chtějí zahladit či zastřít, co na pohled rozbíjí naši dobu v rozryvný svár tendencí tak rozmanitých a neslučitelných, jsou pouhou slabostí. Nikoli otupením a smírem, nýbrž posledním vyvedením protiklady se mohou vybit v onu syntézu, jež je tvůrčím aktem, a jež proto nic neukončujíc, děj znovu otvírá.

(1946)

VÁLEČNÁ GENERACE

Jan Grossman

V těchto několika odstavcích o válečné generaci píše ovšem jen o těch jejích příslušnících, kteří se aktivitou svého intelektu vydělovali povětšinou z vrstvy inteligence a kteří se stávali, jako vždy, reprezentanty duchovních tendencí své doby. Není v moci krátkého eseje postihnout sociologií studované přelomy v širokých masách – nehledě k tomu, že se neodehrávají tak markantně v intervalech generačních. Ostatně i tato kulturní generace byla a je dnes tím silněji nejcitlivějším seismografem všech pohybů společnosti.

I.

Není pochyb: válka byla tentokrát *pro každého* více než vojenským intermezem, uprostřed něhož toužíme vrátit se zpět a pokračovat v životech násilně přerušovaných. Stala se snad více než kdy jindy mezníkem, kde cosi končí zcela bez návratu a cosi nového, byť nejasného, se rodí.

Nebudeme však hovořit ani obecně, ani o těch, kteří válku prožili jako otřesný *předěl*, nýbrž o generaci, pro kterou válka znamenala *počátek*. Počátek vlastního a vědomého života, počátek vážnosti věcí. O těch, jejichž dozrání se krylo se zralostí světa pro katastrofální válku a její zvraty.

Je to generace, která začíná naslouchat, až když je třeba tlumit hlasy, které hovoří a rozumí, až když je třeba tajit pravý význam a smysl slov. Vpád války je pro ni nejen psychologickým zážitkem; zasahuje ji naplno především situací, kterou vytváří, a zasahuje ji v čase nejcitlivějším. Teprve válka staví tuto generaci poprvé čelem k světu – a je to spíše požáříště světa, co spatřuje. Neboť co věděli tito mladí lidé dříve o rytmu současnosti a o skutečném rozměru věcí, které je obklopovaly! Jak mohli chápat, že dny, v nichž stále stejně hořelo slunce nebo padal déšť na střechy domů, klopytaly v posledních silách k svému zhroucení! Jak mohli tušit hrozivý přízvuk, kterého stále silněji nabýval přenesený smysl krátkého slůvka „*dnes*“! Jejich současnost a vášně, sny a zájmy byly mimo dění tohoto světa.

V čas dozrávání, kdy si počínají uvědomovat, že životem není jen to, co přichází zvenčí a co přijímají v klidné či bouřlivé reflexi, ale především úsilí o formulaci vlastního *já*, úsilí o poznání, o vyhranění sebe sama, úsilí o položení si cíle a o cestu k němu – v tomto okamžiku jsou zaskočeni válkou. Počátkem kruté, nepochopitelné a nejdříve jakoby neskutečné války, při níž lze slyšet tak málo výstřelů. Její význam si uvědomují v celém jeho rozsahu pomalu. Zažívají jej vnitřně, prostupuje jimi, zápasí s nimi.

Je to těžký nástup. Vymanění ze světa polodospělých a polodětských ideálů, začínající rozumět složitosti a souvztažnosti životů a světa, potřebují místo, prostor, volnost a poznávání: jsou však srazeni a uzavřeni v prostoru nejužším a nadto odcizovaném. Hranice země jsou zavřeny a hlasy, které hovořily a mohly hovořit pravdu, jsou umlčeny. Země je vzata a izolována v beznadějně vnitrozemí. Uprostřed počátečního zmatku nezná nikdo cestu nebo o ní nemůže hovořit. Kolik však je i mezi vědomými těch, kteří doveudou na všechnu beznadějnost a její otázky dát více než odpověď obecnou a ideální, více než odpověď všeobecné víry a mravní posily, která je příliš neurčitá a abstraktní proti skutečnosti, která vyrůstá v našem středu?

Tato nejistota, změtení, vyčerpané a zrazené hrdinství i podlá přizpůsobivost, jež nehledá už nic než důvod k dalšímu žití – to vše je zrodným chaosem této generace. Bylo jistě už mnoho generací, které nenašly oporu a radu u svých předchůdců a viděly stejně jako generace tato selhat všechny zkušenosti. Měly však cosi důležitého; měly oporu ve svobodě svého činu, své touhy a vášně, svého buřičství i zvůle – měly slavnou svobodu experimentu a omylu. Generace těchto let však nepozná ani svobodného zápasu, ani polemiky. Její členové o sobě navzájem nevědí, netvoří tribuny, nevyhraňují se, nepoznávají na pozadí celku svou určitost nebo jedinečnost, a nevymezují ji tudíž dále. Jedinci nebo skupiny rostou více, či méně v izolaci a neprocházejí tak kritickým očima generace jako celku. Není tudíž vytvořeno vlastní měřítko této generace, nejsou poznány její pohybové a vývojové možnosti.

Politické síly, pokud mohou existovat, nepronikají valně k ní, alespoň ne v plném rozsahu do jejího generačního povědomí. A tak stojí tato generace na počátku své cesty před úkolem, jak se vyrovnat s duchem protektoráctví, jak nalézt formu intelektuálního odboje proti celé jeho situaci. První doba, ve které se ocitá, stojí ve znamení sebeobviňování a uvědomování si vší druhotnosti, vší slabosti, přizpůsobivosti a neschopnosti dovést silné myšlenky do jejich důsledků, doba zpytování národního svědomí. Tato sklíčenost, ve které vyrůstají do obludné velikosti všechny zhoubné síly, které jsme dříve nepozorovali a které jsou teď vhodnou materií pro chystanou německou nákazu – to je první generační zážitek. A palčivě ostré vědomí, že její život začíná v okupované zemi, kterou se nepřátelé kolem nás i v nás pokoušejí definovat nikoliv jí samou, ale vším druhotným, co ji má ovlivňovat, uzpůsobovat a řídit – v zemi zdánlivě bez možnosti.

II.

Tlak vyvolává protiklad. Je tedy přirozené, že to, co generaci zvenčí rozbíjí a dezorientuje či zcela znemožňuje, to ji naopak uvnitř posiluje

a spoluvytváří její jednotu. Její první jednotu je spontánní mravní a názorový odpor k Němcům. To je však jednotu vyrostlá příliš z danosti a nemůže sama být specificky generačním znakem.

Jdeme-li dále ke kořenům, vidíme, že v okamžiku, kdy se tito mladí lidé stávají aspoň názorově aktivními, kdy z vášnivých čtenářů se stávají čtenáři kritičtí a hledající, není tu žádný pevný ideový základ, o který by se tato jednotu mohla opřít. Nejsou tu žádné neporušené hodnoty – lépe řečeno živé hodnoty, současné a aktuální.

Svým poučením a svou ještě předválečnou inspirací vyrůstá tato generace převážně z moderních kultur západních a nasává z nich jejich nesmiřitelný postoj ke všemu společensky jsoucímu. Stejně však čte revoluční literaturu sovětskou, čerpá z ní však převážně opět její protiměšťácký útok. Stále vášnivě miluje Rimbaudovo zázračné a opilé buřičství a hlubokou vesmírnou tíhu smutku Lautréamontova, zná drastické protesty protiválečné literatury první světové války, čte surrealisty a chápe všechnu analytičnost, odhalující mravní krize a nemoci moderního člověka, a chápe depersonalizaci, vypořádávající se s posledními cary falešných hodnot, jež jsou vydávány za hnací síly lidského jednání, rozumí všemu snovému a vizionářskému lyrismu, v jehož subtilitě se počal vytvářet střed vyvráceného lidství. Všechna tato hrůzná vidění tuto mládež prostupují a skutečnost, kterou generace společně prožívá, potvrzuje jejich správnost a pravost. Neboť katastrofa lidství právě kulminuje.

Kultura tohoto rázu a takto pojímaná a v onen čas prodloužená do skutečnosti je této generaci tedy první inspirací, skrze niž umělecky prožívá a prostupuje vším, co se děje uvnitř i na povrchu tohoto světa: běsněním války, krachem všech hodnot, které dosud fungovaly, šílenou neskutečností klidu a pořádku v této zemi, tak nabitě odporem. Citlivé seismografy poezie (běží arci o více než o poezii) nám ukáží, jak hluboce byla tato generace poznamenána těmito skutečnostmi. Válka, otroctví, protektorát – to jsou vnější jména a vnější podoby těchto zážitků. Poezie se k nim na počátku staví naprosto atendenčně, neideologicky, nebude k nim mít postoj suverénní, jako poezie generace starší. Tito básníci budou prožívat do všech hloubek svou hrůzu, i když budou ztrácet souvislost. Nebudou pro náhlé oslnění radit a nebudou také uhadovat všechny vztahy a spojitosti. Jejich počátek bude bezideový – a vskutku bude je pojímat nechť nad všemi vymyšlenými moudrostmi, které se budou snažit v tomto čase běsnění lacino poučovat a řešit problémy.

Jejich počátek je silný; odvažují se nerušit tendencemi intenzitu svého vidění. Věří ve svou cestu. A vskutku v nejvyšších místech se dobírají nových výchozích poloh. Nalézají znovu a živě pocit nezničitelnosti lidské-

ho života, jeho kontinuitu. Zmar a negace dostávají nový smysl, i v nich je vytvořen prostor lidské jsoucnosti.

To vše je tu ovšem jen náznakem. Či spíše celá tato poezie je tohoto náznaku symbolem.

III.

Naleznout novou jistotu, cosi, na čem lze duchovně budovat, to arci znamená pro tuto generaci překonat všechna hlediska, na nichž zůstává ona nekonformní kultura, jež je jí prvou školou. Je třeba nalézt hodnoty vskutku kladné a kladně a živě řešící. Jestliže našla tato generace v nekonformní literatuře západu své *poznání* a objektivní odhalení skutečnosti s varovným mementem do budoucnosti, hledá nyní sílu *aktivity*, tvořivosti a lásky, k níž je třeba něčeho více než pouhého studijního poznání. Náznak tohoto nového postoje přichází pak nejzřetelněji z kultury sovětské.

Tato válka, jak se zdá, nedala v kultuře nikde vzniknout pacifismu a do jisté míry jej korigovala i pro válku minulou. Ve středu Evropy, ve středu obleženého Československa, cítí i tato válečná generace, že boji a válce je dán nový smysl a význam. Protiklad voják – člověk, který je tenorem válečné literatury prvé světové války, svědčí o tom, že v kulturním vědomí tehdy nebyly ideové základy, které by dávaly válce smysl, že kulturní vědomí nedovedlo oprávnit člověka, jenž zvedá smrtící zbraň proti svému druhu, a demonstrujíc proti boji vůbec, našlo své konečné stanovisko v našem lidství, protestujícím ve jménu abstraktního humanismu či pouhé smyslové kompaktnosti proti jakémukoliv nepřirozenému dělení člověka podle národa, země atd. V této válce se situace změnila. V její literatuře není ideových rozporů mezi člověkem a vojákem. Neukazuje to jen umění sovětské, ostatně dosud příliš tendenčně jednostranné a navazující na silnou tradici svého písemnictví revolučního. Dokladem toho je celá evropská kultura, která ve svém nejživějším středu pocítila povел semknout se, nikoliv proti válce, nýbrž proti nepříteli, proti fašismu. Tím je dána nová báze, o které se opírá člověk bojující s jasným vědomím svého práva. Tento přesun kulturního vědomí Evropy, její aktivní zaujetí stanoviska a přímé či téměř frontovní pozice, cítí zřetelně i tato mladá generace. A její prožitek všech nemocí a krizí člověka, postaveného tváří v tvář válečným i jiným hrůzám, jí dává tušit, že tu běží ještě o cosi hlubšího než o vytvoření nového heroismu, jak jej postuluje kultura sovětská, že tu běží o skutečnou zásadní revizi všech hodnot, které tvořily duchovní charakter moderní Evropy.

Nejmarkantnějším projevem této nezadržitelně pronikající potřeby semknutí, aktivování všech kulturních hodnot, je u této válečné generace její rostoucí *političnost*. Je to prvé širší generační pojitko, je to prvý

výsledek uvědomění si velikosti útoku, prvé konkrétní konstituování revolučních sil kultury. Toto politické zaujetí ztrácí arci zřetelně charakter diskusní a intelektuálního politikaření a nabývá významu jako základ veškeré další činnosti.

Tak směřuje válečná generace, svou výchovou jako celek převážně apolitická a blízká zásadnímu nekonformismu svých vzorů, k prvé kladné a pod tlakem doby formulované rovině svého vzestupu. Pravím z části: neboť už zde začíná prvé dělení a třídění. Citlivá avantgardní složka této mládeže dorůstá stanoviska socialistického a komunistického, zatímco v pozadí zůstávají ty složky, které neopustí svou politickou indiferenci, a které tudíž neprocítí tak intenzivně zlom v dění světa a nestanou se nositeli zásadních reforem.

Socialistická avantgarda této generace se bude nadále lišit od zbytků svých vrstevníků tendencí k přesnější a konkrétnější formulaci a pojímání skutečnosti i norem, jež ji mají určovat. Jsou to socialisté – ale nezapomínejme na jednu věc: jsou to, alespoň v okamžiku svého zrodu, *samoukové socialismu*, totiž ti, kterým nebyl socialismus vpravován do myšlení jako učení, kteří také proto nezakusili zákruty a podrobnosti jeho praxe, kteří nebyli vedeni a usměřováni. Tvóří svůj socialismus uvnitř, téměř bez rady a nadto bez možnosti vyzkoušet sílu a nosnost své víry a svého přesvědčení v ohni složité skutečnosti. Je to vpravdě podzemní zrání nového myšlení, či spíše pomalé, a přece neodvratné dozrávání k ohnisku ideových sil, jež bojují za svět a počínají obracet jeho směr a měnit jeho tvářnost. Směr světa a malá, uzavřená a ubíjená země – to byly dva násilím vynucované protiklady, které byly nicméně zde nově a živě překlenuty.

Není pochyby, že samouctví a nezkušenost tohoto nového myšlení formují mladou generaci trochu idealisticky, učí ji více vzrušenému snu a patosu víry než tvrdé kázni a realismu. Na druhé straně však právě pro tento svůj nový, introvertní zrod jsou tyto ideové základy nové společnosti hluboce lidsky prožity a znovu vniterně řešeny a zkoumány. Jsou konfrontovány s moderním člověkem, poznamenaným hrůzou válek a nechutí ke všem doktrínám. Střetávají se s jeho myšlením ne jako hotové nauky, nýbrž jako ohromující návrhy a pokusy o nápravu všeho zhrouceného. Jsou psychologicky zkoumány horkými prožitky těchto let i minulých. A vítězí.

Samouctvím svého socialismu byla tato generace současně uchráněna jednostranností, která se domnívá, že příchodem nové nauky se vše staré ruší a škrtá a zasunuje do muzeální historičnosti. I když byla ve věci vlastní socialistické či komunistické praxe poněkud idealistická, uchrání-

la se idealismu mnohem hlubšího a zásadnějšího: totiž idealismu, který se domnívá, že nová ideologie ruší naráz starý život – tohoto dogmatismu, který se vždy vloudí i v komunistickou praxi, přes všechny opačné teorie, a který je nejzrádnější přípravou k vytvoření vnitřní reakce, reakce pod rouškou největší revolučnosti: ideologické imperativnosti. Zde je tedy generační realismus, který vede stále zřetelněji k názorové věcnosti a konkrétnosti; není to arci realismus oportunní či empirický, ale zcela filozoficky podložený odpor ke všemu idealistickému, ke vší neurčitě duchovněnosti a mlhavosti. Tato nová tendence, zápasící o přímý materialismus, přichází jednak v podobě marxisticky formulovaného materialismu, jednak paralelně s ním. Umělecké dokumenty ukazují, jak zřetelně běží o novou stabilizaci člověka, o stabilizaci zcela protimetafyzickou, ač nikde se nevyhýbající komplexům znepokojivých otázek. Je tu však znovu hledán střed v člověku, střed definovaný jím samým, bez všech náboženských a metafyzických dodatků. Z hlediska těchto předpokladů, získaných vlastní cestou, nachází tato generace nově živé spojení s kulturní avantgardou prvé republiky a skrze svá kritéria chápe jejich úsilí a jejich cestu.

Nechtít nic více než sebe sama – tato Marxova věta jako by zaznívala v tomto úsilí po nové integraci lidství, integraci rostoucí skrze vše rozbité, hrůzné a pomíjející.

IV.

Je přirozené, že po válce, v prvních dnech restaurování demokratického života, vystupuje u této generace do popředí její rys aktivně politický, jako síla dlouho připravovaná. Neboť, jak jsme již ukázali, její politické uvědomování za války není záležitostí vnější, nýbrž hlubokou vnitřní nutností, duchovní potřebou zrovnoprávnění a ovládnutí monumentality světové situace. Záhy tedy – připravena ostatně v odbojových organizacích ilegálních – zaujímá avantgarda této generace veřejné a politické pozice a buduje svým způsobem jedinečnou organizaci ve Svazu mládeže. I když těmto veřejným pozicím nepřináší mnoho hotových zkušeností, vnáší do nich cosi důležitějšího a zásadnějšího: totiž nový způsob jejich zastávání, který je novým způsobem formování veřejného života. Tito mladí lidé vcházejí na svá veřejná místa a politické i kulturní funkce skrze své vlastní obory a zájmové sféry. Nehledají v nich tudíž svá povolání, nejsou zaměstnanci mocenské aparatury, nýbrž pracovníky, kteří dávají politicko-kulturní výstavbě své síly a své znalosti k dispozici, neustále je nazpět korigující a prohlubující. Zde, v jejich středu, vzniká v plné míře vskutku demokratická kázeň a pružnost veřejné aktivity.

Druhým znakem tohoto poválečného vývoje je další politické třídění v řadách této generace, tentokrát podle dělítky politických stran. Část generace, ta, která stojí za války v pozadí, ustupuje nyní do pravicových pozic, které tu zřetelněji, tu skrytěji nastupují do opozice proti socialistickým reformám, neseným nejvýrazněji stranou komunistickou. V tomto okamžiku se z této vrstvy, za války převážně apolitické a soukromé, stává nositel intelektuálního konzervativismu, vystupňovaného v nejhorší ráz opozice, jež usiluje o zpětné stržení vývoje jasně socialistického. A přece v této vrstvě, ač pochází převážně ze střední buržoazie, tudíž z vrstvy aspoň částečně reformami postihované, neroste reakčnost ani tak z uvědomělé opozice, jako z nedostatku politické uvědomělosti a z neschopnosti domyslet si do důsledku sebemenší politické směrnice. Už za války neschopna zařadit se do politického myšlení, jehož cílem je pokrok a jež nyní znamená *čin, přestavbu, budování*, a cítíc přece potřebu *zúčastnit se* veřejného života, dává se tato vrstva nejsnáze strhnout tam, kde se uplatní její přirozený mladistvý kriticismus – tedy do stran opozičních. Při naprostém nedostatku politické erudice je kriticismus těchto stran typicky destruktivní a využívá dílčích nedostatků při zásadně kladné socializaci státu, aby z nich vytvořil argumenty pro svou podvratnou činnost. Komunistická strana, jež se ze strany odbojné mění v první státotvornou stranu republiky, nedovede v rostoucích polemikách s těmito stranami ovládnout pole a ukázat bezespornou suverenitu svého programu, jemuž dal vývoj věcí za pravdu. Komunisté se naopak dávají zatáhnout do debaty, v níž tón udává strana opoziční, jež má cosi velmi výhodného: operuje totiž s konvenčními normami formálně demokratického státu, to jest s normami, které nalézají ohlas u většiny buržoazních vrstev. (Viz jasný rozbor této situace v článku Františka Vrby, *Studenti nám demonstrují*, ve 2. čísle revue *Generace*.)

I v jiné věci se komunisté dávají zatlačit do defenzivy. Nejužší spojení s východem, jež bylo podstatnou součástí vládního programu a evidentně vlastní výslednicí tendencí komunistických, orientuje opozice okamžitě na západ a z buržoazních protisocialistů se náhle stávají reprezentanti západních kultur a domnělí jejich obránci před tendencemi východu. Tu kulturní exponenti komunistické strany, místo aby pravici tento efektní argument vyrazili z ruky poukazem na to, že celá vskutku *moderní* kultura západu je, ne-li revolučně orientovaná, tedy alespoň protestuje proti světu liberalistického měšťáctví, přijímají v polemice tu roli, kterou jim opoziční strany přidělily. Obhajují tak „východní orientaci“ i za cenu jednostrannosti, která byla všude patrná. Proti faktičnosti svých protivníků, která byla mnohde neoddiskutovatelná, mají jen postulativní ideologii.

S touto jednostranností se setkává mladá válečná generace, její avantgarda, která vytvořila silný kádr kolem komunistické strany. Setkává se s tou skutečností, že kultura, již byla tak silně inspirována a nepřímo dovedena až k socialismu, stojí pod patronátem opozice. Setkává se s nepochopitelnou koncepcí taktiky, která nechce hovořit o chybách ve vlastních řadách, aby tím nedala materiál do rukou reakce, ač bylo patrné, že jim jej dodává právě svým mlčením. Setkává se se schematičností, která je nutná právě jen pro revoluční uvědomování politicky negramotných mas, ale nesmí být zatahována do vyšších a speciálnějších oblastí, kde běží o vědu či pokrok, nikoliv o výchovu a agitaci.

Sama vychována široce a protidogmaticky, naráží náhle na znaky dogmatismu. Neměla vždycky dost času a možností i objektivitu, aby uvažovala o celé situaci komunistů a o počátcích nové politiky. A tu často tato avantgarda, která, pokud je orientována komunisticky, nikdy nechtěla stát *mimo* stranu jako intelektuální popučík, musí do této pozice odcházet.

Skutečná avantgarda této generace zůstává však na straně levého socialismu. Je však jisté, že v mnoha otázkách taktik a programů či dílčích ideologií pociťuje v jejich praxi vnitřní *obsahy*, neadekvátní životu dneška; že pociťuje *setrvačnost* obsahů, které byly převzaty příliš dogmaticky a neodpovídají dnešnímu stadiu struktury lidských životů. Zde postupuje tato avantgarda vpřed sama a nezávisle a počíná zřetelně formulovat nové ideologické obsahy, které pracují s pojmy přítomnosti, spoléhají se v tomto stadiu vývoje a v této vnitřní politice více na veřejnou jasnost a kriticismus než na často opačně působící záměry taktiky.

Tak stojí zhruba dnes tato válečná generace samouků socialismu před novými zítřky.

Je přirozené, že v dnešní fázi nastává dělení i uprostřed tohoto socialistického tábora. Vzniká tu především ona vždy nutná skupina inteligence, která ztrácí svůj elán a odchází do přihlížející nebo sympatizující pozice kritické – to jsou ti, které překvapila a do jisté míry zaskočila praxe. Vlastní a živé jádro této generace však zůstává, jak jsme řekli, na straně levého socialismu a postupuje do jisté míry nezávisle vpřed. Její úkol zřetelně leží v úsilí konkretizovat všeobecné ideologické směrnice, realizovat je a najít pod jejich všeobecným programem živé jádro problematiky. Je to úkol převážně rázu kritického a na jeho splnění záleží to, vznikne-li v táboře mladého pokrokového socialismu silný, tvůrčí a inspirovaný *kriticismus*, nebo bude-li ponechán táboru protivnému. A zde leží také otázka mladé generace komunistické, otázka, kterou si komunistická strana, jak se zdá, dosud plně neuvědomuje.

(1946)

PERSPEKTIVY NOVÉHO UMĚNÍ

Jaroslav Morák

1. Umění bez kultury

Závěry, ke kterým došel tzv. formalismem ruský revoluční estetik Šklovskij, byly až dosud akceptovány neúplně a jen v dílčích pohledech. Nebylo dosud odvahy vytyčit a konkretizovat závěry, ke kterým tento autor směřoval. Tak například náš strukturalismus, jehož původce, prof. Jan Mukařovský, se zejména zpočátku na Šklovského v mnohém odvolává, převzal z jeho práce jen její genetickou a analytickou část, kterou doplnil dalším usoustavněním a vědeckým studiem lingvistického materiálu. V podstatě však i strukturalismus je dezercí od krajních a konečných závěrů a možností, které z perspektiv Šklovského formalismu lze bezpečně vyvodit. Stalo se tak – mimo jiné – také proto, že formalismus jevil se mnohým být pouze souřadným zjevem v pokračující řadě „ismů“ a autor sám se rovněž omezil spíše jen na praktickou aplikaci svých poznatků k ovlivnění cesty ruského revolučního umění. Nicméně dílo Šklovského je nejen svým vznikem, to jest svými bezprostředními příčinami, z nichž vzniká, ale především svým rozsahem činem revolučním. Je to nejen podstatné a zásadní vyvrácení velkého romantického umění a literatury 18. a první poloviny 19. století, ale stejně tak i rozhodující fakt pro rozpoznání situace a povahy celého moderního evropského umění.

Šklovskij totiž ve skutečnosti otrásl základními pilíři a principy, kolem nichž se soustřeďují i člení veškeré dosavadní debaty a studie o umění a uměleckém díle. Je to doposud obecně v nejrůznějších variantech předpokládaný a za dílčími konkrétními vztahy téměř automaticky přijímaný názor, podle kterého jest *umění* samo o sobě, ve své vlastní podstatě a charakteru specifickým a samostatným *druhem poznání – ontologií*, určitým priorním vyslovováním pravdy a skutečnosti. (Není rozhodující, zda to byl za romantismu umělec – věstec a pravda v citu nebo zejména v prvních fázích moderního umění snaha vybudovat umění jako metafyziku a filozofii.) Proti tomu lze z názorů Šklovského (a některých jeho méně typických a ucelených druhů) vyčíst myšlenku, že tato vlastnost, kterou příkládáme přímo umění a artefaktu, má svůj podklad ve vyhranění uměleckého díla ve společnosti, že teprve v ní umělecké dílo tento svůj ontologický (noetický) charakter nabývá a že jej tedy lze determinovat nikoliv duchovně a absolutně, nýbrž *dialekticky*. Toto dialektické určení znamená současně, že se tyto vztahy a poměry, okolo uměleckého

díla nashromážděné, dialekticky projevují a že jsou rovněž tak i dialekticky zjevné – a proměnlivé.

Upozorňuji ovšem, že tu nevykládáme Šklovského „doslovně“, nýbrž že činíme především závěry, jež je možné uzavřít z perspektiv jeho objektivitelského díla. Pro formalismus v tomto domyšlení je tedy specifikace uměleckého díla jako „druhu poznání“ dána kontrastem, v němž se artefakt, určen jako takový především svým materiálem a vyjadřovacími prostředky, jeví jako *znak*, který jest vůči určitým objektivním reálným skutečnostem v jisté poloze, v jistém obecném vztahu a *významu*. Proto je výstavba uměleckého díla pro estetický formalismus především *problémem umělecké formy*. Umělecké tvoření jest vlastně vytvářením uměleckých forem. Z tohoto důvodu se zabývá prakticky Šklovskij nejvíce a především analýzou samotného uměleckého jevu a stanoví přirozenou úkonost a reálnou podstatu jeho vyjadřovacích prvků.

Perspektivy formalismu v těchto jeho vlastních intencích jsou asi tyto: Formalismus jest vlastně zcela dualistický. Mezi uměním a tím, co je mimo ně, neexistuje žádná jiná spojitost než zákonitost umělecké formy. Důležitost a *aktivita* uměleckého výkonu jest podle toho obecně dána jediné „obsahem“ formy, jež v dynamickém pohybu je definován jako význam artefaktu, a jeví se tudíž jako určitá jeho *ideová* tendence. Byl to právě tento výklad, který vedl k nepřesnému a generalizujícímu závěru, že formalismus podržuje umění *libovolně* nějakému ideovému nebo politickému programu. To jest pak otázka tendence v umění. Nuže, jde-li právě o tuto „libovolnost“, která často pod znevažujícím a nepřesným heslem „učinit umění služkou“ bývá hlavní námitkou proti formalismu, pak nás to odkazuje na předcházející rozbor o umění jako poznání, jež nutno chápat dialekticky. Formalismus je bezesporu veden snahou o společenskou aktivitu umění; avšak tato aktivita sama má své dialektické předpoklady. Ideové, tendenční umění může být společensky aktivní a účinné, je-li idea (tendence, obsah) sama *společenskou skutečností*. Tak tomu bylo právě (ať už příčiny posuzujeme jakkoliv) v revolučním sovětském umění. (V literatuře viz Majakovskij.) Tam toto umění nebylo pocíťováno jako ideové, nýbrž jako *realistické*.

Právě v tomto poměru k „realismu“ vyvěrá formalistická estetika teoreticky z předcházejících fází vývoje moderního umění. V každé jeho počáteční diagnóze a rozboru upoutá naši pozornost především fakt, který s největší uceleností i naléhavostí mohla zjistit a formulovat právě literární a umělecká kritika, v metodice a v úkolech své práce formulující dílo ve vývoji času a doby, ve spektru života a společnosti. Je to mnohokrát ověřená zkušenost, že vycházíme-li z definice artefaktu jako znaku,

nedojdeme nakonec k apercepci a k zásahu této znakovosti v životě a empirické skutečnosti. Příčiny tohoto zjevu lze hledati především ve zcela zvláštním a pro charakter moderního umění specifickém posunu uměleckého výkonu a principu do oblasti myšlenkového problému a spekulace. Uměleckou realizaci (ve smyslu formalistickém) vyjadřuje tudíž artefakt smyslovou představu toho významu, v němž byla empirická realita a priori, a tedy zcela neumělecky a mimoumělecky nazřena, a jen vůči tomuto významu (sémantice) jest artefakt v přímém a vnitřně aktivním vztahu. Jeho struktura je tedy skutečností – jak říkají strukturalisté – sémantického gesta a jeví se jako jeho *formálně-umělecká objektivita nebo objektivizace*.

Snaha po objektivitě, kterou možno interpretovat a vyložit z díla filozoficky, nahrazuje tedy modernímu evropskému umění společenskou aktivitu a působnost. To lze říci zcela obecně, bez ohledu na jednotlivé speciální průběhy a teorie, jež moderní umění (a především moderního umělce) vždy právě v tomto smyslu a intencích ovlivňovaly a utvářely. Nutno zdůraznit, že tedy již zde, přímo v jádru vývoje moderního umění, se sama hroutí teze o umění jako poznání ve své romantické interpretaci. Jest pozorováno, že noetická jistota umělcova (jež byla nazírána jako sama z umění pocházející) *není v podstatě o nic větší než jistota každého jiného člověka, a že je tedy sama závislá na koeficientech dialektického společenského vývoje*. Na druhé straně lze však konstatovat, že teze o umění jako poznání se udržovala identitou rozporu, jenž takto vznikl. Mukařovský ve svém článku *Dialektické rozpory v moderním umění* postřehl, že naopak umělecká *individualita* byla tímto rozkladem spíše posílena. To jest jistě správné, neboť v tomto případě „hodnotíme“ a definujeme již nikoliv společenskou a životní aktivitu umění, nýbrž pouze vnitřní poměrnost (a formálně-uměleckou jednotu) mezi sémantickým gestem, sémantikou díla a jím jako jejím znakem, hodnotíme strukturu artefaktu, realizaci tohoto významu uměleckými prostředky ve znak, který tomuto významu ve smyslu přirozené formální úkonnosti uměleckých vyjadřovacích složek odpovídá.

Tato vnitřní problematika, jež utváří vývoj moderního umění, má rovněž své dialektické důsledky v situaci uměleckého díla v životě a ve společnosti. Jedním z prvních důsledků je stále vzrůstající nevíra diváka a čtenáře k umělci, k uměleckému výkonu a umělectví vůbec. Tím, že umělecké dílo ztratilo svůj noetický charakter, je strháváno do oblasti fixe, myšlenky, jakékoliv a kterékoliv, a každou lze vyjádřiti umělecky, „umělecky formálním“ způsobem, transponací. Tedy zcela nezávisle a neodděleně nejen na životě a společnosti, ale i od „pravdy“. Že tyto naše perspektivy nejsou ani přehnané, ani neodůvodněné, potvrzuje nám ně-

kolik dalších zkušeností. Nebo proč jinak bývá tak úzkostlivě a často jako jediný pevný bod zdůrazňována v moderním umění *vnitřní pravdivost umělce jako člověka*? Nebo: proč bývá od umělce požadována uvědomělost společenská a politická, než aby mohl býti pevný onen skutečný noetický bod – sémantika – z něhož roste moderní artefakt?

Formalismus dovedl skepsi, která nastala samočinně zhroucením základních principů o představě umění jako poznání, až do posledních důsledků a učinil tak za okolností, které samy zrušily společenskou situaci vlastní dosavadnímu modernímu umění. Kdybychom teoreticky a dogmaticky měli z postavení moderního umění hledat závěry, musili bychom přijmout názor, že umění může přijmout jakoukoliv tendenci, že může býti nástrojem proti pravdě a proti člověku. Avšak tendence (tj. to, co se nám zevně jeví jako sémantika artefaktu) jest závislá na materiálu, kterého artefakt ke své realizaci používá, a těmito vyjadřovacími složkami jest také dáno jisté trvalé a *přirozené postavení artefaktu ve společnosti jako výrazu člověka*.

V této stálé a – opakuji – neměnné situaci zachyceno, jeví se nám umění a jeho dílo jako fenomén v podstatě *kulturní*, v němž jest obsažena sama jistá a specifická *účastnost člověka na životě ve světě, ve kterém žijeme*. Tato situace se tedy v zásadě nemění a variuje pouze na podkladě průběžných konkrétních intencí, jimiž je tato lidská účastnost dialekticky podmíněna. To vyjadřuje ve zkratce postavení moderního evropského umění. Vstupujeme s ním do doby sociálních a společenských revolucí, do začátku radikálních změn životního řádu. Progresivní společenské třídy ztrácejí účast na starém životním řádu, který se setrvačností ještě udržuje, a mají vůči němu spíše odpor. Umělec, náležející mezi tyto progresivní síly, nemůže ve svém díle vyjadřovat žádné *kulturní* stanovisko vůči životu, který na těchto starých základech setrvává a bytuje. Už tímto základním faktem se vymyká artefakt „ze života“, spatřujeme-li jej v jeho empirické realnosti, a nachází svou novou realitu ve snu, v představě světa nového (jinak složeného), který bude utvořen z ideje, z myšlenky, z nové filozofie. Právě tím docházíme ke klasifikaci faktu, proč se základem moderního artefaktu nestává a není tzv. životní realita, vůči níž by umělecké dílo bylo jejím kulturním výrazem, ale myšlenka, problém, význam, který moderní estetika formuluje jako sémantický základ. Moderní umění jest – řečeno slovníkem dnešních dní – *uměním ilegálním*. Proti němu v celé této epoše stojí umění buržoazní a umění měšťáků, které však už také není nijakým kulturním výrazem (neboť kulturní význam se v těchto regresivních vrstvách zcela ztrácí), ale které tuto kulturnost napodobuje kopírováním – ať už jakékoliv – životní empirie a tzv. reálné „skutečnosti“.

2. Cesty a hledání

Zrekapitulujme dosažené závěry. Moderní umění nevyrůstá z kulturního podkladu, jenž by pro ně byl danou a společenskou životní skutečností. Svůj kulturní podklad vytváří si proto uměle z významu – sémantiky; v tomto směru jest celé moderní evropské umění především svým významem *ideologické*.

Je však nám rovněž jasné, že celá tato situace moderního umění a jeho společenská dialektika jest pouze – nebojme se to říci – *náhražková*, i když vývojem daná a v něm také nutná. Přirozená úkonnost artefaktu, daná jeho kulturním smyslem, jenž je vzhledem k umění přesně vymezen přirozenou funkcí vyjadřovacích uměleckých složek (a jimi je de facto vyhraněn pojem umění jako celku vůbec: jako pojmu a představy), je tu porušena. I když si ony mnohotvaré teorie, jež v této době jsou nutným činitelem při vytváření uměleckého procesu, neuvědomovaly důvodnost svých základních intencí, možno říci, že právě jim všem, bez rozdílů, šlo o překonání rozporů, které za dané situace vládou mezi uměním a životem, mezi uměním a společností. Tyto teorie vznikaly skutečně z pocitu náhražkové a nepřirozené situace moderního artefaktu. A tuto náhražkovost si do jisté míry – a ještě před teorií – uvědomoval i sám umělec.

Jedním z takových charakteristických příznaků, které zvláště v pozdějších fázích vývoje jsou dobře patrné, byla např. zvýšená citlivost moderního umělce – jak v oboru slovesném, tak i výtvarném – k lidovému a primitivnímu umění. Docházelo tu – byť nesoustavně – k nápodobě a k obměně primitivních kreseb a malby, k nápodobě dětských říkánek a veršovanék, k variantám pojícím se k lidovým ornamentům a veršům. Tento „návrat“ nebo „zvrát“ (jak chcete) byl patrný zejména u umělců a básníků, u nichž formálně tvarové a vnitřně strukturální úsilí dosáhlo před tím svého vrcholu. Nyní se obracelo k nejzákladnějším formám uměleckého projevu, nezatíženého a priori nejen žádnou sémantikou, ale ani žádným problémem dialektického a dobového vývoje, jež podmiňuje charakter moderního artefaktu. Byl to *experiment* v čistém slova smyslu.

Na tyto více, či méně osamocené a ojedinelé pokusy chronologicky navazuje údobí, ve kterém literatura a umění prochází údobím tzv. poetismu a surrealismu. Zde se popudy a jejich příčiny, pro něž hledal moderní umělec jistý únik ve svém vztahu a poměru k umění lidovému a primitivnímu, transformují do oblasti poněkud jiné. Rozdílnost tkví v tom, že byli sklon k primitivním uměleckým tvarům především experimentem vyšlým z formálně objektivistického úsilí, je poetismus především znakem určitého uměleckého *subjektivismu*, který de facto přetváří dřívější individuálnost strukturální, zapříčiněnou do poměru mezi artefaktem –

znakem a jeho ideologickým významem, do povahy určitého *počátečního existencialismu*.

Jaké jsou důsledky této změny. Poetismus, jako první příklad a počátek existencialismu, nahlíží umění v různých teoretických variantech jako *hru* vázanou určitými pravidly (zde přesněji: možnostmi), jež jsou dána reálnou úkonností uměleckých vyjadřovacích prostředků a složek. Přitom prostředím poetismu je situace poválečného světa a vnějším pudem vitalismus jako odraz této situace. Avšak ani poetismus nevychází z nějaké reálné skutečnosti, naopak v jednom směru rozpor mezi uměním a životem ještě zostřuje a rozšiřuje až do krajních důsledků. Je však výrazem – a to bychom měli zdůraznit – určitého postoje člověka k této skutečnosti, *postojem v podstatě vyloženě citovým*. Je budován z pocitů, z psychologického timbru postavení člověka v dané společenské dialektice. Již to ho vede k existenciálním závěrům, jež v terminologii Jaspersově a Kierkegaardově např. jsou definovány pojmy jako úzkost, opuštění apod. Vůči ideologickému zření jest tu tedy zření citové a to do jisté míry odhaluje i lidskou podstatu této ideologie, přeměňuje teorii na určitý vývoj a *nové lidské vědomí*. Jde tu tedy o jakousi vnitřní a hybnou sílu, jež váže myšlenku, teorii, ideologii s člověkem a pro člověka. Původní psychologický smysl tohoto literárního a uměleckého poetismu je vyjádřen v dalším postupném vývoji, v surrealismu, kde všechny tyto tendence, jež jsme tu naznačili, se projevují rozšířeny do posledních důsledků až k absurdu. Po dialektické stránce nazřeno jest surrealismus krajním případem, kdy lidské vědomí existenciální vede člověka do situace jasného odboje proti starému světu, proti jeho patosu i étosu, na jehož místo klade (a to je vlastně příčina tzv. sexuálního fundamentu, který surrealismus převzal od Freuda a Adlera) lidskou přirozenost, přirozenost opět citovou, až pudovou.

Je nutné zdůraznit, že existencialismus moderního umění, vyvíjející se a vznikající v této fázi, nechápeme a neinterpretujeme jako nějaký *prvotní element* a základní intenci, nýbrž koncipujeme jej v organickém vztahu v souhlasu se základními dialektickými poměry, jež vibrují v podstatě celého moderního umění. (A jež, dány takto jako „umělecké poznání“, jsou zvnějšku charakterizovány vztahy mezi artefaktem a společností, mezi uměním a jeho společenskou aktivitou.) Proto také zde tento existencialismus formulujeme v souřadném kontextu se *subjektivismem* a právě v tomto dotyku je nám existenciální poloha tohoto umění prvkem, v němž artefakt nabývá svého vztahu k životu. Tento vztah, jenž je vývojovou kontradikcí vůči prvotní striktní ideologičnosti s její formálně objektivizující výstavbou díla, jest podstatným rozdílem. Subjektivistický existencialis-

mus jako by ohmatával tvářnost a tvář nového člověka. *Umění, hledající svoji vlastní polohu, objevuje samo novou kulturu a její základy.* Právě odtud, z této fáze, bere své teoretické a diagnostické předpoklady moderní estetika, vidící z druhé strany tento vnitřní charakter. Umění a umělecké dílo hledající si cestu k prvkům nové kultury uvolňuje zároveň svoji vlastní formální soustavu až do té míry, že se stává vlastně právě jen umělecky prvotním, bezprostředním již přepisem nové obsahovosti, nebo citovosti, nebo ještě přesněji nových pocitů člověka.

K tomu můžeme dodat ještě krátký obraz vnější společenské dialektiky, neboť právě k ní a z ní se stává v této fázi moderní umění stále více a více citlivější. Toto umění je zařadeno do doby, která se ve vlastním bodu vývoje liší od té, z níž moderní umění přímo vyšlo. Je to čas, ve kterém je další vývoj již jaksí rozhodnut, tj. rozhodnut v rozumu, ve vědomí i podvědomí každého – opakuji – každého člověka. Nechci užívatí za frázi, jako spíše za zkratku, píší-li, že v této době je rozhodnut *socialismus*. Ovšem boj neustává, ale přestává být bojem ideovým, bojem vnitřně nerozhodnutým a sporným, ale stává se zápasem mocenským. V tom vidím právě vznik fašismu, ke kterému se přiklánějí všechny vrstvy, pro něž socialismus je ztrátou jejich výsadního postavení.

Je samozřejmé, že k tomuto umění, nyní tak na vnější popudy citlivému a reaktivnímu, přibližuje se bezprostřední skutečnost empirická a její jednotlivé a dílčí průběhy stále více a více. A to především opět své vrstvě citové. Máme tu konkrétně např. na mysli citlivost našeho slovesného umění na dobu, kdy fašismus ohrozil i nás, máme tu ale na paměti i umění (a z něho opět zvláště literaturu a poezii) v době tzv. protektorátu.

Naše poezie za protektorátu stala se již několikrátě věcí debaty; nicméně kromě několika frází a maximalistických tezí (ať již pocházely od Václava Černého nebo od Jiřího Hájka) nebyla vůbec rozřešena. Pasus o ní souvisí však s naším výkladem o senzibilní povaze soudobého umění. Tato bezprostřední a také – jak dále uvidíme – často velmi úzká citlivost znamená, že umění a umělec jest do té míry zasažen rodícím se světem a novou společenskou skutečností, že se z tohoto postoje a styku nijak vymknout nemůže. Protože však tato senzibilita jest velmi *bezprostřední*, zasahuje velmi ostře a zúčastňuje každého člověka, jest nebezpečí, že tu může zmizet organický pohled na její důvodnost a průběh, a že místo aby byla poznávána dialekticky, stane se jaksí romantickým návratem a ve svém uměleckém přesunu „poznáním“. To se právě velmi dobře projevilo u skupiny mladých básníků a prozaiků, jejichž prvotní zkušeností (a často zkušeností objektivně jedinou) byla doba předválečná se svým posledním náporům sil, kterým dnes říkáme reakční. Umělci starší si dobře uvědo-

movali pomíjivost a reakčnost tohoto náporu; vzdalují se proto většinou od jakékoliv vnitřní pozice k této citlivosti, dané vnějším průběhem faktů, a uchylují se spíše k obměně umění ideologického, jež ovšem je už vývojově překonané. Píší agitky. Mladí básníci a umělci dávají se však touto citlivostí strhnouti, nastolují ji jako svoji *existencialitu* a z ní samé pokouší se činit kulturní i umělecké abstraktní závěry. Nemají prostě jasno o vývoji umění v rámci společenského vývoje. Transformující svoji subjektivní citlivost v zásadní existencialismus, činí jej *formou nadčasovosti*, formou poznání a poezie se jim stává sama o sobě světovým názorem. *Umělecká interpretace problémů, jež jsou do jisté míry skutečně problémy doby, jest neorganická, náhradní*. Vizte, jak když se jednomu z vykladačů této poezie dostane náhodou do rukou knížka Unamunova a Kierkegaardova, jak obratem činí z těchto jmen ihned svůj program a autoritu! Mám-li podati stručnou charakteristiku této tzv. mlčící generace, generace nahého člověka, pak interpretace jejich zkušeností subjektivních není o nic méně náhradní a neorganická než politický program tzv. Národního souručenství. Stejně tak octla se nakonec jejich za podklad vzatá existencialita v určitém bludném kruhu, zabloudivši do jakéhosi beztvárného a nereálného symbolu Boha – boha. To ovšem není katolicismus: k tomu chybí zde zase smysl Ježíše Krista – člověka a Syna božího. Neskutečnost závěrů, které si tato mlčící generace udělala programem, svědčí právě o její chybě, kterou učinila.

3. Úběžník perspektiv

V tomto posledním oddíle nechceme psát konkrétní profil dnešní kulturní a umělecké přítomnosti. To zamýšlíme ponechat zvláštní stati, jež by věci, které by bylo nezbytně nutné nadhoditi, blíže mohla specifikovat. Omezíme se tu jen na několik poznámek; ne však na okraj, ale pokud mohou být celkovými závěry této stati.

V dialektice moderního umění a v diagnostice jejich příčin jde tedy zásadně o překonání rozporů mezi uměním a životem. Přesně a pozitivně: o novou uměleckou aktivitu. Tato aktivita a její dosahování má za základ obnovení přirozené úkonnosti umění a tím i uměleckého díla, jak je dáno kulturním smyslem umění a vymezeno přirozenou úkonností složek, kterými se artefakt vyjadřuje. Jde tedy o *působnost*, platnost a účinnost uměleckého díla ve společnosti. V této definici nesmí tedy být zaměňována – jak se dnes často děje – působnost (aktivita) se *souřadností*, nebo dokonce s nivelizací umění, ve které by tato působnost naopak byla prostě anulována. *Umění má být uvědomělým výrazem lidské přítomné kultury, jež sama je „kultem“, výrazem lidské účasti na životě.*

Umělci jsou si dnes – předpokládám – této situace celkem dobře vědomi. *Jejich jasný vztah jako umělců k socialismu jest dán právě touto funkcí, ve které jest obsažena formulace kultury.* (V tom je také obsažena snaha po lidové kultuře a lidovém umění.) Stejně je tu zasažena i otázka *uměleckého realismu, který bude realismem společenských skutečností v jejich kulturním a posléze přesném uměleckém spektru.* Tento realismus má však v těchto souvislostech charakter nikoliv ve starých představách „realismu“, kde jako nápodoba empirické skutečnosti hrál naopak roli, jež šla proti postupu a vývoji moderního umění, nýbrž tu jde o realismus – skutečnost, skutečnost životní a *společenskou.*

(1946)

PROHLÁŠENÍ DYNAMOARCHISTŮ

Hoříme časem, který nás vysadil bez příprav k hrůzám a smrtím do života zakazovaného, do života vzpour, útěků, bezmoci, prodejnosti, rozsudků, hromadných hrobů, a do života šťastných vyhnanství, bláznovství, svobody navzdory, blížencevství neznámých, příprav, tajných hesel. Zrodil nás. Hranice, které vyznačovaly pokojné a samozřejmé cesty života v jejich předem vypočtených zápasech a experimentech, byly strženy a rozmetány. Trosky myšlení se marně pokoušely vtlačit nekonečný příliv nového života do prázdné šablony. Počínali jsme chápat nízkost této „pravdivosti“, která kameněla v těžké balasty, počínali jsme se hrozit bezpráví, útisků a lidského zakrslictví, které z ní povstávaly a pod jmény čestnosti, vlastencevství a stálosti znásilňovaly člověka. Žili jsme čas, lámání „vírou beznaděje“ a útěky vpřed a klíčili jsme do pluků těžkých závazků volnosti a do slavně obyčejné svobody. Prozírali jsme. Uprostřed přetvářek a náhražek, uprostřed zbabělého dezertérství a přizpůsobivosti chápali jsme, že neopustíme žádnou temnotu bolesti, nemožnosti, protikladnosti, špíny a zničení. To je nám pravda. Ne tedy už definicí, úlisně přistřihující imanentní sílu myšlenky do tvaru parkové ozdoby, ne ideou, které meteme a upravujeme cestu, abychom ji znehybnili do předpisu a poučky. Pravda je anorečení, svoboda *všeho, co jest.* Pochod našeho umění k životu budíž

ustavičný. Život a umění, jež přes všechny překážky špatného a diletantského umění a špatného a diletantského života budou směřovat k jednotě, musejí svou elementární část setrvávat v pohybu těžnice, tedy ve směru síly procházející těžištěm pravdy, tělem skutečnosti, faktu, materie v nejširším smyslu. Z těžiště, *ze středu hmoty*, kterou jsme i my, vyrůstá naše nazírání. Odtud směřuje naše touha po pravdě všech existencí, lidí, věcí, stromů, města, zvěře, snu, oblohy, lásky, smrti. Padáme k pravdě společně a každý sám a poprvé. Spouštíme se do ní, odpoutaní od všeho, aby nám vykávala prostor své prostoty, abychom pocítili její nezávislost a neohraničitelnost a nekonečnost. Věci rozbité a stržené, zbídačení a poníženi dostávají se k životu. Ohledáváme svět zvířat, měst a lidí. Hle, slavný návrat bláta, jímž se budou korunovat nečistší lásky! Tušíme čistotu, cudnost a zdraví v tom, co jste určovali za sprosté, hrubé a nemocné. Veliké, něžné a surové doživotavzetí! *Život slov, věčnost věcí!* Rukama lásky rozbíjíme nenávistně, co jsme našli. Silou a pokorností je nám dáno rozbít věci, lidi, svět, náhodné a předvídané, abychom viděli. Až k atomům! Směr, poutaný a stlačovaný bouřícími břehy našich básní, hudby, myšlenek, obrazů, soch, tance, činů, přírody. Bomby stlačeného vzduchu. Volného vzduchu! Na počátku této anarchie je prudký jas a síla vědomí. Aktivita anarchie. *Dynamis anarchie*. Anarchie z odporu a lásky. Svět, tušený ve zmatku, vichřicích, neúrodnosti, neštěstích. Svět rozbitých a bombardovaných měst naší obraznosti. Jsme posedlí troskami a spodinou, která vyplavala, slávou vnitřního prostoru. Neskončnost básnického a lidského vzdoru končí v ozbrojené touze po největší kladné síle – veliké revoluci. Po revizi bezohledné a neustávající. Není rozporu mezi revolucí a uměním. Společný křest experimentem, životnou, všestrannou a vytrženou účastí, je spojuje. Společná je jejich cesta růstu a slavných proměn k rodící se svobodě. Jako není revoluce jen bojem o nový státní útvar, ale úsilím o přesun celého životního názoru a postavení člověka, chceme, aby nové umění nebylo bojem o změnu literární situace, ale bojem o nové nazírání, myšlení, jednání, žití. Neboť – to je metoda života i umění: osvobozovat, navždycky a bez přestání znova! Dnes a kdykoli v nezastárlé budoucnosti dovést vzkřiknout manifest nejhlubší existence. Aby v každé chvíli, kdy se bude rodit báseň, šlo o život. A z tohoto rozvratu, až ze dna chaosu, vede nás vše k nové ústavnosti, věčné a jasnozřivé. Budeme změřeni tvorbou. Výzkumnou, ničitelskou a stavitelskou prací, která je příčinou a podstatou její existence a jejího tvaru. Silou, která nalézá novou řeč, nucenou životu. Není vyššího určení nad vnukání této síly. Přemostuje prvorozennou anarchii k archii jednotnou pulzací, sceleností a zaceleností. Hlubokostí anarchie jsme našli archii. *Anarchie je rodná země archie*. Pohyb

je stavba. Budeme změřeni aktivitou, dělnou službou, obsaženou ve tvaru a promítající se již tvůrčím zrozovacím procesem. Prostor anarchie a její smysl pro konečnou archii rozeznáme čistotou věcí, stupněm prostupnosti a pravdivostí procesů kolem člověka společného a v něm. Jako umění, niterné gesto jedincovy sebezáchovy, krystalizuje do čistého tvaru společným stavebním elánem, rostla i archie, novostavba světa a člověka, dozor lásky, se svým rozbitým předpolím v jediném výtrysku. Není v ní dodatečnosti, nemá-li stavba básně puknout před prvním životem, který potká. Znak tohoto umění: stavba závratí. DYNAMOARCHISMUS. Proti všem časně vratkým literárním způsobům, které se z vlastní nejasnosti a nepravdy jmenovaly směrem, bylo, jest a bude umění dynamoarchistické *směrem básní a životů*. Pravdivost tohoto umění, jehož očištěním je celoživotní drama, shledáváme v posedlé účasti básně v lidech a lidí v básni. Přes zdánlivý dualismus dynamoarchismu není v něm rozporu. Dynamismus, který jest oživovatelem, důvodem, požárem stavby a který přináší svobodné zvěsti o existenci a životě světa, prorůstá první plán díla bezhlavě, nesmyslně, závratně a odbojně. A přece již touto nekotvitelností staví, nutně a pravdivě, neboť se nedusí ideologickou užitečností a dodatečností. Stravuje věci, aby je vydal oproštěné, vyčištěné, prošlé všemi lidmi, jejichž *společnost* je na každém podílníku tohoto světa a společnosti vyražena. Vyrůstá nové náboženství dne, nová věřící síla, mýtus zdejší, zázračný svou skutečností a těžký svou proměnností. Mytizace dne, blízkost k lidovosti, to je stavba dynamoarchismu. Přisel čas, kdy vylézáme ze škarp, podzemí, z periferií do samého středu světa. My, ještě před okamžikem odsouzení k odporu, podryvnosti, nenávisti. Umění poprvé a velice jest účastníkem. V tomto čase bezvýhradně začíná dělničit, budovat, žít. Spojenci, umění a život. Svět nás vede svým dynamoarchismem k prvotní vládě existencí pospolitých, k ústavnosti socialistické, již tušíme v této rozloze v zemích SSSR.

Rodí se život. ZÚČASTNÍME SE HO.

Tak se sešli v létě 1944:

Listopad, Hořec, Grossman, Zachovalová, Andrenik, Morák

SKUPINA (Ra)

Je nutno se představit, je nutno říci, co chceme, a naznačit perspektivy cesty, kterou se ubíráme. Je nás prozatím osm: dva básníci a šest výtvarníků. Náhoda při našem setkání nehrála úlohu. Poznali jsme se tak, jak se poznávají lidé, kteří se ubírají touž cestou. Všichni jsme prožívali, buď před válkou, nebo za války, horečná léta surrealismu, který byl naším křtícím ohněm. Avšak tenkrát jsme se ještě neznali.

V tisku býváme označováni buď jako následovníci surrealismu, nebo jako „mladší surrealisté“, „postsurrealisté“, „neosurrealisté“, nebo dokonce surrealisté. Jde tedy především o to, zda se považujeme, či nepovažujeme za surrealisty.

Historie nás učí tomu, že skutečné umělecké dílo podržuje životnost bez ohledu na čas a místo svého vzniku; příčinou toho je, že obsahuje lyrické hodnoty, jež mají platnost obecně lidskou a jež jsou sublimátem lásky a nenávisti, naděje a zoufalství, radosti a žalu. Můžeme je stopovati až ke vzniku civilizace a nacházíme je ve větší či menší intenzitě všude, ať už u Lautréamonta či Stendhala, Uccella či Leonarda, v umění primitivních národů či v umění starého Egypta, a budeme je nalézati i v budoucnu tam, kde při vlastní tvorbě spolupůsobí spontánnost a touha. A vždy a všude bude provázeno pečetí tajemství, jež je dáno složitostí struktury veškeré existence a jež v něm bude lidstvo věčně tušit, hledat a luštit.

Z tohoto hlediska se nám surrealismus jeví jako krajní výtažek a koncentrace všeho lyrismu, výtažek, který je však příliš jednosměrně zaměřen a vyměřen. Jestliže se tedy dnes míní surrealismem úzké umělecké hnutí, které nadto buď napodobuje onen stav surrealismu, který známe z roku 1938, nebo pohodlně obydluje dosažené pozice, pak surrealisty nejsme. To postřehl leckterý kritik, když o nás tvrdil, že někdy vybočujeme z mezí „ortodoxního“ surrealismu. Náš vztah k tomuto „ortodoxnímu“ surrealismu (tj. surrealismu předválečnému) je co nejkritičtější. Je to přirozené: hrůzná léta kulturní protektorátní izolace a naprostá odloučenost od avantgard ostatních zemí navodily tento stav.

Mnohé z objevů a metod surrealismu přijímáme za své, avšak neužíváme jich ve smyslu původní historické definice surrealismu (surrealismus je čistý psychický automatismus, který chce písmem, kresbou a všemi výrazovými prostředky vyjádřit skutečnou funkci myšlenky), nýbrž jsou pro nás spíše tím, co André Breton definoval jako „pokus položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy, jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a re-

voluce“ atd., nebo jako „vše, co nás přivádí na myšlenku, že je určitý bod, kde život a smrt, skutečno a pomyslné, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole nemohou býti vnímány jako protiklady“.

Namísto automatismu, o kterém nepřestaneme tvrdit (vzdor tomu, že vydal několik kouzelných děl), že byl a je spíše podkladem ke studiu než skutečným uměleckým projevem, zdůrazňujeme tvárné úsilí a kompozičnost, jsouce při tom vzdáleni suchého konstruktérství; malíři se přiklánějí k čistě výtvarným a malířským prvkům, zamítajíce veškerou literárnost malby, a básníci nezapomínají pro asociace na jazykový materiál. Během vývoje jsme došli nejen k omezení automatismu, ale dokonce k jeho popření, jdouce tak opačnou cestou, nežli jde např. skupina rumunských surrealistů, kteří stupňují automatismus v úplný „nadautomatismus“ a objevují nové a nové automatické techniky, jimiž popírají umění a estetiku a podtrhují vědecko-experimentální charakter surrealistického úsilí. Používáme-li automatismu přece, tedy jen proto, abychom čas od času zjišťovali vlastní psychický stav. Jsme však vzdáleni toho, abychom tyto projevy, převážně soukromého a experimentálního rázu, vydávali za svébytná díla.

Zatímco surrealisté zdůrazňují teoretickou a experimentální stránku, snažíme se praxí a prací vyhýbat se úzkostlivě apriorním teoriím a přemíře teorie vůbec. Jestliže surrealismus kladl tak veliký důraz na freudismus a výklad snů, bylo to bezpochyby zaviněno přeteoretizováním. Uznáváme přirozeně v plné míře význam Sigmunda Freuda a jsme vděční za metodu, již umožnil postihnouti mechanismus myšlení a konání. Jsme si vědomi, že na základě psychoanalýzy lze podrobně rozebrati naše díla, avšak jsme vzdáleni toho, abychom je budovali podle psychoanalytických receptů. Takovéto výtvořiny chtěné erotické náplně nesou s sebou nebezpečí, že podvod bude odhalen a mystifikátor se ukáže jako směšný strůjce symbolů podle seznamu s návodem k použití, ne-li přímo alegorií.

Přijímáme za svůj světový názor dialektický materialismus. Jsme si vědomi toho, že avantgardní umění bojuje zpravidla na dvou frontách (proti buržoazii, proti níž je celou svou podstatou namířeno, a proti nezájmu a nepochopení avantgardy sociální, s níž umělecká avantgarda nikdy nepřestala být spjata na život a na smrt). Avšak čím dále, tím více jsme přesvědčeni, že lze vytvořiti mezi politickou a uměleckou avantgardou jiný vztah než opoziční.

Právě tak jako nemůžeme uznat umění pro umění, revoluci pro revoluci a život pro život, nemůžeme uznat ani umění pro lid. Považujeme umělecký projev za projev lidského ducha, jako je tep srdce projevem fyziologickým. Umělecké dílo je nerozlučně spjata s osobou tvůrce a ten je

pak spjat s prostředím, v němž dílo žije. Jednoznačně a bez výhrad se stavíme proti snižování uměleckého díla za účelem přiblížení k lidu, neboť nelze se vzdát namáhavě dobytého území, jež nás nezadržitelně vede k té říši svobody, o níž snil každý poctivý marxistický ideolog. Neuznáváme „strašáka nesrozumitelnosti“ za překážku mezi umělcem a sociální avantgardou. „Porozuměti se dá při normální inteligenci všemu, postupuje-li umělecká výchova soustavně od jednoduššího k složitějšímu a zdůrazňuje-li od počátku nezvratnou pravdu, že pouhým napodobením přírody ještě nikdy nevzniklo umělecké dílo.“ (Kulturněpolitický program KSČ a výtvarné umění, V. Kramář, 1946.)

Jde nám především o to, aby vývoj v umění nebyl nikdy ničím brzděn, jde nám o to, aby se nestal šablonou a tím méně zvykem, jde nám o ryzí lyrický projev, o mnohotvárnost a velkolepost světa, jenž nás obklopuje, a o mnohotvárnost a velkolepost citu především.

Jaký je náš vztah k jiným skupinám aspirujícím na avantgardní pozici v našem umění?

Jsou tu především tři zbývající členové rozpadlé pražské skupiny československých surrealistů: K. Teige, Toyen, J. Heisler. Je víc než jisté, že se s nimi úplně neztotožňujeme. Náš poměr k nim vyplývá z poměru k surrealismu vůbec: vyčkáváme jejich nové práce a projevy.

Je tu Skupina 42. Vážíme si některých prací J. Kainara, J. Koláře a I. Blatného, některých obrazů Grosse a Hudečka a grafických listů Kotíkových, je nám však velmi vzdáleno nejasné teoretizování J. Chaluppeckého. Nemůžeme akceptovat „novorealistické“ práce členů skupiny zvláště z doby protektorátu s jejich pojetím „tématu“ úzce omezeného na městskou skutečnost, stejně jako jejich názor, že již „prošli“ surrealismem, že „překonali“ jeho vliv a postoupili dále nežli ti, kteří jsou spjatí se surrealistickým odražením. Pokud však jde o nejzákladnější věci, o existenci umělecké avantgardy u nás, o zásadní otázky kulturní politiky, ustupují přirozeně diference před vzájemnou solidaritou, jež nás také pojí se skupinou „kolem Mladé fronty“, především s jejími teoretiky Grossmanem a Morákem.

Je zde dále silná skupina slovenských nadrealistů (vesměs básníků a teoretiků), která se však příliš izoluje do jakési nedůvěřivosti, zdůrazňujíc slovesné problémy specificky slovenské. Přes výhrady technického rázu je nám však jejich poezie (Fabry, Žáry aj.) a zvláště teorie (Povážan) daleko bližší než valná část české literární produkce, s výjimkou téměř jen poezie Halasovy a jazykových ohňostrojů próz Holanových.

Pokusili jsme se zde zaujmout stanovisko jak k aktivitě předválečných surrealistických skupin, tak ke skupinám, jež se dnes u nás více-

méně snaží spoluvytvářet naši současnou avantgardu. Otázka, zda jsme, či nejsme surrealisté, zůstala nevyřešena. Řekli jsme, že se neztotožňujeme s předválečným analytickým (destruktivním) surrealismem, a je nám proto lhostejné, je-li naše činnost vinětována jako surrealismus, či jinak. Domníváme se, že vývoj avantgardního umění směřuje do údobí, jež je možno zhruba nazvat syntetickým a konstruktivním.

Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera,
Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann,
Václav Tikal, Václav Zykmond.

(1947)

CESTA K SYNTETICKÉMU REALISMU

Jiří Hájek

Vynikající kritik starší generace, zamýšleje se nad situací současné poezie, položil si otázku, co bude vnitřní pružinou jejího budoucího vývoje ve společenském prostředí nového lidově demokratického státu, v němž aspoň v nejhrubších obrysech vidí realizovány dvě základní touhy, které až dosud určovaly její směr: svou touhu sociální a národní. Co tedy nyní, na jaké cesty vstoupí, co poezii povede tímto světem, jenž naplnil její sen? Otázka byla položena, avšak zůstala bez odpovědi. Není pochyby, že na ni není odpovědi, zůstane-li takto postavena, nechceme-li se pro odpověď vracet nazpět až k poetistům a k jejich pojetí poezie jako skvělého sportu a kouzelné hry představ. K takovému návratu dnes chybí poezii vnitřní i vnější důvody. Nezbyvá tedy než zkoumat samu otázku a hledat chybu v tom, jak byla postavena.

Bylo především správné, jestliže jsme řekli, že sociální a národní touha určovala směr dosavadnímu vývoji české poezie? Domníváme se, že toto zjištění bychom mohli dokumentovat celou historií naší moderní poezie, Máchou počínajíc. S jednou důležitou opravou ovšem: tato touha je častěji spíš *neodmyslitelným pozadím, na němž se odehrává vlastní děj, než dějem samotným*. Vystupuje do popředí v letech společenských krizí a katastrof; ani v letech stabilizace a zdánlivého klidu nepřestává být ovšem přítomna: transformuje se vždy do nových a nových podob (i lart-

pourlartistické gesto dekadentních začátků generace let devadesátých je svým způsobem projevem negace tehdejšího společenského řádu), někdy se na dlouhá období zdánlivě propadá do podzemí a na jeviště poezie vstupuje výsostné individuum se svou trýznivou potřebou krásy, nenalézané a neuskutečněné v realitě světa, se svým smutkem a bolestí, se svou metafyzickou závratí života i smrti. Avšak vše, cokoliv se v poezii děje, je zejména v společenském mezidobí dvou světových válek, když přejde poválečná revoluční vlna, prožíváno, básněno i vnímáno právě na pozadí palčivé touhy po sociálně spravedlivém krásnějším světě, na pozadí „revoluce, která spí a nepřichází“, mluveno příznačným Horovým veršem. Tato velká sociální naděje nemizí tedy z naší poezie nikdy. Nicméně ani ona nemůže zabránit tomu, aby se básníci, na čas nesení živoucí silou kolektivní víry probuzených zástupů, nerozešli později nejrůznějšími směry; jde-li o zjev tak obecný, jenž se týká celé někdejší generace Devětsilu, nebylo by správné, kdybychom jej činili výhradně předmětem povrchního etického soudu; obecnost tohoto zjevu ukazuje na jeho vnitřní zákonitou nutnost. Zdá se mi, že Šalda ve své studii o tzv. proletářské poezii ukázal správně na kořeny této zákonitosti, když psal: „Kdyby měla mít nová poezie zvaná proletářská šance na úspěch, musila by být nejprve změněna konstelace politická; *musily by být aspoň částečně realizovány v životě nové společensky světové cítění a nové společensky sociální konvence. Neklammež se o tom: básník nemůže žít ve vzduchoprázdne prostoro. Musí být obklopen společenským teplem, musí cítit, jak tepe a proudí krev společenského tělesa, a tedy v tomto případě tělesa proletářského.*“ Básníci, kteří v letech 1918 až 1924 celým srdcem proklamovali svou touhu po nové společenské organizaci, zůstali obklopeni životní realitou starého světa: nemohli žít trvale na úvěr zítřka, na úvěr svého snu, jemuž se nedostávalo jakýchkoli konkrétnějších znaků, jenž se nemohl opřít ani o sebemenší stopy životní empirie. Neopustili ve své většině svůj sociální sen a nevzdali se ho: bylo však nutno zatím žít život takový, jaký byl! Nutnost prozatímního života přemohla jednosměrnou, esteticky přísnou nutnost boje za lepší život. Avšak systém, v kterém žili, charakterizoval před lety J. Honzl právě tím, že „klade neustále krásu do sporu s člověkem, připouští unesení krásou jen za cenu její abstrakce od skutečnosti; rozvrátil nejen člověka, ale rozvrací víc a víc sám sebe“. Poezie, která vyrůstala z tohoto sociálního milieu, byť sebevíce toužila po jiném světě, nemohla kromě občasných protestů a proklamací svého odporu být ničím jiným než právě poezií rozvratů člověka, rozkladu lidské osobnosti, jenž byl jedním z důsledků obecného rozkladu společenského. Poezie smyslů a poslů poezie volného pohybu lidského podvědomí, která vylučuje intelekt

stejně jako cit a vůle; anebo hravé kroužení obrazivosti – to je vše, co zbylo poezii z celistvé reality člověka. Metafyzická meditace, vylučující vše, kromě zvichřené obrazivosti, cílicí za smyslem ukrytým za životem a za věcmi; suchá, intelektuální rétorika úzce bojové politické poezie; vybledle staromódní poezie citu, který se přestal nějaký čas nosit v avantgardních kavárnách; obecné ochoření vůle, hybné síly vědomého, záměrného pohybu a změn; to jsou ve zkratce hlavní pěšiny a bezcestí, k nimž se rozbíhá vývoj poezie.

Jak patrně, ani tak mocná soustřeďující síla, jakou byla společenská sociální víra, nebyla s to zabránit rozpadu, který jsme se tu pokusili zachytit. Nebyla s to zabránit, aby se poezie nevzdálila ještě víc než kdykoliv předtím souvislostem s celým společenským děním. Aby nebyl dovršen jako nutný důsledek všeho předešlého vývoj k zabstraktnění, ezoteričnosti výrazu, končící posléze nejen v rozkladu vnitřní významové výstavby básně, nýbrž v popření tvaru vůbec; v naturalistickém záznamu pohybu lidského podvědomí, v automatickém textu. Poslední důsledek: úzký kruh čtenářů, kteří jsou tuto poezii disponováni sledovat na jejích cestách, se ještě více zúžil.

Jde o to, abychom zřetelně viděli a chápali tuto vývojovou dialektiku předcházejícího období naší poezie a složitý význam onoho vnitřního vývojového faktoru, který jsme zatím nazvali „sociální touhou“. Bez toho nelze dobře porozumět tomu, co se změnilo v dnešní poezii, oddělené od minulosti památným datem 9. května 1945 a skutečností lidově demokratického státu; bez toho nelze nalézt ani to, co do současné poezie z minulosti přechází. Bez toho nelze správně obhlédnout terén ležící před námi, změřit možnosti i úkoly, které na něm vyvstaly.

Bylo řečeno, že poezie vidí v novém společenském vývoji, na jehož práh jsme vstoupili, realizovány ony své dvě základní touhy, srůstající posléze v jedinou: touhu po národní svobodě a sociálně spravedlivé společenské organizaci. Co to znamená? Znamená to snad, že její touha byla naplněna aktem vydání socializačních dekretů a uzákoněním některých dalších významných revolučních vymožeností? Jistěže ne!

Situace naší poezie se velmi podobá postavení stavitele na prázdné parcele: nezískala nic než to, co právě nejnezbytněji potřebuje, aby mohla nasadit k novému růstu (myslit dnes na květ a plody je trochu předčasné) z kořenů reality, která ji obklopuje. Dostala právě to, co chybělo kdysi po první světové válce tzv. proletářské poezii a co nevyhnutelně způsobovalo vratkost a provizornost její tehdejší pozice: bylo, mluveno znovu Šaldovými slovy, aspoň částečně realizováno v životě nové společensky světové citění, počínají se tvořit *nové společensky sociální konvence*. Bás-

níci nejsou odsouzeni k tomu, aby žili se svým sociálním snem ve vzduchoprázdnu, mimo životní realitu a v jejím naprostém bojovém odmítání; je dnes právě nutno, aby žili co nejhloběji v ní. Poezie dostala svůj pevný bod v prostoru: jde o to, aby, opírajíc se o něj, převedla život do nových drah, spolu se všemi ostatními dělníky a staviteli, kteří na něm pracují. Její stará sociální touha rozněcuje se dotykem s novou, těžce se rodící společenskou skutečností; daleka toho, aby se rozplynula v klamně vidině svého sebenaplnění, stává se poprvé ústřední reálnou organizující osou nové umělecké struktury, silou obnovující a ustalující pevnou vazbu poezie s celou strukturou společenského života.

V této expozici situace jsou už in nuce obsaženy cíle a úkoly současné poezie. Jak ukázal zejména festival mladé poezie v Umělecké besedě, je onen centrální úkol, jež jsme se skupinou mladých básníků, prozaiků a satiriků nazvali syntetickým realismem, chápán a cítěn, byť i z různých perspektiv, se zatížením některých omylů a při vši částečnosti některých pohledů, jako společný, jednotící úběžník téměř celé mladé poezie. Nejde o jméno ani o skupinu: jméno bude možná vývojem překonáno a nahrazeno výstižnějším a přesnějším označením. Skupina básníků syntetického realismu nechce být a není ničím jiným než jednou z básnických skupin, kterou spojuje pevně tento úkol a jež má smysl a charakter především pracovní.

O co však jde, toť právě tento úkol: nečiníme si nikterak monopolních nároků na jeho realizaci. Cítíme se spjati společným úsilím s některými básníky jiných básnických skupin. Jsme rádi, jestliže básníci stojící mimo nás přibližují se k našim představám s takovou básnickou silou, která vyznačuje třeba několik básní poslední Kainarovy knihy. Jsme vděčni novému básnickému vývoji Vladimíra Holana za řadu významných podnětů, stejně jako se cítíme podpořeni v teoretickém ujasňování některých zásadních problémů jednotlivými formulacemi roztroušenými v projevech Jindřicha Chalupeckého a jiných mladých teoretiků. Budeme-li s nimi někdy ve sváru, pak jediné o další konkretizaci a ujasňování těchto společných problémů.

Co pro nás ve zkratce znamená syntetický realismus? Nové začlenění a úzké sepětí poezie se strukturou celého společenského života především. Umění, jsouc pro nás jednou z nejdůležitějších forem společenského vědomí, určitým druhem poznání, je, jako všechno lidské poznání, jež vede k odhalování a tím i k ovládnutí zákonitostí, dosud utajených a proti člověku slepě a ničivě působících, nástrojem proměny člověka i světa. Je tedy nástrojem boje za plnější, lidštvější a bohatší život. Od jiných forem poznání neliší se toliko, jak se zpravidla říká, svým vnějším,

specificky obrazivým charakterem, nýbrž samou svou podstatou. Zatímco všechny ostatní formy poznání činí předmětem svého zájmu jednotlivé výseky skutečnosti světa i života, je základním znakem uměleckého poznání jeho směřování k úhrnnosti, syntetičnosti. Ať učiní předmětem svého zájmu sebenepatrnější výsek skutečnosti, vždy v ní hledá celek. Jeho východiskem a cílem není jen člověk sám o sobě, ať nahý, obyčejný, všední, či biologický. Jeho jediným a ústředním tématem je vždy člověk a svět, člověk a doba, člověk a příroda, člověk a jeho lidské dílo. Cokoliv umění nazírá, ve všem uvádí ve vztah tyto dva protikladné póly, hledá a uskutečňuje jejich jednotu i znovu ji porušuje. Poezie rozkladu osobnosti chce se stát poezií skladu nové harmonie citu, intelektu, vůle i smyslnosti, poezií uskutečňování nové harmonie jednotlivce a společenského celku. Úzká tematika staré poezie se rozšiřuje všemi směry do nekonečných rovin společenského dění. Není témat pro poezii zakázaných a nejsou témata obecně uznávaná a doporučovaná, tak říkajíc poetická. Proměňuje se řeč: tvarové dědictví přetíženého evropského symbolismu je shledáváno nepoužitelným a nesouměřitelným s novými obsahy. Není jazykové vrstvy, z níž by nečerpala dnešní poezie, dosud uzavíraná do úzkého výběru slov a obrátů uznaně poetických. Nechť učiní i prostou, všední a nejvšednější řeč dnešních lidí materiálem nové umělecké struktury! Básnický obraz přestává být jediným či hlavním výrazovým prostředkem poezie, nepokládáme jej za ústředního či výhradního nositele emocionality básnické řeči. Metafora je pro nás jen jedním z možných prostředků výrazu, který neslouží ničemu jinému než básnické koncentraci, úspornějšímu, přesnějšímu a silnějšímu postihu vztahů, jež mají být vysloveny. Odrážení estetické funkce od tzv. sdělovacích funkcí jazyka jeví se nám nesmyslné; sdělení je právě tak nutným nositelem estetické emoce, jako je estetická funkce centrální organizující silou, která pořádá v jednotu významové výstavby i estetického účinku jednotlivé sdělovací a praktické jazykové funkce. Z tohoto hlediska přestává i příkrý a strnulý protiklad mezi poezií a prózou; jejich poměr je poměrem neustálého a oboustranného dialektického napětí. Ztrácí se i příkré rozhranění mezi poezií tzv. vážnou, vysokou, a mezi satirou, perziflází a pamfletem.

Nová realita člověka a světa: toť téma i úkol nové poezie. Nikoliv fotografický materiál. Spíš výzva k spoluuskutečnění.

(1947)

POEZIE MĚSTA

Jiří Kolář

Začnu nejneočekávanějším, začnu Chestertonem: *Filozofie malty a cihel je mi bližší nežli filozofie řepy*. Malta a cihly – řepa. Řeknu to srozumitelněji: město a vesnice. Hle slovo Město. Pokusím se zeptat se na jeho vlastnosti sám sebe. Nemám důvodů nezačít, jak se říká, se slzami v očích nebo ubřečeně. Život v městě je namáhavý, drsný, nestydatý, zuřivý, stejně tak jako bezmyšlenkovitý. V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku. Jakákoli obrana je zbytečná, napřážené ruce nestačí ani v chůzi, natož ve spánku. Dělej co dělej, každý zásek, pancíř, každý meč je nic. Přibližuje se a přibližuje, tím neúprosněji a lhostejněji, kladeš-li nástrahy. Zavíráš oči, zašíváš si je, ale zevrubnost poznání druhého roste a roste. Oblékni se, jak chceš, oblékni jej, jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude. Krůček za krůčkem se prokousáváš stěnou nenáviděné kaše oddělující tě od krajiny, za kterou jsi chtěl ve svých představách položit život, jak byla krásná a plná okouzlení.

ČLOVĚK VYBUDOVAL MĚSTO A MĚSTO VYBUDOVALO ČLOVĚKA.

Kdyby někdo vypracoval báseň o zázračném dění města, ať obraz za obrazem nebo tvar za tvarem, slovo za slovem nebo tón za tónem, a přemístil toto šílené dění do materiďouščí atmosféry venkova, nemusel by, ale mohl by dát kvěsti květinám z betonu, rodit ovoce stromům z žuly a plechu, z řek učinit asfaltové bystřiny nebo učinit vzduch skleněný, pak bychom byli nuceni přesvědčovat se o královské čistotě tohoto dramatu, a možná že by nám bylo proti mysli, kdybychom potom zaslechli, jako to vždy bývá při křtu básníka, něco o znásilňování přírody nebo skutečnosti; a možná že bychom milovali tohoto básníka pro jeho nebývale čistou a prostou jemnost, tak nebývale, neslýchaně a úžasně přesvědčujícího, že síla a nosnost slova je nekonečná na všechny světové strany a nevyčerpatelná pro všechny způsoby času i smrtelnosti, síla, která by se stala pojednou i novou silou našeho ducha. Má-li někdo z vás chuť skočit mi do řeči, odpovím: Poezie je věrná tomu, kdo je jí věren. Jsou cesty v životě básníka, které musí, bezpodmínečně musí projít jen v duchu nebo srdcem naprázdno a platnost básníka ve společnosti závisí na přímém poznání těchto cest, neboť on může být platný celku jen tehdy, nebude-li podlamována jeho svoboda v těchto těžkých rozhodnutích jeho života. Jen ti, kdo žijí poezií, pochopí, jak hrozné a smrtelné zde hrozí nebezpečí.

Nyní bych rád pověděl několik jmen básníků, které miluji. Budu je vyslovovat tak, jak mi napadnou, a nebudu ovšem jmenovat všechny, neboť básník podává prst místo dřívka.

Neodbytný ideál poezie se rodí hlavně z pobytu ve velkých městech, z křížení jejich nesčíslných vztahů, praví Baudelaire. Tento verš nazvu prvním příkázáním desatera města. Není možné přijít mezi ty, jejichž povoláním je býti umělci, a nechtít jim něco vnutit. Nuže, objevil-li Baudelaire zákon nevyločitelnosti města z poezie a nevyločitelnosti poezie z města...

*Ze svého podkroví, sně s podepřenou lící
já budu hleděti na dílny zpívající,
na věže, komíny, ty pyšné stěžně měst,
na velká nebesa, kde věčnost skryta jest,*

... a víme-li o něm, nezdá se nám tak zběsilé všechno Rimbaudovo počínání, kde se pokouší zmocnit se zlatého klíče nebo kde se snaží naléztí jej: *Myslil jsem, že mohu posoudit hloubku města na několika místech z měděných lávek, z plochých střech a schodišť obklopujících haly a pilíře. Je to div, který jsem si nedovedl vysvětlit.* ... klíč, pomocí něhož by mohl, kdykoli se mu zlíbí, jít a tiše nebo s křikem usednout k jednomu stolu s městem. Na tomto zázračném třeštění měl veliký podíl sám zákon městské bezpodmínečnosti, jehož pokrevní sestrou je duchovní kázeň. Báseň Paříž se opět zalidňuje je toho korunním svědkem. Vidíme-li, že myšlenky, které nabídl město Rimbaudovi k snědku, se proměnily v rubíny, dřív nežli je přiblížil k ústům, zdá se nám, že se přece jenom nechtěl spokojit s tím, co před ním nakouzl, nebo dokonce poznamenal svou krví někdo, jež mohl milovat. Vypálil-li Baudelaire na hrud' města svoje znamení a pojmenoval-li je člověkem plným neuvěřitelných konfliktů, zapadajících do sebe jako kolečka dračího hodinového stroje, konfliktů nutných k chodu poezie a hodin nutných pro měření nekonečnosti jeho ducha a naznačil-li nám Rimbaud, že život města může být mocný a tragický jako život jeho, že město z nějaké nepochopitelné vůle, vlastní vůle, klíčí, kvete a zraje a zdá se vyrůstat nad člověka, nutí všechny, kdo přišli po nich, vidět město městem. Počínaje zmíněným dvojhvězdím, nejpodivnějším a nejstrašlivějším, jaké se kdy objevilo na nebi poezie, dvěma jmény, bez nichž se neobešel křest sebekřiklavější či sebeupejpavější ani pohřeb kteréhokoli z příštích básnických škol, lze s určitostí říci, že po nich není umělce, jež by nějakým způsobem neuskříplo město.

Mallarmé:

Četl jsem jednu z oněch malých básní, jejichž lícidla mají pro mne větší kouzlo nežli ruměnost mládí a vpíjel jsem ruku v kožešinu čistého zvířete, když kolovrátek zapěl roztouženě a zádumčivě pod mým oknem.

Nástroj smutných, opravdu: piano jiskří, housle skýtají rozkoš, ale kolovrátek za soumraku mě beznadějně roztesknil. Nyní, kdy mumlal rozpustile pouliční píseň, která vnesla radost v nitro předměstí, píseň prachstarou a všední: odkud že sevřel mou duši a roztesknil jako romantická balada? Sál jsem jej zvolna a nehodil oknem ani groš, v bázni, abych se nevyrušil a nezpozoroval, že nástroj nepěje sám.

Hle člověk nepřipouštějící si skutečnost. Člověk s vůlí oprostít se ode vši podstaty, jíž by nebyl sám. Člověk – pokus o dokonalost, o dokonalost nového významu. Mallarmé nejen že zjistil velikost a váhu hvězdy objevené Baudelairem, hvězdy vdechující krev poezii, ale svou básní Ubohého bledé dítě přes všechnu svou sílu a přičinění chtít hnízdit v kořenech, v koruně hrdosti, prorazil okno do krasu *metropolismu*.

Historie tažení města uměním by si vyžádala výkladu bitev o samu podstatu života a poezie. Ubohá hlavo.

Nikdy nebylo odvážnějších převratů uvnitř osudu. Gercen:

Stejnost vývoje vyhlazuje mnohé, nelze neustále omílat hlouposti, tlachat o hospodářství nebo se miliskovat, nevědět, co si počít se ženou středníkem mezi odaliskou a služebnou, bytostí tělesně blízkou a duševně vzdálenou. Ve dne není jí třeba, ale ona je všude neustále, muž nemůže se s ní dělit o své zájmy a ona o své tlachy. Ničí jeho sílu a on nemá záchrany. Mezi večěří i daleko pozdní, mezi postelí i tenkrát, kdy jdeme spát, zbývá moře času, kdy se již nechce spát, právě v tuto dobu žena zavléká muže v úzký kruh svých klepů, v atmosféru podrážděné urážlivosti a zlostných narážek. To nezůstane beze stop.

Nikdy nebylo tak jasně vmeteno v tvář skutečnosti tolik pravd, nikdy nebyla skutečnost tolik podezírána a tolik milována.

Dostojevskij: *Líbejte více zemi.*

Líbejte více zemi, líbejte, vejděte do sklepů, rozmetejte dlažbu, odtrhejte kůru asfaltu, je tam zem; utírejte si po každém jídle rty ručníkem země, drhněte pokožku svého srdce a čistěte duši kartáči země, koupejte se před každou nocí ve vodách země, buďte čistí. Ne, nikdy nebylo prolito tolik krve, zoufalství a lásky.

Nebojte se, neopustím vás nikdy... ani do blázince vás nikdy nedám. Nebudete pracovat, dostanete všechno, co budete chtít, budete se modlit, chodit, kam vám bude libo, a dělat, co vám bude libo. Nedotknu se vás. Ani já se po celý život ze svého místa nehnu. Budete-li chtít, nebudu s vámi celý život mluvit, budete-li chtít, vypravujte mi každého večera, jako tenkrát v Petrohradě v těch zákoutích, ta svá vypravování. Budete-li si přát, budu vám čísti knihy. Ale za to celý život na jednom místě, a to místo je pochmurné. Chcete? Jste rozhodnuta? Nebudete litovat, trápit mě slzami a kletbami?

(1946)

OČ JDE V MLADÉ POEZII

Jiří Hájek

Otázka zní: jsme po cyklu večerů mladé poezie v Umělecké besedě v něčem dál? Měla tato konference šesti básnických skupin i těch, kdo stojí mimo ně, vůbec nějaký smysl? Soudím, že je třeba na obě tyto otázky přisvědčit. Jde zatím ovšem více o proces teoretického uvědomování si situace mladé poezie než o básnickou produkci samotnou. Objevily se některé neoddiskutovatelné a důsažné shody, zahrnující někdy téměř všechny skupiny. V ostatním se aspoň ukázalo, v čem tkví příčiny rozporů a na které otázky se soustřeďuje obecná pozornost.

Co je však nejradostnější, je právě skutečnost pohybu, vývoje a změny, která charakterizuje nejobecněji a nejzřetelněji situaci celé mladé literární teorie i poezie samé. Co však je ještě důležitější: tento pohyb ničím nepřipomíná chaotické víření prvků v kapce vody. I při vši nepopíratelné a nikterak jednoduché protikladnosti sil lze už v něm postřehnout základní jednotu celkového směřování. Úběžníkem, k němuž se sbíhá umělecké úsilí všech skupin uvnitř dnešní mladé poezie, je prostě sama realita dnešního člověka a této doby. Dnešní stav procesu vyrovnávání se s touto skutečností naznačují právě ony příznačné shody, které nalézáme v projevech téměř všech teoretiků: v důrazném a definitivním odmítnutí jakéhokoliv artismu a umělecké samoučelnosti shoduje se dnes stanovisko skupiny, za niž jsem mluvil na besedním cyklu (básníci syntetického realismu) nejen se stanoviskem Skupiny 42 (Chalupecký), s dnešní básnickou praxí některých básníků skupiny Mladé fronty (Hořec, Kryštofek, Listopad), ale i se skupinou revizionistů někdejšího ortodoxního surrealismu (Kundera aj.), stejně jako s teoretikem Ohnice (Červinka), ba i s některými mladými katolíky (I. Slavík) a i s jinými mladými teoretiky, jako je Vladislav či Štern. Odmítnutí artismu vede přirozeně k tomu, že se klade nový důraz na obecně životní společenskou důsažnost uměleckého projevu. Červinka zdůrazňuje, že jeho skupině nejde o poezii, ale o život. Březovský uprostřed mnoha výhrad poznává, že opravdová poezie není a nemůže dnes být protisocialistická. Chalupecký mluví znovu o „konci moderní doby“, o nutnosti skoncování s utkvělými konvencemi někdejšího „modernismu“, o potřebě umění, které by ukazovalo náš čas. V projevu J. Moráka, který mluvil za skupinu Mladé fronty, není sice, čeho bychom se mohli dovolávat, nicméně můžeme plným právem poukázat na básnické projevy samotných členů této skupiny, L. Kundera požaduje jménem neosurrealistické skupiny Ra pro poezii celou šíři života a je si vědom, že

„poezii nelze postavit mimo nové konstruktivní úkoly společenské“. Jan Štern zdůrazňuje pravdivost jako první požadavek, jež klade na umění, které má podle jeho slov „objevovat lidem smysl této doby“. Existencialismem zaujatý Jan Vladislav shodne se s námi zcela zřetelně v tom, že umění nemůže být samoúčelné, stejně jako mluvčí mladých katolíků Ivan Slavík rozpoznává, že dnešní poezie musí být moderní v tom, že je současná a že se vyrovnává s touto dobou a že k tomu používá svých specifických prostředků. Je tedy vidět, že na frontě, kterou jsme dlouhou dobu hájili sami proti některým profesionálním zatemňovačům pojmů, přibyla v mladé poezii řada dalších bojovníků. Jsme tomu upřímně rádi.

Avšak Jan Grossman se obává, že se proto nutně zmocní mladé poezie odporná mdlota neplodného svornostářství. Nelze tomu rozumět jinak než jako výrazu nepřiznané nevole nad tím, že ono společenství, jež se dnes uvnitř mladé poezie počíná rýsovat aspoň v nejobecnějších rysech, vyrůstá na jiných základech než na těch, jež jsou blízké či milé J. Grossmanovi. Neboť ona zatím dosažená obrysová jednota nese s sebou spíše všechna jiná nebezpečí než nebezpečí bezobsažného svornostářství. V ní jsme teprve získali přehledný terén, v němž se rýsují společné otázky: máme základnu k tomu, abychom společně hledali cesty a východiska.

Nejspatnější počátek každé diskuse o těchto společných otázkách je onen, jaký volila řada řečníků na dvou posledních večerech v Umělecké besedě: klasifikace jednotlivých skupin, jejich schematické rozdělování kolem určitých, libovolně zvolených „těžisek“ a „center“.Všechny tyto konstrukce jsou falešné a umělé. Není přesně vyhraněných, metr tlustých čar, jež rozdělují jednotlivé skupiny do dvou či více pohodlných chlívečků. Jsou ovšem dvě odlišné a protikladné neetické základny a z nich vyrůstající dvojí nesmiřitelně odlišný postoj k světu a k životu, které se na půdě mladé poezie střetávají na každém kroku. Je to boj mezi metafyzicko-idealistickou a materialistickou noetikou, jejíž praxí je dialektická metoda. Tento boj ovšem, a to je důležité vidět, neprobíhá ve dvou příkře oddělených frontách, nýbrž namnoze i uvnitř jednotlivých skupin, ba především přímo v jednotlivých lidech, ať básnících či teoreticích. Máme na jedné straně nevědomě idealizující materialisty a na druhé straně stejně nevědomě materializující idealisty.

Stupnice jednotlivých skupin co do jejich materialističnosti? Někteří se o to pokoušeli. Myslím, že bychom dostali několik různých „stupnic“ podle toho, ve vztahu ke které otázce bychom takovou „stupnicí“ sestrojovali. Idealistické a metafyzické prvky převažují ovšem u mladých katolíků i u skupiny Ohnice. Jak uvidíme v následujícím, v různé míře prosakují i v ostatních skupinách, které více či méně vědomě vycházejí noeticky z materialistických základů.

Je několik trsů otázek, v nichž se tyto rozpory nejzřetelněji projeví a jež se nabízejí jako východisko diskusí připravovaného sjezdu mladých spisovatelů. Je to zaprvé soubor otázek, souvisejících s pojetím člověka a s pojetím skutečnosti. Všechny skupiny se s tímto problémem svým způsobem vyrovnávají. Je nutno, abychom nejprve viděli skutečnou problematiku a tvář dnešního člověka a abychom se nebavili o fantomech, mezi něž patří různé výroky o „trvajícím krizi člověka“ (Červinka) apod., mluvení o „menšinovém“ a „většinovém“ člověku a „o slepém automatismu hospodářských sil“. Nelze se bavit o „krizi jakožto takové“, ani o „člověku jakožto takovém“, je možno mluvit jen o krizi určitých společenských vrstev a určitých společenských typů. Kdo je „menšinový“ člověk? Je to bývalý majitel znárodněné fabriky, kolaborant, kompromitovaný byrokrat? Hledají u něho básníci Ohnice spásu uprostřed světa, který, jak říkají, se klaní „automatismu hospodářských sil“? Jaká to fikce mluvit o tomto „automatismu“ v době, v níž u nás pracující vrstvy, dělníci i inteligence, soustřeďují všechno úsilí k tomu, aby již přímo v životní praxi vytvořili takový hospodářský řád, jenž odstraní slepé působení „automatismu hospodářských sil“ a nahradí ho systémem, kde člověk sám řídí a ovládá tento „automatismus“ k prospěchu a užitku všech lidí? Jsme tu svědky toho, jak idealisticko-metafyzické myšlení dokonale staví na hlavu obraz skutečného světa a dezorientuje člověka. Je to něco podobného, jako když mladí katolíci jedněmi ústy mluví o snaze po zachycení celistvého obrazu člověka této doby a přitom z něho vidí a chtějí vidět jen onu „nenapravitelnou trhlinu“, jež prý je v samých základech jeho bytí a již je snad ze všeho nejspíš rozumět dědičný hřích či jinou fikci katolické věrouky.

Pokrokem je přitom Chalupeckého zdůraznění „obyčejného“, všedního, každodenního člověka. Obáváme se však, že Skupina 42 z celé složité skutečnosti člověka naší doby vidí a programově chce vidět jen jednu dosti úzkou stránku: její vztah ke skutečnosti zůstává v podstatě jen poměrem fotografického záznamu, což se obráží i v básnické praxi členů této skupiny: sklon k popisnému žánru, sbírání útržků skutečnosti, spojovaných metodou volné asociace představ, to je vše, co lze z této teoretické základny básnicky postihnout. Nejsilnější z básníků této skupiny, J. Kainar, značně přesahuje tuto teorii. Vědomé omezení na přítomný okamžik, programové zřeknutí se všech možností aktivního, podněcujícího zásahu do vývoje společenské skutečnosti, to je další úzce omezující rys Chalupeckého teorie, jež J. Červinka nikoliv neprávem nazval „humanistickým naturalismem“. Říkal-li však Chalupecký, že věci básníka je, aby vycítil, kde je v přítomném okamžiku nejvíce skutečnosti, není již příliš vzdálen stanovisku syntetických realistů: neboť v bodě, kde je

v tomto okamžiku „nejvíce skutečnosti“, je nejvíce přítomna budoucnost. Syntetičtí realisté pak vidí programově úkol současné poezie právě v překonání protikladu poezie jako „věrné reprodukce života“ (Černyševskij) a poezie jako spolutvůrce nových lidských a společenských ideálů. Syntetičtí realisté, vycházejíce z Václavkova poznání, že stojíme „na prahu nového syntetického umění“, které bude „živou součástí společenského procesu“, činí svým prvním cílem obnovu plné harmonické lidské osobnosti, v níž budou zrušeny a překonány protiklady mezi intelektem, vůlí a citem; fantazií a smyslovostí, poznáním a životní praxí; obnovu jednoty člověka, který je základním stavebním kamenem nové jednoty individua a kolektivu, člověka a společnosti, člověka a přírody.

Skutečnost! Další heslo, jež se zdá být společné většině, bezmála všem skupinám mladých básníků. Je se obávat jediného: aby z celé skutečnosti člověka a světa nezbylo teoretikům a básníkům právě jen toto slovo. Skutečnost jako nová poetická rekvizita, která nahradí staré, omšelé rekvizity? Vidět tuto skutečnost znamená být sám její součástí, jak řekl Jean Cassou v roce 1936: „Nemohu vyjádřit než to, s čím se cítím intimně solidární. Cítíte-li se solidární se skutečností, která se připravuje v tomto okamžiku a která ustaví svět zítřka, chci říci, jste-li si opravdu vědomi své revoluční situace, vyjádříte zcela přirozeně revoluční skutečnost.“ To zároveň znamená: nikoliv si představovat, nýbrž znát skutečnost dnešního života a jeho problémy. Jak říká Gorkij: „Kde chybí přesná znalost, tam jednájí dohady, a z deseti dohadů – devět chyb.“

Poměr mezi básníkem a politikem – tak zní další otázka. Bohužel, nikdo z těch, kdo se jí v Umělecké besedě podrobněji zabývali, nepočíná tím, aby nám řekl, o jakého básníka a o jakou politiku mu jde. Tuto otázku, ani žádnou jinou nelze především řešit v abstraktním prostoru. Básník v pojetí J. Chaluppeckého líčí to, co je, kdežto politik pracuje na tom, co býtí má. Politik se proto podle Chaluppeckého může mýlit, zatímco básník, je-li skutečným básníkem, se nemýlí nikdy. Syntetičtí realisté připouštějí, že politikové jsou ovšem vystaveni nebezpečí, že pro široké a dlouhodobé koncepcie „vysoké“ politiky přestanou někdy vidět složitou, často až nebezpečně složitou skutečnost daného historického okamžiku, přítomného všedního dne. Jiní politikové opět pro drobné skutečnosti všedního dne přestávají vidět širokou perspektivu vývoje. Přesně stejnému nebezpečí jsou však vystaveni i básníci. Je špatný politik, je špatný vědecký socialista, kdo pro perspektivu cíle ztrácí vědomí přítomné situace i naopak.

Vznáší se buď nebezpečně v oblacích, nebo se potácí v nepřehledných mlhovinách. Stejně je i malým, úzkým a slabým básníkem ten, kdo nevidí současně přítomný okamžik i vývojovou linii, jejíž je součástí. Roz-

díl mezi básníkem a politikem není tedy v naprosté odlišnosti pracovních oblastí: básníková oblast je ovšem širší. Jeho oblastí jsou prostě všechny projevy života. Rozdíl je však hledat především v odlišnosti prostředků.

Optimismus či pesimismus? Víra v iracionální podstatu poezie. Poezie jako „náhražka“ náboženství, nebo přímo jako jeho součást? Tak zní další naléhavé otázky, k nimž se bude nutno vrátit. Hlavní úkol, který je před námi, pak nepochybně zní: zkoumat, jakým způsobem se odráží teze teoretiků v živoucí básnické praxi. Neboť o tuto praxi jde především. Zjišťovat, kde poezie sama přesahuje a překonává jednostrannost a omezenost teorií i kde se zpožďuje a kde se zřetelně a vědomě dopracovává nových výsledků.

(1947)

SMĚRY NEJMLADŠÍ ČESKÉ POEZIE

Jan Grossman

Záměrem této stati není zachycení celé rozrůzněnosti nejmladší české poezie a všech jejích vztahů ať už k předchozím fázím literárního vývoje nebo k mimoliterárním problémům a aktualitám přítomnosti. – Běží tu spíše o popisnou charakteristiku a konfrontaci několika jejích základních směrů.

Na počátku druhé světové války se objevuje v české literatuře ideový a básnický proud pokoušející se o formulace nové literární generace, oponující surrealisticko-poetickým tendencím. Je to skupina soustředěná kolem básníka Kamila Bednáře, který je jejím nejvýznačnějším mluvčím. Jejím ideovým jádrem je teorie, či spíše jen představa takzvaného „nahého člověka“, rozuměj člověka čirého, člověka jako takového, zbaveného všech časových jistot, idejí a teorií, které zrazují a hrouťí se jedna po druhé. „Citový úraz“ – toť základní pocit této skupiny – a potřeba začít někde tam, kde realita tohoto chaotického světa nemůže selhat, tedy tam, kde je člověk sám o sobě, ryzí, neposkvrněný – to je její východisko. Neunikat však zoufalství, neidealizovat, ale *opřít se o propast* je krédem této skupiny. Tento program (byť nazývaný bezprogramovým), který je jistě jedním z reálných východisek předválečné doby (všimněme si, jak

hluboce by mohl ilustrovat Halasovo zmáhání životního nihilismu), se nicméně v této skupině jako celku sesunul do více či méně citové polohy, do neustále opakovaného a až únavně exhibicionistického dokazování této citové narušenosti, řešené často velmi schematicky a fráзовitě. Mám tu na mysli zejména Urbánka a Březovského v prvních románech. Bednář sám byl bezpochyby silnější a dovedl tento stav interpretovat často intenzivně básnický. Ale celé vyznění skupiny, která žárlivě hájila své právo na titul generace, bylo velmi neurčité a pochybují, že bude časem dokazovat více než fakt krize, který tu nastal. Ovšem osobnosti – pokud jimi jsou – zůstávají.

Ideové závěry tohoto proudu, jak je dnes vidíme u Bednáře, jsou v podstatě náboženské. Bednářova cesta vede dnes zcela jasně od věcí tohoto světa k pokusům o zakotvení ve světě absolutních a neměnných jistot, v jakémsi světě platonských idejí. Barokní *trvalé napětí* mezi existencí člověka a nadsvětlnou silou (napětí tak příznačné pro tuto poezii) se zvrátilo na metafyzickou stranu. Popření vývoje, vyřešení chaotičnosti sklonem k jakémusi duchovnímu absolutismu, ne tak zcela vzdálenému absolutismu katolickému – to se zdá být dnešním závěrem Bednářovým. Je však stále jasnější, že tato představa ryziho člověka – a její závěry – je představou člověka abstraktního, jak říkal správně Marx, člověka redukovaného na jakousi všeobecnou základnu, člověka dnes jasně ustupujícího a hájícího, neschopného vstoupit aktivně do toho, co je specifického *dnes a zde*. Možnost širšího rozboru by pak ukázala, jak tato představa alespoň teoreticky odpovídá určité duchovní konstelaci anglické poezie.

Zdá se pak, že většina ostatní poezie na tuto představu (a my víme velmi dobře, že představa, zvláště teoreticky formulovaná, se nekryje vždy s vlastním básnickým dílem – bohudík) buď přímo reaguje, nebo aspoň na ni navazuje. Tak jsou to především Kolář, Kainar a Blatný, tři nejvýraznější reprezentanti takzvané Skupiny 42 a vůbec jedni z nejsilnějších zjevů moderní poezie. U nich zcela naopak běží především o zachycení konkrétního a přítomného dění v celé jeho rozložitosti, běží o vteřiny a okamžiky, o komplexnost dějů, o hmotné kořeny skutečnosti, o jakousi vnitřní osudovost problematiky moderního světa. Barokní napětí je tu převáženo ve směru člověka. Stejně se rozvíjí skupina básníků, která je víc pracovně než ideově soustředěna kolem Mladé fronty. Hořec a Listopad, navazující na koncepcie poetisticko-futuristické, evokují dramaticitnost a vnitřní uzavřenost a dovršenost pozemského světa, i když je někde ohrožuje nedomyšlení problému, svádějící tu ke kazatelskému tónu, tu k výrazové měkkosti a neurčitosti. Stejně reaguje i Kryštofek, ovšem v poloze citovější, v poloze včelíčkovské, tj. v poloze zprostředkovaného Gellnera, sentiment-

tálněji. Potom Fikar, významný zjev, probíjející se od čisté emotivnosti k větší objektivitě rilkovského zabarvení, které slibuje poezii velké kultury; Fleischmann, meditativní typ holanovský, nejsilnější v básni Voják, pokoušející se najít vnitřní stavbu skutečnosti, podobně jako už silně vykrystalizovaný Jan M. Tomeš, který do této skupiny ovšem nepatří. Stejně mimo skupiny stojící Oldřich Mikulášek, básník ortenovské prostoty, vyslovil ve své čtvrté knize Podle plotu opět spíše psychologický než ideologický obraz dnešní a válečné duchovní atmosféry.

Surrealismus našel své vyslovení jenom u Ludvíka Kundery a pak u Zdeňka Lorence, jehož jediná vydaná kniha, psaná za války, není silným přínosem. Kundera v prózách Konstantina a ve verších Živly v nás ukazuje svou schopnost jakési přesné fantastiky. Zdá se, že schází jen málo – a to málo je snad vnitřní stavba na místě jakéhosi výlevu –, aby bylo jeho slovo zcela plně řečeno, s plným reálným dosahem, který jinak surrealismus, pokud ulpívá na manýře a do nekonečna opakované a ohrávané koncepci jakéhosi pansexualismu, nemá.

Jaké jsou ty nejobecnější závěry? Nejmladší poezie se dnes neorientuje a nediferencuje podle kritéria směrů, alespoň ne ortodoxně; stejně pojem generačnosti zřejmě ustupuje do pozadí. Kritériem je tu problematika jaksi obecnějšího charakteru, řekl bych přímo světovějšího. Ta je prubířským kamenem a stanovisko k ní je dělidlím. Tendence poezie najít svou sociální základnu a tendence moderní společnosti jako instituce zmocnit se umění jako zbraně duchovní pozice, extrémů a rezervy na obou stranách – to vše k tomu jen přispívá. Literárně vyrůstá nejmladší poezie přibližně z předpokladů surrealismu, poetismu, Halasova expresionismu atd., prostě z generace předchozí. Tam je počátek. Ovšem to, co je u surrealismu a poetismu a příbuzných proudů vyslovováno s jistou jednostranností – a samozřejmě s nutnou a řekl bych demonstrativní jednostranností – kterou je třeba překonat stanovisko předchozí, přechází dnes do polohy normálnější, stává se určitou daností, obecným majetkem, prostě duchovní základnou, kulturní atmosférou. Nesmírný rozmach druhořadé literatury, stojící k silnému umění nikoliv ve vztahu akademického konzervatismu k avantgardě, nýbrž ve vztahu epigona a eklektika k primárnímu dílu to dokazuje. To není špatná situace. Nelze se totiž patrně ubránit tomu, aby určitá duchovní forma nebyla zvludgarizována druhořadými interprety, má-li mít širší dosah.

Mladá česká poezie, která bude patrně pociťovat silně tlak moderního románu, stojí, obecně řečeno, před úkolem stát duchovně na výši své doby a její problematiky, nikoliv jen vymezeně experimentovat.

(1947)

PROJEV O UMĚNÍ V CYKLU „MLADÁ LITERATURA“

Jan Vladislav

Jsou otázky, které snad nemají odpovědi. Ale tím, že tyto otázky odpovědi nemají, nejsme nikterak zproštěni nutnosti položit je. Právě naopak: i když nejsme s to je řešit, jsme stále vázáni povinnostmi, povinnostmi k pravdě, tyto otázky pokaždé a znovu stavět před sebe a před jiné. Jedině tak neztrácíme ze zřetele cíl, k němuž všichni směřujeme.

Dovolte, abych zde položil jednu z takových otázek, otázku, která tu dosud nebyla vyslovena, ač to je otázka v umění základní.

Je to ostatně otázka, s níž se setkáváme v denní praxi velmi často, kterou slyšíme co chvíli z úst jistého druhu lidí při styku s jistým druhem umění: první reakce takových „zdravých rozumů“ nad moderní knihou nebo moderním obrazem je totiž vždycky stejná a provází ji vždycky stejný sebevědomý úsměv. Zní: Jaký to má smysl a má to vůbec smysl?

Jenže tato otázka, myšlená zřejmě posměšně, má – aniž takovýto člověk věděl – své skutečné a hluboké oprávnění. Ano, nemůžeme s čistým svědomím dál, dokud se sami sebe nezeptáme: skutečně, jaký má umění smysl. A přiznejme, že si otázku obyčejně klademe ještě otevřeněji: a má jej vůbec?

Má jej vůbec? To však už není jen otázka, to už je částečná odpověď, to už je *pochybnost*. Tato pochybnost se zdá ovšem nemístná a jako by byla usvědčována ze lži básněmi a výklady o nich, které zde byly přednášeny po šest večerů a kde o této pochybnosti nebylo snad ani zmínky. Ale tato námitka neplatí: nedostačuje totiž, nestačí zvrátit fakt, známý ostatně odjinud, že ve skutečnosti moderní umění *roste* z pochybnosti o smyslu umění nebo z touhy o překonání jeho rámce, rámce klasické konvenční představy o umění a jeho smyslu, o umění jakožto říši krásna. Tuto základní pochybovačnost moderního člověka, který ve snaze dostat se k *pravdě* zproblematizoval i nejzákladnější existenční kategorie, tuto základní pochybovačnost – a jak uvidíme i oprávněnou pochybovačnost – zachytil nejpřesněji ze všech a za všechny Gustave Flaubert ve své korespondenci:

„Umění nakonec není možná vážnější než hra v kuželky. Možná, že vše je jen úžasná lež; bojíme se toho, a až obrátíme stránku, podíváme se možná, poznáme, že rozluštění rébusu bylo tak prosté ...“

Je v tom jistý paradox: umělec, moderní umělec krouží neustále kolem této myšlenky, a přitom, při vši té pochybnosti, platí dál a o všech

umělcích to, co napsal týž Flaubert o sobě: „Miluji svou práci láskou šílenou a zvrácenou, jako asketa zíněnou košili, která mu rozdírá břicho.“

A citujme Flauberta do třetice, větu snad nejzávažnější:

„Nepotřebuji, aby mne při mých studiích podporovala myšlenka na jakoukoli odměnu; a co je ze všeho nejpodivnější, zabývá se uměním nevěřím v ně o mnoho víc než v cokoli jiného; neboť jádrem mé víry je, že žádné nemám.“

Podobných svědectví bychom našli více: připomenu už jen jedno, které však mluví za všechny: v kterémsi náčrtku k Pobytu v pekle Rimbaud napsal: „Nyní už mohu říci, že umění je blbost ...“ Rozumějme dobře: pro Rimbauda, po třech letech poezie, je najednou umění nesmyslem, protože našel k svému cíli cestu jinou, kratší, jak věřil – či nevěřil.

Tento poslední příklad ukazuje už jasně, že moderní umění je prostředkem. Plyne to ostatně už také z pouhé analýzy otázky po jeho smyslu, kterou jsme našli jako typickou pro moderní umění – na rozdíl od umění starého, v němž prostě nebyla – a která má přímo propastné zázemí, domyslíme-li ji do konce: neboť ptát se po smyslu umění znamená ptát se „vzhledem k čemu“. Odpověď je pravda jednoznačná: vzhledem k životu, vzhledem k člověku: ale pak ptát se po smyslu umění znamená tedy ptát se – po smyslu člověka...

Jsme u konce, dál už prostředky kritiky umění nelze. Ale s podivem vidíme, že i toto zdánlivé vyústění do prázdna, tato odpověď novou otázkou není bez významu: s podivem vidíme, že otázka po smyslu umění vlastně je v jistém smyslu – i když negativně -zodpověděna: vidíme proto, že *jeho smysl je v samém kladení otázek po smyslu člověka, po člověku a jeho životě*. Úkol dosti veliký, aby oprávnil existenci každého umění.

Neděláme si iluzi, že to je objev a něco neznámého, naopak – a přesto je nutno i tento truismus opakovat znovu a znovu.

Umění se tedy ptá: činí tak různými způsoby, velmi často nepozorovatelně, nepostřehnutelně, činí tak lákajíc, hrozcíc, budíc úžas, předstírajíc odpověď, kterou ovšem nakonec dát nemůže: a to všechno má jediný smysl, o němž jsme se zmínili. V tom je to, co bych nejraději charakterizoval slovy tragická úloha umění: i když nedává odpovědi, staví před člověka svůj otazník, znovu a znovu, a tak člověka uvědomuje o jeho člověčenství, utvrzuje v jeho člověčenství; má k tomu, jak jsme již naznačili, zvláštní schopnosti, především tu, že útočí znenadání a na nejslabší, nejprístupnější, nejzranitelnější místa člověka. Tak se nám umělecké dílo, putující od člověka k člověku, věc zdánlivě neškodná, jeví najednou jako danajský dar: hra, věc zdánlivě neškodná, hra stále, stále vábivější, a nakonec zkázonosná: je to trojský kůň, který se snaží svou nevinnou a často

jakoby nesmyslnou podobou zlákat člověka k nezávazné hře, k otevření bran, k rozbití ohrady, kterou si každý člověk vystavěl kolem sebe, a kde jsou balvany pýchy, nesmyslné sebedůvěry, omezenosti, ba hlouposti, spojeny pevnou maltou strachu, strachu, že bude odhalen, obnažen a ukázán světu v celé své podobě. Jednou za hradbami trojský kůň umění počne své dílo po vzoru z Iliady: řekl bych, že pálí, loupí, ničí, zakládá požáry, to především, zakládá požáry a otvírá člověku před očima všechny jeho hlubiny, až jej pojme závrať. Silné umělecké dílo člověka narušuje právě tak jako každá myšlenka, neboť jak postřehl A. Camus: „Začít myslet znamená začít být podminován“ – silné umění člověka narušuje, je nebezpečné, jak přiznalo tolikrát otevřeně, či méně otevřeně tolik našich básníků, protože člověka přivádí z míry, vyrušuje z poklidné a ospalé animální rovnováhy a vyvolává v něm pocit neklidu, nejistoty, tlaku a potřeby hledat, aniž přitom třebas vždy věděl, co se hledat má. Tak umění, opakuji, vykonává práci největší a nejtragičtější: člověka uvědomuje o jeho člověčenství, člověka utvrzuje v jeho člověčenství – a nutno říci okamžitě, že toto člověčenství, skutečné lidství, je charakterizováno právě stavem nejistoty, hledání a neklidu: ale je to nejistota, hledání a neklid, které jsou plodné a které jsou jedinou naší silou.

Zde vidíme skutečnost, kterou nepřátelé umění – moderního umění – nikdy neviděli nebo nechtěli vidět: skutečnost, která je důkazem, že moderní umění pro svůj charakter věčné otázky – otázky ostatně přesahující rámec estetiky – nemůže být nikdy samoučelné a že jedině samoučelné je právě ono konvenční umění tzv. akademické, kterému tato pupeční šňůra věčné otázky spojující moderní umění s životem naprosto chybí.

Rozšířením otázky o smyslu umění v otázku ve smysl života, kterou ovšem umění klade svým speciálním způsobem, způsobem dobovacím, způsobem krátkého spojení, řekl bych, který vyloudí – třeba znenadání – blesk, i když pak jsou osudově spáleny pojistky a hledání začíná od nuly znova, rozšířením otázky umění v otázku života se dostáváme také k osvětlení důležité souvislosti moderního umění s moderním myšlením – a řekl bych ke kořenu zla modernismu: mluví-li se o ideové i formální roztržitésti moderního umění, nesmí se zapomenout, že je-li takové, je takové proto, že takový je i moderní člověk, to jest – jinak řečeno, že povrchová složitost a nepřehlednost moderního umění jde ruku v ruce se složitostí, či, chcete-li, roztržitéstí myšlenkovou: historické paralely by ukázaly, že jasná nebo více méně definitivní odpověď na otázku po smyslu existence – byla to po dlouhá staletí odpověď jediná: v Bohu – znamenala také jasnou, definitivní odpověď na otázku po smyslu umění. Charakteristická definitivní – ukončená podoba tehdejšího uměleckého

díla je v souladu s charakterem tehdejšího myšlení a v kontrastu s charakteristickou, ba přímo esenciální neukončenou podobou dnešního uměleckého díla, které zase odpovídá struktura myšlení dnešního, v němž i dialektický materialismus, politicky silný, představuje myšlenkově vpravdě jen malou menšinu: tak širokého a obecného rozšíření jedné ideologie, jakou představovalo ve středověku např. křesťanství, se pravděpodobně už nedočkáme...

Ale takzvaná roztržštěnost moderního umění je spíše povrchní výčitka než hluboký problém, přiznejme totiž, že jako účastníci tohoto umění nemůžeme je soudit jako celek a zvenčí a že tedy náš soud není kompetentní. Ba spíše bude pravda na druhé straně, spíše je pravděpodobné, že moderní doba má svůj sluh – i když snad my dovedeme vysledovat jen některé jeho rysy: ani tento postřeh není novinkou, neboť si jej – s radostí – ověřujeme na několika autorech současně – posledně pak v eseji Jiřího Kotalíka *Moderní umění československé*.

Jsme stále ještě v cílovém poli otázky o smyslu umění. Viděli jsme, že pouhá analýza této otázky objímá vlastně všechnu problematiku moderního umění, viděli jsme, že řešení problémů moderního umění – umění této doby – předpokládá řešení především problémů dnešního člověka: a viděli jsme konečně, že umění se řešení tohoto problému moderního člověka svým dílem přímo účastní.

Ale zde je kámen úrazu, řekl bych úhelný kámen úrazu moderního umění a jeho systematického nechápání a nepochopení: moderní umění – a to je znak jeho modernosti – tím, že se nespokojuje s úlohou baviče, těšitele nebo neškodné a nezávazné hry či hříčky, tím, že odmítá jako nejvyšší zákon krásu a přijímá místo ní jako nejvyšší požadavek pravdu, dostává se do těžkého a základního sporu s vžitou a obecně uznávanou konvenční představou umění jakožto nezávazné hry nebo lepšího druhu duchovního sportu a zábavy. Právě z toho rozporu mezi skutečným úsilím moderního umění a konvenčního umění-zábavy, nezávazné zábavy, rostou všechna nepochopení.

Jsme svědky – krátce řečeno – snahy zaměňovat skutečnost s fikcí, jejímž otcem byla myšlenka a touha, jsme svědky snahy dávat člověku klapky na oči, jako by to byl kůň lekající se hřmotu světa, jsme svědky snahy podstrkovat část obrazu skutečnosti za skutečnost celou, která má nutně světla i stíny a která je básníku drahá právě tak pro svá světla jako pro své stíny. Snad lze chtít, „aby se umělci sami nadchli hrdinstvím naší doby ...“, „aby veliký tvůrčí patos lidových mas pronikl do jejich vlastního nitra“, jak píše A. Kolman, ale zrovna tak musíme chtít, jsme-li poctiví k sobě, od básníka svědectví o bídě naší doby, o níž máme na každém

kroku dokladů, kolik chceme; právě tak jako o životě bude básník mluvit i o smrti, neboť všichni se rodíme a všichni umíráme, právě tak jako o radosti bude básník hovořit o bolesti, a to vždy v tom poměru, v jakém to nachází ve skutečnosti. Chcete-li, to je jediný program hodný básníka: a básník to ví.

Jde o to, co je blíž pravdě. A teprve když si uvědomíme, že lidé nejčastěji pravdu, brutální třeba pravdu, nemilují, protože se jí bojí, potom pochopíme, odkud pramení ono zbabělecké a filistrovské rozlišování pesimismu a optimismu, jako by nebylo jediné: *to, co je*, potom pochopíme, odkud pramení kdysi odpor – a jak vášnivý – proti Stendhalovi, Balzakovi, Flaubertovi a Baudelairevi, odkud pramení dnes odpor proti Millerovi, Sartrovi, Camusovi, potom pochopíme, proč se dnes mluví o naší mladé pesimistické rozkladné poezii atd.

Je ovšem pravda, že jistá témata, témata bolesti, noci, smrti – v moderní poezii často převládají. Nemohu zde tuto otázku ani v celé šíři postavit, nemohu zde vysvětlovat onu „beznaděj“ a „pocit nicoty“, který větším menším právem je vyčítán moderní poezii a který podle této výtky rozšiřuje mor, hnilobu a duševní rozvrácenost. Upozorním zde jen na jednu skutečnost: moderní věda a dialektický materialismus s ní – jak se o tom dovidáme hned třeba z knihy A. Kolmana *Základy logiky* – dospívá k poznání, které je v důsledném materialismu vlastně samozřejmé, že vesmír nemá mimo sebe logického, lidského smyslu. Odtud plyne, že ani člověk nemá smyslu mimo sebe, že lidská bytost, náhoda, která nemá smyslu a cíle *sub specie aeternitatis*, je prostě odkázána na sebe, nevědouc, co se svým životem, odkázána na sebe, aby si „našla úkol“, jak by řekl Rimbaud. Není v tomto poznatku, který je svědectvím o duchu bez iluzí, naprosto bez iluzí, věru žádného důvodu k optimismu. Ani ovšem k pesimismu; je to prostě pravda: pravda, dostupná zatím jen odborníkům, kteří rozumějí symbolům a speciálnímu jazyku vědy.

Moderní umění – viz citovaná slova Flaubertova – k takové skepsi dospělo svými cestami také; své pochyby, své poznatky, svůj úžas, své nálezy z oblasti té stále nepochopitelnější skutečnosti života dávají ovšem – jako sirky dětem, řekne někdo – do rukou všem. Někdo v tom vidí nerozum, nebezpečí, kažení mládeže, pro něž byl souzen a odsouzen Sokrates: my v tom vidíme jen a jen nesmírnou přednost poezie.

(1947)

O CO ŠLO NA DOBŘÍŠI

Jiří Hájek

To, co se odehrálo na konferenci mladých spisovatelů na Dobříši, nelze zachytit do několika vět. Pokusila se o to závěrečná zpráva, schválená plénem konference a otištěná ve většině deníků. Ale ani jí se myslím nepodařilo dát přesný výraz tomu nejpodstatnějšímu, co se na tomto sněmování zrodilo: vědomí plné spoluodpovědnosti mladých spisovatelů nejen za příští osud naší kultury, ale za budování socialismu v naší zemi na celé frontě života; oné atmosféře vzájemné lidské důvěry, která zavazuje všechny; oné víře v pomoc socialistické kritiky a sebekritiky, pro niž není problémů, s nimiž by se nevyrovnala; onomu duchu mladého maximalismu, jehož ozvuk zaznívá nejjasněji v jedné ze závěrečných vět sjezdové rezoluce, kde se praví, že mladí spisovatelé chtějí být „v rozhodném boji za budoucnost lidstva vždy tam, kde je zápas nejprudší a úkol nejtěžší“; onomu revolucionizujícímu závratnému rytmu letošního února, který podvědomě zrychloval tep našich srdcí a prodlužoval let našich myšlenek, naplňuje nás nezvratným vědomím, že budoucnost naší země i naší kultury je trvale v rukou nás všech: že bude jen taková, jakou ji sami učiníme.

Ano: to nejpodstatnější, co se zrodilo v pěti dnech našeho dobříšského sněmování, stěží se někomu podaří již dnes beze zbytku vyslovit. A přece to nezůstane nevysloveno: vyjádří to sama naše tvorba.

Vy, kdo jste neprožívali dny dobříšského sněmování s námi, budete chtít vědět ovšem mnohem konkrétnější údaje, než jsou ty, které jsme vám zatím dali. Budete se nás na mnoho věcí ptát: budete především chtít vědět, jak je možné, že lidé, kteří se na konferenci sešli, jsouce rozdělení tolika neoddiskutovatelnými názorovými diferencemi, růzností uměleckého směřování, skupinových příslušností a všemi starými spory i nechutěmi, mohli v těchto pěti dnech nalézt dobrou a spolehlivou základnu spolupráce, z níž bude vycházet vše, co chtějí podnikat. Myslíte na něco podobného, o čem vypráví ona známá pohádka o zázračném mlýnu, do něhož jedním vchodem vcházejí všelijak pokroucení neduživci a druhými dveřmi vycházejí sliční konfekční Fridolíni. Nebo se obáváte opakování odstrašujících historií s oněmi různými Kulturními jednotami, které se pokoušely zastříť a vnějškově „překlenout“ neřešitelné ideové protiklady a tak se předem odsoudily k neplodnosti a intelektuálním úbytím. Avšak nemylte se: o nic takového na Dobříši nešlo. Lidé, kteří se na Dobříši setkali, byli ovšem velmi různorodým celkem. Mnohým z účastníků konference, jak se ukázalo zvláště v první sjezdové diskusi, věnované problému svobody

literatury, zněla ještě v uších stará známá propaganda o nutném „glajchšaltování“ kultury v nynější situaci, o ohrožení svobody tvorby, o státně vyžadovaném „konformismu“ básníků v rodící se socialistické společnosti a podobně.

Avšak všechny tyto obavy i základní názorové rozdíly, které se mezi námi vyskytly, nesnažili jsme se zastírat umělou mlhou frází či „překonat“ svornostařením za každou cenu, ani handrkováním podle hesla: „něco já tobě, něco ty mně“. Nešlo nám také o laciné řečnické a debatní vavříny, dobývané pro ně samé: nešlo vůbec o to, potřít na hlavu všechny, kdo uvažují jinak než my, kdo se možná mýlí, avšak kdo poctivě hledají vlastní cestu. Nikoliv co nejvíce „mrtvých“ na imaginárním kolbišti myšlenek, nýbrž co nejvíce „živých“, kteří by mohli a uměli žít v pravdě a pravdou, takový byl úkol, který jsme si dali. Jít věcem na kloub a pomáhat si navzájem ve společném hledání pravdy, to jsou hlavní pravidla hry, která se mezi námi vytvořila. Ta chceme udržet a uplatňovat mezi sebou vždy a za všech okolností.

Nikoliv: na Dobříši nevznikla žádná obdoba Kulturní jednoty mezi mladými spisovateli, ani to nebyl zázračný mlýn, z něhož vyšli samí sliční, konfekčně nalíčení Fridolíni. Vyskytli se ovšem také takoví, kdo se místo lopotné cesty za poznáním, místo poctivého vnitřního vyrovnávání s tím, co se děje ve světě i v nich samých, spokojili snadnou výměnou barev vývěsných štítů: ale v dobříšském prostředí bylo lze nejsnáze rozeznat právě tyto intelektuální příčinlivce, kteří i pod novou barvou zůstali beznadějně včerejší, od těch, kdo se s námi, po svých vlastních, často velmi klikatých cestách, proboujovávají k úkolům, které dnes cítíme společně. S těmi prvními nemáme společného nic. S těmi druhými přes všechny odlišnosti cest a přes všechny tvrdé srážky v minulosti mnoho, ba právě to nejpodstatnější: poctivou vůli jít vpřed čelem k této době, vůli být k prospěchu dnešním lidem a této společnosti. Aby bylo jasno, koho zde míním: mluvím především o Kamilu Bednářovi a jeho přátelích, stejně jako o některých pokrokových katolických básnících, kteří zůstávají tím, čím jsou, a přece jasně cítí, že jejich místo je dnes v jedné řadě s námi. Nezastíráme si odlišnosti, které trvají v celém našem způsobu nazírání: máme však nyní pevný bod, pevné společné měřítko, jímž budeme navzájem moci měřit svou práci: je jím člověk této doby, skutečnost této společnosti, perspektiva budování socialismu u nás.

Druhý, neméně pozitivní výsledek dobříšského sněmování je v tom, že se nám podařilo vyřešit určité základní diference uvnitř našich vlastních řad, pokud jde o aplikaci dialektického materialismu na otázky uměleckého tvoření vůbec a funkci umění ve společnosti zvláště. Skupina syn-

tetických realistů, která si uvnitř široké rámcové koncepce socialistického realismu hledá a vytváří vyhraněnou, zcela konkrétní a osobitou uměleckou cestu, sváděla zde hlavní boj s tendencemi vedoucími k mechanistickému zploštění z jedné a k metafyzické, abstraktní interpretaci dialektického materialismu z druhé strany. Obě tyto tendence ostatně navzájem souvisejí, jak se ukázalo v konkrétním případě sporu o budoucnostní, předjímatelské, společensky aktivizující poslání poezie, kde se naši partneři postavili na stanovisko „konkrétního člověka této doby“, odtrhnuvše metafyzicky přítomnost od budoucnosti a nechtějíce vidět, že už v naší přítomnosti je v živoucí realitě lidí a společnosti obsažená celá budoucnost člověka, nový étos lidských vztahů i nová krása lidského údělu. V tomto, stejně jako v jiných sporech, soustřeďujících se kolem otázky neodtržitelné jednoty poznání a činu, teorie a praxe, která má přímé důsledky i pro onen zcela specifický druh lidského poznání, jakým je právě umění, bylo vždy nalezeno v úporných, mnohahodinových diskusích řešení, které problémy nezplošťovalo a nezastíralo, nýbrž naopak zpřesňovalo a zodpovídalo. I když tyto spory nabyly někdy větší ostrosti než vyrovnávání názorových diferencí se socialisty nemarxistickými, přesto, ba právě proto, byly plodné a podnětné a my nemůžeme než být vděční svým partnerům, zvláště Jindřichovi Chalupeckému a některým jeho přátelům, že nás nutili, abychom hlouběji domýšleli a zpřesňovali své argumenty.

Zdálo by se snad z toho, co bylo řečeno, že naše debaty se soustřeďovaly kolem poněkud akademických témat, bez vztahu k současné společenské a kulturní situaci. Nic by však nebylo nesprávnější než taková představa: tato problematika rostla právě z konkrétních aktuálních otázek a k nim se znovu obracela. Bylo ovšem vadou konference, že při své práci nevycházela přímo z rozboru konkrétních uměleckých děl, jenž by dal zajisté nejplodnější podněty jak pro řešení otázky vztahu socialismu a literatury, tak pro otázku svobody umělecké tvorby či rozboru pojmu modernosti. Oddělování ideové problematiky od rozboru situace jednotlivých uměleckých druhů, jimž zůstaly vyhrazeny večerní přednášky a debaty, bylo zajisté řešením provizorním, které bude v další práci překonáno. Ale ani tento metodologický nedostatek nezabránil, abychom nevězeli na každém kroku až po uši ve velmi praktických konkrétnostech a aby se druhá část sjezdové rezoluce nevypořádala s celou řadou nejnaléhavějších kulturních a kulturně politických úkolů, které jsou bezprostředně před námi. Je nyní na výboru, který byl na Dobříši zvolen, je na nás všech, abychom co nejbohatěji naplnili své dobříšské závazky. Celým svým dílem, vším, co jsme, vším, co ze sebe toužíme vytvořit.

(1948)

Literatura a společnost

ČESTNÝ TITUL NÁRODNÍHO UMĚLCE

František Kovárna

Čestný titul národního umělce stejně jako národního básníka mohl by se stát účinným nástrojem v socializaci umění, třebaš jsme přesvědčeni, že národní umělec i národní umění jsou pojmy, které se uskutečňují teprve průběhem dějinným, navázáním na dílo, vlivem díla na další pokolení. Stát se účinným nástrojem socializace může čestný titul ovšem jen splněním určitých podmínek. Především se nedá rozhodnutí laicky naimprovizovat ani dojednat v rámci pouhé politiky. Jak sem improvizace vnáší zmatek, potvrzuje fakt, že máme dnes čtyři celostátní a jednoho zemského národního umělce. Jak se pouhé politické rozhodování snadno dopustí z neznalosti chyb, jež mohou přímo znamenat kulturní nebezpečí, ukážeme v dalším. Ze všeho tedy plyne, že by mohl udílet titul národního umělce jen vybraný a odpovědný kulturní areopag, a i ten by musil postupovat podle přesně vypracovaného řádu. Proč by se ostatně měla odpírat autonomie právě kultuře v systému demokracie, kterou budujeme rozšířením autonomie? Za druhé titul sám nesmí zůstat jen titulem, musí se stát závazkem státu k dílu, zárukou, že se sám stát postará, aby se odměněné dílo dostalo vskutku do krve širokých vrstev, u básníka vydáním díla státním nákladem, u výtvarníka nejen reprodukcí, ale i putovní výstavou po celé síti příštích oblastních galerií, u hudebníka putovním koncertem apod. Bez tohoto závazku byl by titul slovem do větru, nebyl by přínosem kultuře, zvláště za situace, kdy se udílí žijícím lidem, a nikoliv posmrtně dílu, což by patrně svědčilo kultuře nejlíp a nejméně. Zmínil jsem se o chybách, jež se mohou stát kulturním nebezpečím, ale takové chyby se už staly při udělení titulu výtvarníkům. Dívám se na rozhodnutí jen z výtvarného hlediska, vylučuji ze zájmu osoby, jde mi o výtvarnou

morálku, o představu národního umělce, která by měla ovlivňovat nejen výtvarné obecenstvo, ale i nejširší vrstvy. A tu musím žel doznat, že se znovu nastoluje ta představa národního umění, kterou jsme pokládali za překonanou, že se, abych tak řekl, opět neuděluje titul národního umělce Josefu Navrátilovi, Karlu Purkyňovi, Antonínu Chittussimu, ba ani ne Antonínu Slavíčkovi. Tato nelokální, obecně evropská, ba v zápolení s nebezpečím blízkých vlivů lze říci protiněmecká stránka našeho umění, velkého v dějinách vždy v přímém dialogu s románským světem, ta se z obsahu národního umění vylučuje. Národní umění je podle rozhodnutí, jež se stalo, tradicionalismus, vztah ke slovanskému umění (malířské jádro, tak dlouho u Kuby neobjevené, širším kruhům snadno zmizí), souvislost s lidovým uměním, kult rodných lánů, venkovanství. Je to rozhodnutí konzervativní a tak jednostranné, že by se zde snad s malým rozdílem osob shodla třetí republika s druhou, ne-li s protektorátem. Pravda, jsou umělci, kteří budou vždy více působit na elity, jak o nich začal právem mluvit J. L. Fischer, a umělci schopní širší odezvy. Neměl by však nástroj socializace, jakým lze učinit titul národního umělce, nasadit páku právě zde a napomáhat širší ozvěně právě té nesnadnější větve, a smí vůbec tuto nesnadnější větev vylučovat z národa, smí zde vítězit Jakub Malý nad Máchou? Zde není třeba odpovídat.

(1945)

STÁT A BÁSNÍK

Václav Černý

Doufáme, že nám básníci, kteří si otázku poměru mezi státem a básníkem zodpověděli zasednutím do vlivných státněúřednických křesel, nebudou mít za zlé, nevezmeme-li jejich řešení vůbec na vědomí. Na svědomí si je vzali totiž už oni. Nám se zdá jejich dobrý příklad naprosto neprůkazný a přes svou novinovou slovnost a společenskou okázalost naprosto nevýznamný pro zásadní úvahu problému. A my bychom, ve stínu jejich honérů, skromně chtěli tuto úvahu mít právě *zásadní a zásadovou*. Litujeme, že jich se ta zásadnost netýká, odvodit ji z nich nelze a oni k ní nemají co podotýkat: v každém možném sporu obou protagonistů,

státu i básníka, oni jsou totiž už „une partie“, jsou stranou, a to dokonce povinně poslušnou!

Otázku poměru mezi státem a umělcem lze řešit buď z historické empirie, nebo logicky, analýzou pojmu státu a umění. Máme za to, že bude-li pohled na historický vývoj poměru přesný a pojmová analýza správná, musí se obojí závěry setkat a shodovat: jeden potvrdí tak druhé.

Historicky vzato, jsou dějiny vztahů státu a básníka od počátku moderního světa dějinami rostoucí a upevňované umělcovy troufalosti a nezávislosti vzhledem k veřejné moci. Vezměte si jen historicky postupné společensko-třídní typy, v něž se básnická funkce vtělila: středověkého trobadora (pokud ovšem není básnícím velmožem, jemuž je poezie ostatně jen hříčkou k ukrácení a okrášlení chvíle, životně vedlejší záležitostí) a jeho současníka a bratra, jokulátora, pro století jedenácté až třinácté; jejich dědice, panského menestrela, básnického úředníka, pro oba další věky středověkého podzimu; dvorského básnického laureáta pro dobu renesanční; královského či panského dodavatele her, básní a románu rázu Molièrova, či Cervantesova, typického apologetu a žebráka proměnlivých mecenátů, pro věk sedmnáctý. Zde všude je básník sluhou, zřízencem, placeným a závislým dodavatelem ušlechtilé zábavy, v horším a původním případě bezmála otrokem. Případ Villonův stačí za všechny ostatní k důkazu, co stojí básníka vůle nebo nepřemožitelný vnitřní sklon k nezávislosti. A nedejme se splést tím, že mnozí z básníků těch věků, od trobadorů k válkám štvoucích přes Ronsarda až k tomu Molièrovi, byli básníky politicky a společensky angažovanými, že se nebáli stranického zasazení bojovného, že rozdávali rány hlava nehlava: i tam, kde tak činili z přesvědčení osobního, dál se jejich boj vždy pod ochranou, ne-li už na rozkaz, mocného patronátu. Teprve osmnácté století přivádí na svět úplný typ tvůrčího intelektuála, jenž – popřípadě bez ochrany – troufá si srazit se jménem poznané pravdy s veřejnou mocí, a to ještě je Diderotovi pomocníkem lest a proslulost, Voltairovi proslulost a blízkost švýcarských hranic, za něž stačí odskočit a je v bezpečí, a Rousseau platí za otevřenou nezávislost osobního svědomí polovičním šílenstvím věčného štvance. Tento úžasný, ač prozatím jen poloviční výboj osvíceného století, jímž je právo osobní pravdy postavené proti veřejné moci, je účinkem demokratických a pokrokově kritických filozofií, vlínajících do kolektivního vědomí. Proces pokračuje a vrcholí ve věku devatenáctém, stále rychlejší od Velké revoluce. Ne že by byl bez bolesti: smrt Chénierova, pronásledování, jichž byli od císařského státu předmětem paní de Staël a Chateaubriand, abychom citovali jen namátkou, svědčí, že duchovní tvůrce netrvá na nezávislosti tvořivého svědomí vůči státu bez nebezpečí. Ale zajisté teprve to-

to století je možným jevištěm takových zjevů svobodomyšlné autonomie osobní, jakým je nepokryté opovržení k státu projevové Vignyovou „věží ze slonoviny“, jakým je sám romanticko-vzbouřenecký typ „básníka prokletého“ od romantických titanů až po „básnickou čirost“ Mallarméovu a antisociální negaci Rimbaudovu; a teprve v devatenáctém století je myslitelné, aby, silně svou pravdou, básník před celým světem ve Victoru Hugovi-emigrantovi svůj spor se státní mocí vyhrál. Vývoj prozatím vrcholí nepochybně Zolovým *J'accuse*: básník bez patronátu krom patronátu mravní svobody přinutí stát, jehož rozhodnutí již padlo, aby je odvolal a změnil, dokonce za cenu nebezpečí občanské války. Ať není pochybností: možnost boje tvůrčího individua se státem, možnost uznávaná jako právo i samým státem, je vnitřně spojena s myšlenkou demokratickou, je její funkcí, roste s ní a padá. Každý pozdější odklon státních koncepcí od demokratismu – nedávné režimy totalitní mluví o tom s urážlivou výmluvností – měl za okamžitý následek návrat typu básníka ke starší, služebnícké a utilitární, zaměstnanecké jeho formě. Prostě, historicky nazíráno: nikdy v dějinách nebyl duchovní tvůrce svobodnější než v klimatu ideje demokratické; pouze tato idea připouští, aby stát byl přímo chápán jen jako nástroj svobody, jako cesta ke svobodě tvůrčího člověka stále větší, jako služebník této tvořivé a mravní autonomie osobní. Všimněme si i toho, že sama pyšná autostylizace typu umělce – mluvím o umělci pojímajícím a prohlašujícím se za vůdce svého národa, za proroka, za kněze u oltáře, za ochránce národních a lidských mysterií – je původu právě a teprve moderního, romantického. A nová, současná demokracie v pojetí státu, rozšiřující se z oblasti politické čím dál tím více do hloubek společenské struktury sociální, nemůže a nechce, nezradí-li sebe samu, leč míru tvořivé svobody umělcovy zvětšovat.

Vizme nyní tutěž otázku *logicky a pojmově!* Stát není realizací žádné mravní ideje, je prostě sociálním výrobkem, je produktem společnosti na určitých stupních jejího vývoje, totiž tam, kde sociální třídy zápasící o moc ohrožují svým bojem samy sebe i společnost do té míry, že se jeví nutnost veřejné moci zdánlivě nad společností stojící, ve skutečnosti ovládané a řízené nejmocnější sociální vrstvou příslušné dějinné chvíle, kdysi feudalitou, později měšťanstvem, popřípadě pracující třídou. „Stát objevuje se tam, tehdy a potud, kde, kdy a pokud nelze objektivně uvést v soulad třídní protivy,“ praví Lenin. Podstata proměny lidské společnosti nynější ve společnost socialistickou záleží v tom, že v socialismu místo vlády nad lidmi nastoupí organizované řízení veřejných zájmů a výrobních, případně i distribučních procesů; veřejné funkce pozbývají zde svého původního politického charakteru a mění se prostě v pouhé úkony ad-

ministrativní na ochranu společných lidských potřeb. Nastolením asociace, jež vylučuje třídnost, rozplývá se skutečnost i sám pojem politické autority a mizí vlastní politická moc jakožto výraz třídních protiv: aniž je nutno jej jakýmkoliv činem odstraňovat, stát odumírá. „Jakmile bude svoboda, nebude státu.“ (Lenin) Cesta socialismu, jdoucí prozatím a průběžně k převzetí statní moci pracujícími vrstvami, vede tedy posléze logicky a nutně k úplné eliminaci státu, zbytečného tam, kde třídní rozpor a rozdíly zanikly. – Na druhé straně, z pojmu umění samo plyne, že mravní ovzduší, v němž umělec nejlépe tvoří, ba jedině v pravém slova smyslu tvořit může, je právě anticipací mezilidského i vnitřně osobního stavu, jež uskutečnit je vlastním smyslem socialismu. Je to ovzduší svobody. Je to ovzduší, kde vše dýchá přesvědčením nedotknutelnosti niterného života. Jen z ducha svobody umělec tvoří, jeho dílo není leč živý doklad a symbol boje o svobodu, a cesta ke svobodě stále vyšší. Filozoficky vzato, umění ve svém vývoji je jen organizací tvůrčí svobody a umělecká díla jsou jen petrifikáty boje o ni v sobě i mimo sebe. Zde máte průsečík ideje socialistické se smyslem lidské tvořivosti umělecké, nehleďte jej jinde! Bylo svého času raženo heslo o umělcově „vnitřní vlasti“: rozumělo se jí ono niterné mravní klima, v němž – do sebe ponořen – umělec žije v plnosti svých ideálů a v snu o dosažených cílech, v nesmlouvavé věrnosti zákonům svého díla, jimiž jsou svoboda a pravdivost. Nuže, možno-li na okamžik o socialismu mluvit v kategoriích života uměleckého, jako se naopak mluvívá o umění terminologií socialistickou, lze říci, že smyslem a cílem socialismu z tohoto hlediska není leč rozšířit extenzi „vnitřní vlasti“ básníkovy na celý širý vnější svět a proměnit celou společnost s jejími mezilidskými vztahy v dějiště, na němž by kdekoliv básník viděl svou „vnitřní vlast“ činěnu skutečností.

Nemyslím, že by nyní bylo nesnadné definovat povahu vztahů mezi umělcem a státem ve smyslu socialistickém i ve smyslu podstaty umělecké: Stát zajišťuje, popřípadě opatřuje prostředky tvořivé svobody umělovy, chrání možnosti i výsledky jeho díla, podporuje je. Míra jeho kulturnosti a jeho vlastní mravní prestiže je udávána tím, jak svědomitě a úplně to činí, jaké svobody, pokud možno stále větší, tvůrčímu duchu přeje. Ale respektuje-li a zajišťuje tuto svobodu, neřídí ji. Žádný stát nemá nejmenšího oprávnění vyrábět pro umělce filozofii a dodávat mu morálku. Neboť ani pro sebe samého je nevyrabí: dodává mu je již hotové třída, jejímž je mocenským nástrojem.

A naopak: povinnosti umělce k státu? Nebojím se kacířství: žádné. Není povinnosti k nástroji, jsou jen povinnosti k smyslu nástroje a jeho cílům. Jsou jen povinnosti básníka k národu, vlasti, lidstvu. K umění.

K životu. Problém poměru státu a básníka klade otázku o povinnostech státu k básníkovi, ale nikoliv otázku obrácenou. Otázka po povinnostech umělcových zní po právu jen tak: je-li stát básníkovi povinen svobodou, jak jí básník užije, aby si ji zasloužil? Jak s ní naloží, aby na ni podržel mravní nárok? Odpověď leží v samém pojmu svobody a v samém pojmu umění. Básník hájí svou svobodu proto, aby ji svou tvorbou dále zvětšoval a násobil pro sebe i jiné. A umění, ze svobody se rodící, samo sebou ji šíří a jí učí. Povinností básnickovou je nepřetržitý a věrný boj za svobodu na zemi a za její uskutečnění v spravedlnosti všem.

(1946)

KE KOŘENŮM KULTURNÍ KRIZE

Miloš Dvořák

O krizi kultury v nynější době se toho už napsalo a namluvilo tolik, že by z toho mohla málem pojit nová krize. Snášeti doklady bylo by jistě nošením dříví do lesa. Spokojím se s tím, že zde uvedu jediný doklad, který jistě vydá za mnohé. Jedno brněnské vydavatelství, chystajíc se vydati knížku z Horovy básnické pozůstalosti, obrátilo se na všechna knihkupectví v republice (je jich asi 1700) s dotazem, kolik exemplářů by byla ochotna objednat. Výsledkem této akce byly přihlášky na 172 kusů. Podle toho by se pouhá desetina knihkupectví zajímala o jeden exemplář. Vydavatelství jistě kalkulovalo bezvadně: Josef Hora, básník nedávno zemřelý, obestřený nimbem národního umělce, básník, jemuž se dostalo nejvíce reklamní popularity – a takový byl výsledek.

Jestliže se odhodláváme omočit se do této záležitosti, tedy jen proto, abychom si uvědomili některá základní fakta a zákony kulturního života a přihlédlí v krátkosti k tomu, jak se v zrcadle soudobého života odrážejí.

Žádné duchovní dílo nevytváří přímo statků hmotných (nepřímo i to činí), vytváří jen hodnoty duchovní. Nelze se tudíž diviti, že ten, kdo se oddá tvorbě hodnot duchovních, nemůže mít tolik hmotných statků jako ten, kdo si opatřuje chléb prací na poli, nebo ten, kdo v dílně neb v továrně vyrábí předměty nutné denní potřeby. Kdo vyrábí statky hmotné, bude

jich mít přirozeně vždycky více nežli ten, kdo žádnou hmotnou hodnotu nevyrabí. Veškeren hmotný majetek tvůrců hodnot duchovních pochází jen z toho, že to, co vytvořili, má jistou hodnotu i pro majitele statků hmotných a že jsou ochotni dáti jim něco ze svých statků podle toho, jak vysoko si cení jejich darů, jak daleko těmto darům podlehnou. Tvůrce jakýchkoli duchovních hodnot je tudíž *žebrákem, který dává* a který svým darem musí majitele hmotných statků přemoci, aby si od něho vzali. Ptáci mají hnízda svá a lišky mají doupata svá, ale Syn boží nemá, kam by hlavu sklonil. Takový je základní poměr mezi kulturou a statky tohoto světa a tento základní poměr se dá různými vládními režimy všelijak modifikovati a komplikovati, ale nedá se nijak podstatně změnit.

V době zřízení feudálního byl tento poměr primitivní a jasný: takový feudální vládce si prostě vybral umělce, který mu dovedl dáti, co od něho žádal, a nikdo nestál mezi nimi. Avšak dnes je tento poměr mnohem komplikovanější a neváhám říci, že k této jeho dnešní komplikaci přispěla nejvíce buržoazie. Velcí buržoazní vládcové zajisté neoplývali hmotnými statky méně než vládcové feudální, avšak ve své většině měli pro duchové hodnoty mnohem menší smysl nežli vládcové feudální ve svém úhrnu. Dali se prostě do nezřízeného hromadění statků hmotných bez jakéhokoli zřetele k hodnotám duchovním a jejich přirozenými spojenci, ba inspirátory, jsou všichni myslitelé, kteří popřeli duchovní princip života a tím jim vlastně k tomu dali sankci, jakou feudální vládcové nikdy neměli. Právě v této věci podrobili četní teoretikové socialismu buržoazii ostré kritice.

Nebudeme se tu zabývat historickým vývojem a přihlédneme k nynějšímu stavu věcí, který nás tu především zajímá. Vraťme se k tomu základnímu vztahu mezi kulturou a majetnictvím hmotných statků, jak jsme jej zde vyznačili. Nuže, jaké to bylo vlastně u nás např. za první republiky? Byly hlavními odběrateli našich kulturních statků naši průmyslníci, finančníci, ředitelé podniků, obchodníci, statkáři, zámožní živnostníci apod.? Slyším zrovna hurónský pokřik všech zastánců dnešního stavu, že naprosto ne. A my jim ovšem dáváme plně za pravdu. Hlavním odběratelem kulturních statků byla nepochybně naše inteligence a o té se sotvakdo odváží tvrdit, že to byla vrstva buržoazní. Je známo, že byla hůře placena než v kterémkoli jiném státě evropském. Naše kultura byla opravdu živa z chudých a je ve svém jádře tak demokratická jako snad žádná jiná. Byla to vrstva, pro kterou statky kulturní měly poměrně největší význam a která ze svého mála kulturu národa vlastně vydržovala. Ale tato vrstva dnes tak zchudla, že při nejlepší vůli na to nestačí. Dnes máme učitele a máme profesora češtiny, který si naprosto nemůže koupit knihu nebo odbírat časopis, leč by snad byl starším už mládencem.

A přece se od nich žádá cosi takového, čemu se říká „sledovat kulturní vývoj národa“. Bylo by nyní záhodno, aby tyto jejich povinnosti k národní kultuře převzali národní správčové, ale nevím, odváželi se někdo tvrditi, že jejich vztah ke kultuře je o vlásek lepší, nežli byl u naší buržoazie. Za těchto poměrů mohl být zajisté zájem o Horu právě jen takový, jaký byl.

Bylo by zajisté možno namítnouti mně, že nezchudla jen inteligence, že zchudly všechny vrstvy, že je to jen důsledek obecného zchudnutí národa, že všude okolo nás jsou poměry horší než v naší zemi, že lidé prostě potřebují na to nejnnutnější k uhájení života. Všechno to uznávám a nedovedl bych takové námitky jakkoli zlehčovati a v čemkoliv popírati jejich závažnost, Ale chtěl bych tu upozorniti na něco, co vrhá přece jenom podezřelý stín na naše poměry. Jak to, že právě v tutéž dobu si musí naše policejní úřady náramně lámat hlavu nad tím, jak zabránit strašlivě rozšířenému požívání alkoholu, které se tak rozmohlo, že všechny obvyklé prostředky selhávají? Tento nezájem o kulturu je provázen zjevem, který bychom právem mohli nazvati národním chlastem, a to v době, kdy ceny alkoholických nápojů nejsou nikterak mírné. Kdyby jedni měli méně na chlast, snad by druzí měli více na kulturu. V žádném případě to není zjev zdravý a národu prospěšný a odpovědní činitelé by se měli nad těmito souvislostmi hluboce zamyslit. Má-li tolik lidí na alkohol a tak málo lidí na knihu, je to zajisté povážlivé. A nejen s alkoholismem, nýbrž i se zcela nebývalým rozšířením prostituce a pohlavních chorob musí naše policejní úřady bojovati ve velkých městech a zejména v pohraničí. Ale když referent Svobodných novin odsoudí knihu, která zapáchá prostitutí na sto honů, a Tvorba jej za to nazve prostě reakcionářem, pak ovšem není divu. Tuším, že byli takoví teoretikové socialismu, kteří tvrdili, že příčinou prostituce je kapitalistický společenský řád a že zanikne zároveň s ním. Nepůsobí tu také činitelé, kteří se jakémukoliv vládnímu systému vymykají, a nemělo by se s tím počítat? Je hodno pozorů, že právě v této době vykládají hlasatelé nové osvěty v takzvaných ideových kursech, pořádaných pro naše učitele a profesory, že oni se ve svém myšlení obešli bez Boha, a dokonce bez Masaryka, a už svým úředním pověřením vyzývají k následování. Ale nemylme se: Bůh nezanikne, zanikly však státy a zanikli národové.

Sotvakdo může popřít, že ze všech vrstev národa zchudla poměrně nejvíce právě inteligence. (Používám toho výrazu jen jako běžné zkratky, jsa si dobře vědom, že pravá inteligence není vázána na vysvědčení.) I bylo by záhodno přihlédnouti k tomu, do jaké míry si toho zaslouží. Úkol inteligence je dvojitý: jednak spolupracuje na tvoření statků hmotných, jednak má býti strážkyní a udržovatelkou hodnot duchovních. To obojí není ov-

šem žádnou výsadou inteligence, obojí má a musí býti dílem celého národního a lidského společenství. Odjakživa byl však zejména druhý z těchto dvou úkolů inteligence zvlášť zdůrazňován.

Jaký je tudíž podíl inteligence na vytváření statků hmotných? Odvažuji se říci, že prvořadý. Představme si jenom, jak se žilo takovému sedlákovi před nějakými sto lety a jak se mu žije dnes. Nelze popřít, že hmotně je na tom dnes nepoměrně lépe než tehdy. Má všeho více a v jeho práci se mu přece jen dostalo značného ulehčení. A je to všechno jen ovocem jeho přičinlivosti? Zajisté, že ne. Na tom má přece lví podíl člověk myslící, který nekonal těžkou práci tělesnou, ale dovedl mu zkonstruovat stroje a dovedl mu vypěstovat úrodnější druhy plodin. A správně už bylo několikrát řečeno, že zdrojem takzvané nadhodnoty není ani zdaleka tolik práce dělníková, jako práce stroje, a ten je především dílem vědce a konstruktéra. Ale to obojí má ovšem svou nezbytnou režii v ústrojí lidské společnosti. Ani sedlák, ani dělník neměl by se lépe bez inteligenta, naopak hůř. Podíl inteligence na vytváření hmotných statků je opravdu prvořadý, a přece každá politická strana u nás ji jmenuje na místě posledním. Inteligence není parazitem, ta si svůj chléb poctivě zaslouží. Co však je povážlivé, je velkovýroba méněcenné inteligence, která přepěluje kanceláře. Ale o to se v poslední době nejvíc přičinila právě naše lidová demokracie a v ní především strana, která má u nás největší moc.

Přihlédněme nyní, jak obstála inteligence ve svém druhém úkolu. Myslím, že zdaleka ne tak dobře, jako v úkolu prvním. Hodnoty, jichž přítomnost cítíme v duchovních dílech minulosti, jsou nesporně vyšší nežli hodnoty, jež vytváří člověk dnešní. Ještě za buržoazní éry se vyskytovalo v kultuře dosti lidí, kterým záleželo především na dosažení čistých hodnot duchovních, jinak řečeno *morálních*, kteří stáli o věci nesenadno dosažitelné a byli schopni nemálo pro ně obětovat. Ale v poslední době se úžasně rozmohl zejména mezi mladými typ literárního živnostníka, který především hledí, aby se literaturou uživil. A v tom je také jeden z důvodů dnešní kulturní krize: veliká nadprodukce podprůměrných věcí, které budí nedůvěru k tištěnému slovu, jako máme nedůvěru k slovu šířenému rozhlasem. To všechno má ovšem svůj kořen v jedné věci: v popření primátu ducha nad hmotou, v popření primátu hodnot morálních nad statky hmotnými. A to ovšem není dílo lidu, nýbrž dílo inteligence, v tom právě spočívá „zrada vzdělanců“. Inteligence nesmírně zdůraznila svůj první úkol na úkor druhého, ba v jistých případech jej dokonce popřela a tím sebe znehodnotila. Nynější situace je přirozeným důsledkem tohoto počínu. Je-li duch produktem hmoty, pak je nasnadě, že hmotná práce bude ceněna více, poněvadž materiální prosperita by v tom případě zaručovala už sama o sobě takzvanou prosperitu kulturní.

Jenomže se statky duchovními je tomu zcela jinak nežli se statky hmotnými. Snadno můžeme vyvlastnit kterýkoli statek hmotný, ale žád-
ným způsobem nelze vyvlastnit ani ten nejmenší statek duchovní. Ten si
musí každý poctivě získat. A je-li někomu dán, pak je to milost, jejíž udr-
žení si žádá stejné oběti jako její získání. Vyvlastňujeme-li statky hmotné,
pak to děláme především proto, že v důsledku své práce si na ně činíme
větší morální nárok než jejich vlastníci. Jedině tím je to ospravedlněno
a proti takovému ospravedlnění nelze vznášeti námitek. Je ovšem snadné
přiměti člověka k tomu, aby si činil nároky na statky hmotné, avšak vel-
mi nesnadné je přiměti ho, aby si činil nároky též na statky duchovní.
Nejpádňjším důkazem je tu buržoazie, o níž se přece obecně tvrdí, že
statky hmotné hromadila, avšak nároků na statky duchovní si činila vel-
mi málo. A tady je kořen dnešní krize. Buržoazní typ člověka se rozmohl.
Tady je hlavní příčina, proč národ projevil tak málo zájmu o básníka Jo-
sefa Horu, zvěstovatele a připravovatele nynějšího řádu.

*„Tak je ta píseň zoufalá a pustá,
že tu má básník jenom jedna ústa
a v nové zemi, kam tak touží růst,
má miliony, miliony úst,
má miliony, miliony úst“*

Nikoliv miliony, Františku Hrubíne, nýbrž jen 172 objednávek. A za
doprovodu onoho vydatného chlastu a nebývalého rozkvětu prostituce vtí-
rá se nám neodbytně představa, že se tu český básník tak trochu podobá
abbému Cénabrovi z Bernanosova románu Přetvářka, jak na svých zá-
dech upachtěně vláčí vagabunda ulicemi nočního velkoměsta. Nejen po-
hrdání davem je hřích, ale také jeho zbožňování.

Jisté je, že kultura nesmí býti výsadou kterékoli vrstvy národa. Ni-
kdy jsme nic takového nechtěli, naopak, byli jsme si vždy vědomi, že pra-
vá kultura nikoho nevyklučuje a nikomu se neuzavírá. Podobné snahy byly
vždycky spíše znakem dekadentní pakultury než pravé kultury. (Je přímo
paradoxní, že největší umělecký specialismus nacházíme dnes především
u vyznavačů dialektického materialismu.) Bylo by dokonce velkým zlem,
kdyby měla zůstat jen nějakou výsadou takzvané inteligence. Zároveň však
si nemůžeme činiti nejmenší iluze o tom, že např. znárodněním a zestát-
něním průmyslu se najednou otevřou brány kultury širokým zástupům.
Cesty k ní jsou poněkud jiné a nesnadnější. Doba nového obecného kul-
turního stylu, na němž by byli všichni účastni, je ještě daleko před námi.
Zatím bude kultura ještě dosti dlouho odkázána na jistou vrstvu, i když

předpokládáme, že se bude ze všech sil snažit, aby ji rozšířila pokud možno na celý národ.

Nyní si však musíme položit otázku: bylo by opravdu zdravo pro rozvoj kultury dnes i zítra, aby tato kulturní vrstva zanikla a aby tu nastalo vakuum? Jistě, že ne. Pak by se musela péče o kulturu přenést výhradně na bedra státu a ta by se stala státním monopolem. Víme, že jsou u nás lidé, kteří by si právě toho přáli, ale nic by nebylo jejímu rozvoji nebezpečnější nežli takovéto postátnění. Je to věc, před kterou ostatně důrazně varoval prezident Beneš ve svém poselství ke sjezdu spisovatelů. Každé postátnění kultury vede k její bezduchosti. Výmluvnou ilustrací, jak může vypadat takový státní kulturní podnik, budiž nám případ Hviezdoslavovy oslavy, kterou uspořádal MOR (místní osvětová rada) v jednom moravském městě, jež čítá na 20 000 obyvatel. Kromě dvou účinkujících dostavilo se na ni patnáct osob, většinou to představitelů kulturních korporací, kteří tam šli z úřední povinnosti a mezi nimiž by se byl marně hledal jeden jediný zástupce znárodněného průmyslu. „V té nové zemi, kam tak touží růst, má básník miliony, miliony úst...“ – K žádné kultuře nejsou lidé tak hluší jako ke kultuře státní. Kultura živěná státem, která by nežila v duších, byla by prostě obludností, kterou by jednoho dne lidé ze sebe strášli. Nezbytnou podmínkou každé pravé kultury je svoboda, bez níž není zdravého růstu.

Odvažujeme-li se tvrdit, že by zlepšení poměrů, v nichž žije naše inteligence, znamenalo též nemalé zlepšení pro naši kulturu, nežádáme tím pražádné výsady, nýbrž jen spravedlnost. Jsme si dobře vědomi, že kultura, má-li býti *pro všechny*, nemůže býti založena na výsadách. Ale žádati, aby např. učitel měl tolik jako průměrně kvalifikovaný dělník, není snad výsadou. A kultuře by se tím vydatně pomohlo, dokonce víc, nežli když dáme našemu učiteli vysokoškolské vzdělání.

(1946)

BÁSNICKÁ OBJEDNÁVKA ZEMĚDĚLSKÉHO LIDU

Antonín M. Brousil

Na sjezdu českých spisovatelů se uvažovalo o vztahu slovesného tvůrce k lidu. Drda přímo označil určitou tematiku. Máme zde na mysli také konkrétní úkol. Náš podnět se týká napůl dramatika, napůl básníka, lépe řečeno, básníka a dramatika. Jde o moderní dožínky.

Není významnější doby v životě zemědělského lidu, při které by jasněji vyvstával jeho podíl na úsilí a díle celého národa, než jsou žně! Toto slavné období zemědělské práce končí dožínkami. Dožínková slavnost je obřadem pracujícího zemědělského člověka. Bývala, jest a bude. Má svá období rozmachu a svá období úpadku. Mění svou náplň i tvářnost, ale její podstata trvá. A potrvá zajisté na věky. Lid si ji vytvořil sám. Vydal ze sebe vždy nové a nové veršovce, kteří slavnost doplňovali a přetvářeli. Každá proměna trvala dlouho. I dnešní dožínkové slavnosti se mění, začínajíce obrazit sociální převrat, kterým venkov prošel. Časem by zrcadlily novou životní skutečnost plně. Ale dnes má lid své básníky, kteří by mu měli pomoci. Měli by vytvořit zemědělskému lidu moderní dožínkovou slavnost.

Je to krásný úkol. Každý rok ve všech krajích by se rozzílo jejich dílo v podání lidu, každý rok by mohli svými verši mluvit tam, kam by jinak nepronikli, každý rok by jejich dílo zavnímaly statisíce. Chtěli bychom přispět ke zrodu poezie dožínek pokusem o výklad problému.

Jde o náplň a formu dožínkového obřadu. O náplni dožínek jsem psal již loňského roku, kdy se mně po revoluci ukázala naléhavá potřeba přerodu dožínek. Dospěl jsem k formulaci, kterou zde předkládám, rozvíjeje ji dále o formální řešení (Zemědělské noviny 12. srpna 1945).

Starý národní zvyk, slavnost dožínek, v našem století rychle upadal. Zvláště po minulé světové válce. Slavíval a slavívá se sice v původní podobě ještě na Chodsku, na Valašsku, na Hané a na Moravském Slovácku, někdy i jinde, ale dělo a děje se tak spíše ojediněle než všeobecně. A nejdůležitější je pro nás zjištění, že se zachoval především jako divadelní podívaná. Neslavívá se už zpravidla bezprostředně poslední den žní na jednotlivých hospodářstvích. Slavívá se především tak, jako se hraje ochotnické divadlo.

Venkovská mládež usilovala za první republiky o bohatší náplň těchto slavností. Podařilo se jí oživit zbylé jádro obřadů novými prvky. Vypravovala bohaté alegorické průvody obrazící vynikající historické zjevy

našich dějin na alegorických vozech. Tento průvod, pokud byl pořádán po žních, končil dožínkovou scénou. Taková slavnost bývala spojována s táborem lidu. Tyto nové prvky obohatily holé jádro dožínek. Ale nebyly sourodé a nedávaly slavnosti jednotu.

Proto se daly pokusy obrodit dožínky básnicky. Usilovalo se o oprášení starých textů a o vznik textů nových, které by zlepšily vlastní obřad dožínek, leč marně. Mladí přátelé venkova mně jistě dají za pravdu, tvrdím-li, že texty dožínek, které tehdy vznikly podle starých záznamů, jmenovitě Zíbrtových, byly divadelně neobratné a básnicky chatrné. Proto se volalo po obrodě dožínek a volá se po ní dosud.

Všimněte si, co tvoří náplň „staročeských dožínek“.

Ženci a žnečky nasednou na poslední fůru, ozdobeni klasy a kvítím a zdobíce jím své nářadí od kos až po roubíky, nasednou a za zpěvu přijdou na selský dvůr, kde blahopřejí hospodáři a hospodyně k úrodě. Za to jsou obdarováni penězi a jídlem i pitím, dají se do tance, někdy a někde doma, jindy a jinde v hospodě, kde se pak ze všech chalup schází celá ves. Jádro tohoto obřadu tkví v blahopřání a v odměně pracujících.

Není pochyby, že tento ústřední výjev obrazí dokonale starý společenský řád. A toto jádro výjevu v podstatě všechny dožínky dodržují.

Za dob feudalismu prosluly, abychom tak řekli, pověstné „panské dožínky“, při nichž poddaní holdovali vrchnosti, která je milostivě odměňovala dary, poskytující jim přílepkou a dopřávající jim veselí a tance. Vedle nich vznikly „selské dožínky“, jak jsme si je vylíčili, které se od nich lišily namnoze slovem, ale podobaly se jim celým svým rázem.

Jádrem obojího druhu těchto dožínek, jak je dosud známe, zůstává blahopřání a odměna pracující chasy pánem, slovem hold pracovníků pánovi, velkému či malému, ale vždycky pánovi, výjev, prosáklý feudalismem.

Divíte se, že tento výjev ustupuje? Ustupuje a ustupoval zajisté právem. Obsahuje sociální náplň včerejška, ba předvčerejška. Proto se většínou zachoval z dožínek jen taneční rej.

Co počít se starým zvykem?

Zachovat jej jednak jako vzácnou národopisnou podívanou a jednak jej naplnit novým obsahem. Tak by v budoucnosti vedle sebe žily dva projevy: chráněný zvyk jako historický dokument a obrozený dožínkový obřad jako živá skutečnost.

Ona chvíle, kdy se může starý obřad obrodit a vzniknout nový zvyk, nyní nastala. Letos budeme slavit dožínky na osvobozené půdě. Někde už začaly. Připomeneme si na nich, co se na této půdě událo. Vidíme a slyšíme, co se na ní dosud děje. To všechno musí obsáhnout slavnost nových dožínek.

Už dávno, v dobách první republiky, necítil náš hospodář a hospodyně slavnost dožínek feudalisticky. Tím spíše je tak necítí a nemůže pociťovat dnes. Dožínky proběhnou letos i napříště docela jinak, než jak tomu bývalo. Již probíhají jako dožínky „národní“, neboť uzavírají „národní zně“. Tento prvek myslím se v nich udrží.

Pojem chasy a pána patří do starého haraburdí. Jeho doba je ta tam. Náš rolník, sedlák, chalupník, domkář, slovem rolník, který sám na žních dře, nečeká doma jako kdysi vrchnost nebo velkostatkář, až mu sveze chasa poslední fůru do stodoly, aby přijal blahopřání. Jeho žena i jeho děti také nečekají doma, aby přijaly hold od chasy přijíždějící na posledním žebříňáku. Náš soudobý rolník, velký i malý, pracuje s rodinou na poli. Pracuje tam se všemi, kdož mu pomáhají. Všichni tvoří ono pracující společenství, vlastní naší době. Tuto změnu musí nové dožínky obrazit.

Tomuto modernímu rolníkovi pomáhá dělník a měšťan. Pomáhá mu úředník a voják. Pomáhá, jak dovede nebo také nedovede. Ale to koneckonců nerozhoduje. Rozhoduje vůle a vztah k rolnické práci. Rozhoduje, že každý chápe, že šťastné dožínky jsou také jeho záležitostí. V tom je nové společenské cítění, které prostupuje dílo žní. A bude je prostupovat vždycky. Musí také prostoupit slavnost dožínek.

Jak by měla vypadat novodobá promluva na dožínkové scéně?

To moderní blahopřání, tvořící jádro dožínkového obřadu, které by soudobý hospodář a hospodyně přijali, by muselo znít docela jinak, než znívalo. Muselo by obsahovat radost vespolečnou, kterou všichni pociťují nad tím, že se urodilo, neboť se neurodilo jen rolníkovi, ale opravdu všem.

V tomto blahopřání by se slova promluvy musela obracet i k blahopřejícímu. Ten naslouchající moderní vlastník rolnické usedlosti cítí sociálně docela jinak než jeho předek. Tento jeho společenský cit by musela promluva obsahovat.

Také odpověď, kterou by soudobý hospodář a hospodyně dávali, by musela znít docela jinak, než znívala. Musela by obsahovat nejen pozvání k pohoštění a k veselí, ale vděčnost za porozumění a pochopení. Nejen odměnu, ale především dík za práci. Vždyť také skutečně tak na hospodářstvích takové promluvy znějí. Také tak skutečně současný hospodář a hospodyně myslí a cítí.

Proto tento ústřední dožínkový výjev by musel obsahovat zkrátka všechno to, co tvoří náplň žní, jichž je závěrem. A nové dožínky, které teprve budou napsány, tuto náplň musí obsáhnout.

Nové dožínky budou muset být vytvořeny z živlu tanečního a hudebního, zvláště pěveckého. Proto budou nové dožínky velkým úkolem režijním.

Tyto nové dožínkové scény se budou střídat se starou národopisnou podívanou, která zůstane krásným svědectvím tradice, k níž se budeme vracet, ale proto abychom změřili vzdálenost, o níž vesnice postoupila vpřed. Tak se staročeské dožínky budou střídat s moderními dožínkami. Tamto bude ukázka starobylého národního zvyku, zde by to měl být záklád k modernímu dožínkovému obřadu, který by rostl z naší životní zkušenosti. Tamten zvyk vydává svědectví o našich předcích. Tento zvyk, který vytvoříme, bude vydávat svědectví o nás. Či nejsme naplněni touhou, abychom si vytvořili dožínky své doby?

Tyto poznatky třeba rozvíjet z hlediska autorských možností a potřeb. Autor si musí uvědomit jednak průběh skutečných dožínek, jednak dožínkového obřadu. Podáváje popis obého, jsem si vědom mnoha variací a četných zvláštností v různých krajích, které se vymykají koncepci hrubého záznamu.

Průběh dožínkových událostí možno dělit na tři části: na události, které se staly na poli, na výjev, který se odehrál před hospodářem, a na veselici, která vždy následovala. V první části, již bylo dějištěm pole, docházelo k tomuto dění: mužští se věnovali poklizení pole, ženské sbíraly klasy a květy a pletly věnce, někde oblekli poslední snop do ženských šatů a narazili jej na tyč nebo na podávky: naložili poslední obilí, sebrali náradí, nasedli a jeli domů; zpěv a žerty provázely toto dění v jižních Čechách, kde jsou na takové projevy skoupí; šlehání povříslly nebo vázání ženských do povřísel a podobně patřilo k věci. Cestou domů zpěv pokračoval, nálada rostla. Druhá část se odehrávala kdysi před stavením, později zpravidla na dvoře, nyní se dostává až na zápraží nebo vniká přímo do světnice. Všichni blahopřejí hospodáři a hospodyně, zasednou ke stolu, pojedí, popijí, popřípadě si zazpívají a zatančí. Všechno závisí od kraje, povahy lidí a zvyků. Jisto je, že se obřad stále oklešťoval a přenášel z volných prostranství do místností uzavřených. Z veřejného aktu se stával akt soukromý. Trval a trvá ovšem nicméně dále. V poslední době i tam, kde se omezil na posezení kolem naloženého stolu v chalupě, se začal rozrůstat, dral se opět ven; mládež na sklonku období první republiky tancovala na návsi nebo v hospodě. Slavnost dožínek se ze soukromí vracela na veřejnost, stávajíc se záležitostí všech. Přispěla k tomu potřeba družnosti v době, kdy všichni cítili blízkou bouři nebezpečí. Jevišťe se pochopitelně měnilo. S ústupem obsahu se zmenšovala scéna. Třetí část dožínek probíhala vždy ve znamení zpěvu, hudby a tance. Tam, kde všechno z reality dožínek i z obřadu dožínek časem atrofovalo, zůstaly taneční zábavy; byly v posledních předválečných letech dvojího druhu: tzv. výlety, kdy celá obec vyšla na vhodné místo v přírodě, někdy i s přespolními, kde

se hrávalo divadlo nebo předvádělo sportovní cvičení, nebo tzv. dožínkové, to jest dožínkové taneční zábavy, jejichž chabým, nicméně jediným oživením bývaly tomboly s hlavní výhrou dožínkového koláče.

Ze tří částí dožínkových událostí musí každý autor vyjít. Musí si uvědomit, že první vždy obsahovala hojnost zpěvu, ve druhé převažovalo slovo doprovázené někdy zpěvem a tancem, třetí překypovala zpěvem a tancem. Když se z této reality vyvinul obřad, když se ze skutečnosti stal znak, vznikl z první části prolog a ze třetí epilog. Některé úkony z obou těchto částí se přenesly do části druhé, která se odehrává vždy ve vesnici. Její jeviště se fixovalo na náves nebo před vhodné stavení. Obě místa zpravidla splývají. Někdy se stane, že se děj umístí za ves, kde se jeviště vytvoří tím, že se na určitém místě přistaví kulisa rolnického stavení, pódium a podobně. Princip přírodního jeviště se mísí nebo kříží s jevištěm umělým.

Dožínkový obřad podržuje tři oddělení, ale přizpůsobuje si dožínkové události. První tvoří příjezd ženců a žneček na vyzdobeném žebříňáku, vjezd na vlastní scénu za zpěvu a vyhrávání hudby, která buď jede s sebou, nebo čeká na příjezd; někdy jede vozů více. Zpěv převládá. Ale již zde by mohl moderní básník umístit apostrofu rolnické práce a žní zvláště, apostrofu kraje, přírody, země, lidu. Přednes sólový i sborový je záležitostí svobodného zpracování básníkovy. Druhá část se odehrává už na místě. V ní bývalo vždy jádro dožínky. Naznačil jsem rozdíl mezi dřívější a nynější náplní scény. Obojí pojetí dožínky je možné. Básník si může zvolit, zda chce zpoetizovat staré dění, nebo vytvořit nové. Kdo by chtěl přebásnit starý obsah, měl by si pročíst několik verzí dožínkových scén většinou slabých, ale zasvěcených autorů, kteří znali náplň výjevů, ale neměli básnického nadání. Bývali to dobří národopisci, ale špatní básníci. Ale hlavní úkol moderního autora spatřuji ve vybásnění dožínky nových. Všichni, kdož se moderních žní účastní, by měli v moderních dožínkových scénách mluvit. Všichni, o nichž jsem shora psal, musí mít v obřadu své slovo.

Není nutno vymýšlet dramatické situace. Konflikt není podstatou dožínky. Byl by možný, ale není nutný. Kdybychom chtěli příměr pro situaci, v níž se ocitá moderní autor při psaní dožínky, našli bychom jej v hudbě. Pro básníka je dožínkový obřad jistým druhem oratoria. Dramatik, který by dovedl vytvořit zkratku, mohl by však dospět k aktové hře. I konflikt by našel v protikladech společenské struktury dnešní vesnice, popřípadě celého národa. Tím by nároky na jeho dovednost neobyčejně vzrostly. Jestliže básníka by dožínky dovedly k divadelnímu pásmu, dramatika by mohly dovést k jevištní grotesce, k útvaru novému, který by příležitosti dožínky využil k objevu nových dramatických možností. Ale méně bývá zpočátku zpravidla více.

Prvek slavnosti a prvek obřadu působíval jistou statičnost. Proto lid vkládal do dožínek různé výjevy, které je oživovaly. Jejich podstatou je radost z vykonané práce. Proto jsou humoru otevřena vrata dokořán. Závěrečné oddělení vždy pohltí zpěv s hudbou a tancem, ale i sem může básník zasáhnout. Jestliže bude umět využít písň, hudební skladby a pohybu, prospěje mu to. Autor dožínek s tímto živlem musí počítat v celé své koncepci. Ale náležité využití všech materiálů bude spočívat teprve na režisérovi a sbormistrovi nebo dirigentovi.

Na režii bude záležet, neboť musí umět zasadit do obřadu různé sborové útvary, spolkové skupiny, vojsko a podobně. Dožínky mohou být a měly by se stát zároveň velkou podívanou. Zapomínáme u nás stále na lidové hry. Dožínky jsou příležitostí k vytváření takové opravdové a živelné lidové hry. Není zde třeba nic uměle vyvolávat. Vše tu je. Je jen třeba dát tomu novou náplň a novou formu. Je nutno vytvořit slovesné a dramatické jádro dožínek. A uvolnit prvky lidové slavnosti, které v nich zatím živoří.

Není pochyby, že ideálním prostředkem bude verš. Všechna veršová kouzla možno vyvolat a všech možno užít. Verš se přimyká k rázu obřadu nejlíp. Má lepší možnost symboliky a plastiky než próza. A když próza – která bude spíše hovět dramatikovi – tedy hutná a obrazivá, aby se nesla široko daleko hledištěm. Nesmí být pohlcena podívanou. Ale možno použít obého: verše i prózy. Shakespearovské střídání verše s prózou by mělo naději na dokonalý účín.

Básník, který se chopí tohoto úkolu, musí mít dramatický cit a vid. A dramatik musí být básníkem, aby zmohl stylizaci dožínek. Ať tak či onak, dožínky jsou jednou z největších básnických objednávek pracujícího člověka nového sociálního řádu na české půdě svobodné republiky.

(1946)

UMĚNÍ PRO LID?

(Glosa k jedné výstavě)

Drahomír Šajtar

Slyšeli jsme nesčetněkrát o tom, jak sovětské umění vychází z lidu a jak se k němu vrací. Ba co víc, sami jsme hledali tu zarostlou stezičku k pramenům pravé lidové kultury, k tomu specifičnu, jež se nám ostatně dodnes nepodařilo beze zbytku definovat. Především nová poezie Závadova, tu a tam roztroušená po časopisech, jako by se chtěla co nejužěji přimknout k lidové písni, k té černé tůni, neprůhledné a tak mámivé. I někteří mladí básníci, takový Listopad v některých svých dobrých básních, se o to pokoušeli. To hledání bylo opravdové, a proto sympatické. Muselo to být hledání v minulosti, v tom, co už dávno, strašně dávno bylo projevem spontánním a povýtce kultivovaným. Neboť tam, v té čisté a dávno pohřbené minulosti, žil lid svou kulturou, svým uměním. Bylo to cosi, čemu se mohlo říkat lidová kultura. Lid ji vykřesal, lid jí žil. Rostla stranou velkého umění, třebaže je pomáhala vytvářet, třebaže s ním, neuvědomujíc si to, stále a stále korespondovala.

Avšak dnes není lidového umění, není ho, protože jsme je lidu vzali. Zaútočili jsme na jeho sentimentálnost, průzračnou a čistou, senzace-mi temnými a pokořujícími. Nahradili jsme výšivku tretkami z běžícího pásu, korálky, prstýnky, šlágry a operetami. Lid už není tvůrčí, je pasivní a neodolá demagogii, nemaje už nic svého. Jeho soudnost není soudností, jeho hodnoty nejsou hodnotami, jeho spontánnost je cynická. Odňali jsme mu jeho svébytnost, vykořenili jej a vyvrátili natolik, že slepě tápe po všem, co něco slibuje, co něco namlouvá. Dnes jím nepohneš, nemáš-li „program“. Utilitárnost se jmenuje to zlo.

My už dnes nevěříme na zázraky, ani na ty malinké lidské „zázračky“ Rousseauovy nebo Chagalovy. To je všechno neskutečné, bez předlohy, vymyšlené, „tak nějak daleko od života“, my si s tím prostě „nemůžeme lámat hlavu“. Jenže my ten lid potřebujeme, byli bychom takhle maličcí, kdyby ho nebylo. Nu – a my mu proto dáme, což jeho jest, my mu to dáme dnes – a tím je řečeno vše. My mu dáme, co my chceme, ale protože nejsme jen lecjáci, my mu také dáme, co chce nyní sám. Plakát! Kýč! My se přece nebudeme vracet k tomu, co bylo jeho, v čem byl svoboden a svůj. To je minulost a my nejsme zpátečníci. A pak, my nemůžeme proti němu, jací bychom byli demokraté! My mu dáme i hlasovat o tom, co se líbí i nelíbí, a my to pak musíme nazvat národním uměním, my pak přece musíme toho kýčaře vyznamenat medailí. V tom my jsme právě tak socialističtí.

A dost! O umění nelze hlasovat. Umění není parlamentní záležitostí. A lidové umění – to je především bezprostřednost. Žádná linie, žádná suchá záměrnost, žádná „tendence“ z vnějšku. A co víme nejlépe, co jsme už doopravdy na lidovém umění rozpoznali, žádný realismus. Ba právě naopak, vždy cosi „zázračného“ v životě. Deformace je jeho nejvlastnějším znakem, neboť lidový umělec svým uměním nehledal, co potkával na každém kroku. Usilujíc o svou konkrétní představu, nemůže lidové umění jinak než přetvářet skutečnost. Jako každé umění. Nalézt specifické znaky takové tvorby, jež především nechtěla být vůbec tvorbou, znamená nejen prodrat se k pramenům, nýbrž co nejintenzivněji sát z jejich živin. *Láska a smrt* (Melantrich 1946), výbor z lidové poezie, pořízený básníky Františkem Halasem a Vladimírem Holanem, leccos naznačuje. U nás cesta k jádru lidového umění není povrchní ani planá. Jednak proto, že je v rukou básníků, jednak proto, že byla nastoupena svobodně s opravdovým úsilím a spontánně. Hledá-li se jádro věcí, je vždy naděje.

Přejme si jen, nalezneme-li je, aby nebylo cizí těm, pro něž je hledáme. Proto zamezme v budoucnu všemu, co by mohlo tuto pouť zvrátit nebo vrhnout nebezpečně zpět. Chraňme dnešního člověka ještě ostražitěji před kýčem, ať už přichází v sebebombastičtějším balení. Chraňme se zneužívat jeho nevědomosti.

Pravda, ne všichni básníci budou usilovat o souzvuk s lidovým uměním minulosti. Vedle nich se vyskytnou i ti, kteří půjdou jinými cestami, cestami experimentů, nového hledání, a pro které zvrát k lidové písni by byl nepřirozený. Přece však na rozdíl od dob minulých, kdy lid sám tvořil, je naděje, že ti, kdož se nejbyťostněji zapojí na lidovou píseň a kdož z tohoto styku dovedou vynést umění živé a nové, probudí v prostém člověku vše, co je v něm zasuto, ty předpoklady k bezelstnému, otevřenému a přímému nazírání krásy. Je nepravděpodobné, že by lid, jehož struktura je dnes tak pestrá a tak měnlivá, dovedl znovu po svém vytvářet novou kulturu. Tyto předpoklady moderní doba potlačila, přinášejíc mnohé jako náhradu. Jde však o to, aby to byly vždy hodnoty skutečné a živé, aby je přinesl vývoj svobodné společnosti. Je-li naší snahou vpašovat do „umění“, o němž jsme napřed přesvědčení – jaká zákeřnost – „že se bude jistě líbit“, ideologii, dopouštíme se obludného podvodu na samotném lidu, lžeme mu bezostyšně přímo do tváře. Je to hrozné, vydává-li se za umění, co jím není. Je to strašlivé, je to tragické, je to surové. Je to lež.

(1947)

UMĚNÍ V MODERNÍ SPOLEČNOSTI

Rudolf Černý

Kdybychom chtěli blíže určit hranice mezi moderní dobou a nmoderní, shledali bychom patrně, že to bylo tehdy, kdy lidé začali soustavněji pořádat své věci podle předem pojatého plánu. Zajisté shledáme i v největší hloubi dějin zásahy do plynulého proudu, jsou to však ojedinělé případy. Vcelku to byl spontánní vývoj, v němž se tvary vynořovaly, vyrůstaly a odumíraly samy od sebe. Lid se choval spíš trpně, měl důvěru v běh věci a přijímal poznenáhlu se měnící skutečnost, v níž mu bylo žít, stejně jako i dnes přijímá své okolí a přizpůsobuje svůj život podmínkám, které nemůže změnit.

V nedávné a současné době proměny přicházejí zrychleným tempem. Jsou-li už potenciálně dány předpoklady pro změnu, je jejich rozvoj poháněn nedočkavými teoretiky a revolucionáři. Moderní člověk se vyznačuje snahou realizovat své představy co nejdřív, jako by se bál, že mu už zbývá málo času. Stačí i pouhá teoretická možnost, aby se jí nechal strhnout k akci, která by podstatně změnila dosavadní stav. Pokud nebyly dotčeny základní a nejosobitější záležitosti člověka, dotud si lid zvykal na jakýkoli řád. Už bylo kolikrát konstatováno, že lid je svou povahou činitel konzervativní. Je to jistě proto, že drama života se odehrává doopravdy někde jinde než v životě vnějších řádů, jež jsou jen kulisou. Kdysi byla ve slově novotář příhana občanské nectnosti: *rerum novarum students* znamenalo být rozvratníkem. Dnešní doba však vyžaduje od občanů, aby byli revolucionáři, ať k tomu mají nadání, nebo ne.

Dnešek staví člověka před úkoly a nedovoluje mu, aby se rozmýšlel. I vážnější lidé vyznávají takovouto devízu: Je-li ti položena nějaká otázka, jsi-li postaven před nějaký úkol, je lepší jakákoliv odpověď, je lepší jakákoliv akce než vůbec žádná. Nevíme sice, po kom opakoval tento požadavek Hitler, který se takto chtěl co nejdříve dozvědět, na čem je, ale nemůže to být nic jiného než pýcha, která tu má zabránit, aby se člověk směl přiznat, že může být někdy opravdu bezradný nebo aspoň nepohotový. Když člověk otálí s reakcí na nějaký podnět, nemusí to být vždy z pohodlnosti, z lenosti, nýbrž i z rozumné úvahy, která ho varuje, aby se ukvapeně nepouštěl do něčeho, co by situaci ještě zhoršilo nebo ji učinilo vůbec nenapravitelnou. A je-li člověk poháněn k jednání, ať už takovému nebo onakému, bičem maxim v onom smyslu, je to ve skutečnosti namířeno proti jeho duchovní činnosti: nemá se nechávat zdržovat v akci ani rozumem, ani citem, protože hlas rozumu i hlas citu mají jen tehdy své místo a oprávně-

nění, jsou-li voláním po akci. Cesta k praxi přes teorii prý už je příliš zdouhavá a znamená celkem zbytečnou zacházku, neboť zákony teorie a zákony praxe jsou velmi často rozdílné. Zatímco se kdysi říkalo: to a to je možné jen v teorii, nikoli však v praxi, platí dnes naopak: v teorii to možné není, ale v praxi ano. Prostě se vytvoří nějaká nová skutečnost a člověk se s ní musí nějak vyrovnat. Neúčast na této vyrovnávací činnosti je potom kvalifikovatelná jako reakčnictví, sabotáž, zrada a kontra-revoluce, což vše zasluhuje trestu.

Už jakékoli prodlévání je podezřelé. „Nesporným, doufám, požadavkem je, aby byl vytvořen člověk vnitřně pravdivý, k sobě, k bližnímu a k světu Bohu.“ Jak byl ještě F. X. Šalda zaostalý, když mohl požadovat takové věci. V bývalém řádu, jenž je zavrženíhodný v průběhu celé abecedy, dovedli ze sebe vytvořit člověka vnitřně pravdivého jen teoretikové a korteši našich ideálů, jiným to zavrženíhodný řad nedovolil. – Dnes přichází doba s jiným požadavkem: aby byl vytvořen dokonalý stoupenec, aby člověk co nejdříve a co nejdůkladněji „vyšel ze sebe“, tj. vzdálil se sám sobě, aby se mohl stát řadovým členem společnosti, spolehlivou společenskou jednotkou, s níž by se mohlo spolehlivě počítat. Do tohoto chápání byla přeložena i slova: zemři a živ budeš. Není to jen pro jiná zaneprázdnění, že pořád ještě nebyla podána aspoň trochu uspokojivá definice či výklad fašismu. Fašismus byl zdolán spojenými silami liberalistického západu a socialistického východu. Zda však prohrála takováto myšlenka, která se dotýká věcí velmi ožehavých: „Svoboda individua je klam. Opravdová svoboda spočívá jen v poznání a splynutí s vůlí společnosti, ke které patříš, jejíž jsi nekonečně malou a pomíjející složkou. Osobnost není nic, celek je vše.“

K realizování plánovaných změn nestačí sám ani sebeškolenější kádr revoluční elity, jež je zase jen částí vůdčí elity, je k tomu třeba připravit lid. Tento nový úkol by byl uložen lidu v moderní době, aniž mu bylo něco prominuto z jeho dosavadních. Už před dvaceti pěti lety byly konány po našem venkově schůze, na nichž zapřísahali mluvčí tehdejších politických stran lid, aby se organizoval, ať už v kterékoli straně, aby chodil do schůzí a účastnil se veřejného života. Dnes se stranická příslušnost k politické straně vyžaduje přímo jako povinnost, zdrženlivost je víc než jen podezřelá. Bylo by dobře, kdyby se také řeklo, které činnosti jest tedy ubrat, čemu jest věnovat sníženou energii, protože neběží přec jen o to, jít na schůzi a tam improvizovat. Politického dění se, podle výpočtů, účastní deset procent organizovaných, v některé straně víc, v jiné méně, což prý je o něco méně než pět procent obyvatelstva. V zemi tak výlučně politické, jako je Sovětský svaz, se ze 180 milionů obyvatelů udává počet organizovaných členů jedné politické strany na 3-6 milionů. Už z toho je

zřejmě, že kapacita lidu pro politické dění není nijak vysoká. Jen určitý zlomek mládeže lze získat, aby hráli fotbal nebo divadlo, aby chodili do Sokola a aby jejich vztah k těmto zřízením vyčerpал maximum jejich zájmu. Na poutích se prodává hračka, oslíček kývající hlavou a klanějící se na povel. Velmi důmyslné a žertovné. A přece si to nekoupí všichni, kdož kupují hračky. – A svých pět procent politicky činných si lid produkuje vždy, a v případech zvláštních mnohem víc. Proto se také ukázaly klamnými naděje všech násilnických režimů, že ovládnou celek odstraněním několika procent, což by se zdálo teoreticky docela lehké.

Věci se patrně mají tak, že vždy za dané situace řádu nastoupí určitý zlomek obyvatelstva na vůdčí místa, ať v politice, či kdekoliv jinde, a naprosto není nutno, aby to byli vždy vůdcové nejschopnější. Rekrutovali se nějakým způsobem nátlaku nebo i pouhým svodem příležitosti, je jejich kvalita pro daný účel ještě problematičtější. Za protektorátu nastoupili umělci druhého a třetího řádu do prvních řad. Revoluce nebývají dělány lidmi s nehlubším duchovním životem, ani vědci, ani umělci, nýbrž především praktiky, odborníky. Ústřední idea musí být co nejprostší, aby mohla být vyjádřena několika hesly. Její propracování přijde teprve potom, a tak není divu, že se potom odborníci revoluce stávají pouhými ochotníky ve výstavbě. Byla-li revoluce provedena dokonale, je nutno pracovat od základu. Tu nelze kritizovat srovnáváním, poněvadž nové je podstatně jiné než to, co bylo odstraněno.

V zápalu dialektiky prohlásil kdysi Teige, že umění zítřka nebude uměním. Co mělo nastoupit místo něho, nemělo sbírat prameny z celého povodí života, nýbrž asi jen vybírat a zkoušet vodu pod přehradami, elektrárnami, u výtoků z průmyslových podniků, kliháren a koželužen. Nemělo mít ideálů v dosavadním smyslu, poněvadž stěžejní ideály už byly uskutečněny. Mělo pozbýt podstatných znaků dosavadního umění, to jest touhy po kráse a pravdivosti, po vnitřním zdokonalování, po hlubším a zároveň povznášejícím pohledu na život a běh světa, po vyslovení myšlenky jedinečné co nejdokonalejším výrazem. Místo toho by mělo umění plnit funkci, která by mu byla podle plánu přidělena v organizaci moderní společnosti, doprovázet výrazné zjevy nové skutečnosti. – Teige nebyl první z těch, kdo očekávali s příchodem nového řádu nový poměr člověka k umění. Jeho slova jsou projevem obrazoborectví, jímž se vyznačují všechna kacířství. Každé je totiž jednostranné, omezené a omezující, žije z protestu proti dosavadnímu stavu, zdůrazňuje jednu složku z celé řady, rozrušuje dosavadní plynulé vyrovnávání. Nevytlačuje staré zvolna, nechce být prostou konkurencí, chce mít úspěch co nejdříve, zítra snad by bylo pozdě.

Reformátoři společnosti už bývají vesměs takto obrazoborečtí: Platon vyobcoval ze svého státu valnou většinu umělců, připustil jen hymny na bohy, chvalozpěvy na zasloužilé lidi a vůbec jen to umění, které přímo podporuje řád mezi lidmi. Tolstoj byl proti modernímu umění, prohlásil je za neužitečné, nemravné, škodlivé, a proto zavrženíhodné, nacisté znali zvrhlé umění, připouštěli jen umění se svým obsahem a svou tematikou, v USA bylo letos zahájeno tažení proti modernímu umění, patrně jako vliv puritánské tradice, která sahá do Ženevy ke Kalvínovi a u nás A. Kolman převádí do češtiny Ždanovovo a Gerasimovovo odmítnutí „subjektivistického“ umění. Kdo by se chtěl poučit o tomto tématu, dozví se však ze studií o psychologii uměleckého tvoření, že onen subjektivismus je na dně každého umění, včerejšího i zítřejšího.

Reformátoři a revolucionáři musí být obrazoborečtí, nemají-li nechat dojít ke kontrarevoluci či protireformaci. Vytvářejí novou skutečnost na základě dedukce z revoluční ideje, o níž se domnívají, že jí obsáhli všechny složky života, že tedy veškerá základní duchovní práce je vykonána. Pokládají za vyloučeno, aby někdy jejich řád byl zvrácen revolucí, uvádějící řád dokonalejší. Napříště je na místě jen to, co slouží zvládnutí dílčích úkolů. Je přímo zločinem na době, když někdo pozoruje jiná souhvězdí a sleduje po svém směr vánku ducha, poněvadž tím odvádí pozornost od vytčeného cíle. Pro řád, který se ustavuje, je neustálé nebezpečí v idejích, které by mohly přijít nečekaně, v tendencích, které nejsou přímo v programu, a v činech, které by mohly „bořit stavbu“, jak už kdysi Mácha rušil idylu poklidného budovatelství umělé poezie. Kdyby mu před stoletím měla oficiální klika nepovolit papír, jistě by to udělala. Dnes se vyžaduje stejná důvěra v oficiálnost, jaká se vyžadovala od pilných občanů v někdejší monarchii.

Největší nebezpečí, které může záhudně nahlodat danou kanonizovanou ideu, může být nebezpečí skryté v činnosti, jež se zdráhá omezit jen na vykázanou oblast. Umění nemůže stačit určené místo, tu by si uvědomovalo právě jen omezující hranice. I u oficiálních básníků čteme básně velmi divergující; trpí se jim, poněvadž jsou vykupovány hodným básněním, bez tohoto doprovodu by patrně neobstály. Vynutil si je zájem obecně lidský, ten tu podporuje vznik hodnot čistě estetických. Nemluvil-li prok, mluvila oslice. Nelze postihnout všechny případy, kdy život zasahuje rušivě do budovatelství. Nelze zatím stíhat nešťastné a marné lásky, splín a nostalgii, těžkomyslnost a zoufalství. Nelze zakročít proti člověku přistiženému v zamyšlení, ani když není s to prokázat, že přemýšlí o něčem plechém, nebo aspoň o tom, jak by dosáhl nějakého prospěchu. Zatím nelze poslat do kárného tábora milence, trpící rozervaností pro vzdálenost od se-

verního pólu k jižnímu, nebo prostě proucí se o to, jestli ona, až se vezmou, má chodit ještě do fabriky.

Organizátoři společnosti jsou duchovní, kulturní pesimisté nebo aspoň skeptikové. Mají malou víru v obecnou harmonizující sílu umění, byť se v dějinách sebečastěji osvědčilo jako „společenský tmel“. Těší se do dnes takové pověsti, že se kvůli ní dovedou účastníci i tři hodiny nudit, když taková účast je společenským aktem. – Ale umění má také špatnou pověst: je podezíráno jako činitel rozleptávající, nebezpečný, jež nelze ponechat sám sobě. Vidí v něm živel, jež záhodno regulovat jako řeku, krotit jako šelmu a drezírovat jako koně. (Drezírovaný Pegas.) K budování je třeba sebedůvěry a vypětí sil, a umění je s to upnout pozornost člověka na jeho slabost a vrhnout jeho sílu nadproduktivním směrem. Kdyby bylo možno přesně určit, s čím může umění přijít, vtělilo by se to v jasnou strohou mluvu zákona.

Zatím se jenom na umělce vznášejí požadavky, z nichž nejdůležitější je ten, aby se včlenil svou činností do konstruktivního úsilí, tj. aby se dal do služeb ideálů doby, aby sugestivněji opakoval, co už zná čtenář z novin, návštěvník ze schůzí a posluchač rozhlasu z rádia. – Chová-li se publikum k takovému umění chladně, je to proto, že se tu nepřichází s něčím, co by neznalo odjinud. Po seznámení se situací divák či čtenář už ví, k jakému závěru se bude historie vyvíjet. Ve výchově už dávno opustili metodu ustavičného mentorování, nikoli však v moderních románech, divadelních hrách a filmech. Takové výtvořiny žijí jen svou obratností a mimoestetickými hodnotami. Kdo však touží po nerakovinném, harmonickém a pravdivém umění, pomíjí je, poněvadž „mimoestetické hodnoty v umění nejsou záležitostí umělce jakožto umělce, ani vnímatele umění jakožto vnímatele umění“ (Mukařovský), nejsou vůbec záležitostí kulturní, nýbrž civilizační. A řekl-li Teige, že umění zítřka nebude uměním, znamená to, že napříště má žít umění především hodnotami mimoestetickými, což znamená prohlášení logické chyby, zvané *contradictio in adiecto*, za správný logický postup. Byla-li dosud estetika tak schopná života, že dovedla doprovázet lidstvo od dob předhistorických celými dějinami až dodneška, odolala-li dosud všem svodům dialektických léček a pociťuje-li se dnes jako možný odpůrce, jež nelze beztrestně podceňovat, je to jistě svědectvím, že neběží o jev, jehož dny jsou sečteny jen proto, že toho žádá zájem nějakého výkladu.

Stejně jako umělec pociťuje jako násilí každé vykazování určitého a ne jiného pole působnosti, cítí i vnímatel, že se tu s ním chce hrát nějaká divná hra, že má být nějak přetvořován, že má být zasažen ve svém soukromí, že jeho intimních potřeb a nejvnitřnějších stavů a zálib má být

využito k nějakému cíli mimo něho; proto přijímá každý nabízený a doporučovaný požitek s nedůvěrou. Pro umění dneška, pokud není včerejším uměním, se dosud nenašlo publikum. Pro včerejší to už není, a nové se při něm zatím nudí. Pokud byla poptávka po umění vůbec, byla vždy individualizována, neboť byla vázána i na těžko postižitelný moment líbivosti a subjektivního chápání. Nejjemnější složky umění jsou vnímány intimně a subjektivně. (Ibykovi jeřábi.) Chtěl-li by autor dosáhnout přijetí co nejobecnějšího, musí užít hrubších prostředků a jednoznačného návodu, jako jich užívají např. autoři agitak a četných ruských filmů. Pokud je známo, byly masově přijímány jen takové podívané, jako gladiátorské hry, býčí zápasy, fotbal a rodokaps.

Duch moderní doby působí tedy rušivě na obou pólech umění: u umělce, jemuž by nechtěl dovolovat, aby používal za materiál celou šíři života, a jemuž by ukládal, aby viděl život a svět stále jen v jedné perspektivě a za jednoho osvětlení, i u vnímatele, jehož skutečná potřeba mu je lhostejná a kterou chce udolat svou nabídkou umění, jež má sloužit zájmům dne a neroste z „konfrontace s celým životem“.

Nebylo-li umění tvořeno a přijímáno snobsky, bylo *skutečnou* potřebou pro umělce i pro své obcenstvo; kdyby této potřebě nebylo činěno zadost, projevovalo by se to nějakými podobnými chorobami jako nedostatek vitamínů v potravě. Takových jemných součástí není ve výtvo-rech připravovaných racionalizovanou metodou. Přesto, že umění kryje onu stálou a skutečnou potřebu, je vždy něčím svátečním, ovšem v tom smyslu svátečním, pokud je svátek úběžníkem všedních dní.

(1947)

Osobnosti a tvorba

FRANZ KAFKA A PRAHA

Pavel Eisner

V třech tvůrcích spatřuje Evropa, spatřuje Amerika nejdůsažnější zjevy německé literatury od let devadesátých – v T. Mannovi a v obou Pražanech Rilkeovi a Kafkovi. S pohrobním zpožděním dvacetiletým, náhle a trochu hekticky vzešla světová sláva Franze Kafky, zcela proti jeho duchu nikoli prostá hlučností kavárenské a bulvární. Vrší se vůči hledě počet pojednání usilujících o výklad jeho díla, usilujících odhalit tajemství člověka Kafky. A zde třeba říci, že všechny ty pokusy na evropském západě a v Americe visí ve vzduchu; churavěji od základů tím, že autorům unikají rozhodující skutečnosti a souvislosti: Franze Kafku lze vyložit jen z Prahy.

Vyložit... Génia nelze vyložit, zůstane vždy rovnicí s několika neznámými. Poddáme-li se přec zbožně rouhavému pudu zpytovacímu, učiníme dobře, rozpomeneme-li se na prastarou větu, že dílo každého mimořádného tvůrce žádá si tří interpretačních rovin, ba soustav: chce být čteno a interpretováno realiter, spiritualiter et mystice. A právě to realiter se u Kafky opomíjí z prosté neznalosti reálií. Jsou to reálie pražské, reálie ve smyslu nejobsáhlejším – fakta věčná, atmosférická, psychobiologická, psychosociologická.

Pojednat o nich je úkolem této práce. Příkládá úmyslně hlediska soustředěnosti jednostranné – aby vyrovnala optickou jednostrannost jinou, k níž je odsouzena dosavadní literatura o Kafkovi. Nechť přesvědčí, nechť nepřesvědčí – nejde jí o důkaz, proč se Kafka musil narodit, nýbrž o něco jiného: o vyperparování situace a konstelace, jaké bylo třeba, aby se Kafka vůbec narodit mohl. Mezi tím *musil* a *mohl* je právě tajemství zrodu géniova.

Nejdřív několik dorozumívacích vět.

Kafkovy knihy jsou tragédie samoty, neprostupné izolace životní. Jakýsi člověk, je to střízlivý geometr, usiluje o to, aby byl přijat do obce, vzat do slibu služebné pospolitosti, včleněn do řádu usedlického. Bylo mu to přislíbeno, proto přišel; příslib zůstává neodvolán, ale i nesplněn, nikdo toho člověka nevyhání, a přec je napořád ve vsi cizincem, jen trpěn, odmítán bez odmítnutí, zas připuštěn, ale nikdy cestami řádného inkolátu – věčně na okraji, pohoršlivé cizí těleso. To je Kafkův Zámek. Anebo neviditelný, ač ovšem svými nejnižšími instancemi velmi penetrantní soudní dvůr zavede hrdelní při se všedním bankovním prokuristou; ten se obhazuje, třebaže nikdo ho nenutí, aby tak činil; po celý rok se ten hrdelní případ nehýbá z místa, končí však verdiktem Vinen! a potupným stětím viníka. Toť román *Proces*. Anebo se mladý obchodní zaměstnanec promění přes noc v odporný hmyz (*Proměna*). Nevyčerpatelný je Kafka ve vynalézání podobenství pro svůj výhradní motiv: vina izolovaného jedince, který nežije v právu a pravdě, který – mystický outlaw – zůstává vyloučen z lidské obce.

Jak nasnadě je výklad Kafkova návratného motivu! Jak velmi se vnučuje určení: osud židovské duše v diaspoře! A přec je to určení v této definici nesprávné. Než si je opravíme bližším vymezením, poznamenejme, že souběžně je dáno něco jiného: společenská skrupule básníka, tedy člověka, který je jiný než ostatní lidé. První průlom do naivně romantické sebejistoty umělce vykonal Thomas Mann; motiv špatného společenského svědomí v básníku sahá u Manna od Tonia Krögra až do tvorby jeho let kmetných, do biblické tetralogie, do Loty ve Výmaru, do románu o hudebním skladateli Adrianu Leverkühnovi (*Doktor Faustus*). Franz Kafka, jenž ostatně hltal každé tištěné slovo Mannovo, svým zcela osobním zážitkem krouží rovněž kolem této sociálně etické problematiky básnickovy. Nevidím ani náhodu v tom, že Kafkův o sedm let mladší pražský rodák Franz Werfel skoro zároveň s Kafkou pronáší touž mravní otázku s takovou náruživostí – svým výkřikem lyrického patosu „Navzájem“ („Einander“), ale též a víc ještě vášnivostí, s jakou žene útokem proti Slovu, zrádnému, od člověka k člověku meze vršícímu, hradby tyčícímu daru solistické mluvy, tedy proti básnickému principu v samotné jeho prapodstatě. Je kupodivu, od koho vycházejí ty vzpoury proti individu, vyloučenému svou primogeniturou ze společenství lidského cechu: od syna lubeckého patriciátu Thomase Manna, od Franze Kafky, syna zámožného židovsko-německého měšťáka z Prahy, od Franze Werfla, syna německo-židovského velkopřůmyslníka a milionáře z Prahy.

Tento motiv, špatné společenské svědomí básníkovo, přidává se u Kafky k motivu primárnímu. A tím je podle obecného výkladu židovská du-

ševní tragika v diaspoře. Kafka byl však Pražan a byl to žid německý. A tím teprv jsme u podstaty věci. Výklad, že Kafka je korunním básnickým svědkem pro duševní osud žida v diaspoře, je nepřesný, totiž příliš široký. Kafka neztělesňuje tragédii západoevropského žida o sobě, nýbrž zosobňuje tragédii německého žida z Prahy. Zde třeba stanout a vzít sondu; teprv takto si například uvědomíme, co všechno – přes tu a onu makavou shodnost a srovnání – dělí Kafku, jeho vnitřní úděl, barvu a étos jeho knih např. od Richarda Weinerja a Egona Hostovského. Nikoli náhodou nenarodil se Kafka v Berlíně, ve Vídni, v Paříži; ještě méně náhody je v tom, že nepřišel z Prahy české; uplatňuje se u něho pražský *genius loci*, ten však je dílčí a specifický – Franz Kafka je zrodově určen tím, že byl pražský německý žid a že jím byl právě v době, kdy žil a psal.

Prastará a za středověku svou tvůrčí duchovostí po celé diaspoře proslulá pražská židovská obec sahá svými počátky do dob prvních Přemyslovců. Založena byla židy, kteří přišli od jihu přes Alpy a od východu přes Balkán. Východní původ prvotních pražských židů a jejich prolutost slovanskou tradicí jazykovou a kulturní vysvitá z hebrejské literatury 12. a 13. století; co se o tom vědělo již dosud, bylo za druhé světové války významně doplněno – u nás dosud neznámými! – objevy Romana Jakobsona, z nichž se mj. podává, že prvním českým gramatikem, dávno před dosud známými, byl – v materii češtiny! – talmudista z pražského ghetta. Ve větším počtu, hlavně z Bavor a Franska, přišli pak židé ze západu teprv s německými kolonisty, jež čeští panovníci zvali do země. Přes tuto druhou a početnou vrstvu usedlíků v ghettu zachovali si pražští židé a obdobně i židé v jiných českých městech po celý středověk živou souvislost s češtinou a českou kulturou. Nové bádání našich dnů prokazuje netušenou intenzitu těchto vztahů. Tak jeví např. ornamentika starých kultických textilií z českých synagog jednoznačné vlivy českého umění lidového.

Jen pomalu, pod tlakem Habsburků postupovala germanizace pražských a ostatních židů v českých zemích. Dověřena byla za radikálního germanizačního nátlaku tereziánského a josefínského. Hned poté padlo ghetto. Poněmčený žid vyšel z ghetta a připojil se k Němcům, užíval jejich jazyka, měl trpný a činný podíl v jejich kulturním životě. To se podalo samočinně – jakožto žid z ghetta propuštěný byl úřady *nucen* chodit do německé školy. Co znamenalo to vše právě v Praze?

Když pražský žid opustil ghetto, bylo české národní obrození již započato. Šíří se z vrstvy vzdělanců do lidu a nabývá rychle rázu živelného hnutí národního. Praha se počestňuje, její odrodilé měšťanstvo se vrací

do lůna národa, víc a víc stávají se pražští Němci menšinou. V Kafkově dětství (narozen 1883) je tento převratný proces zhruba skončen.

Pražští Němci však nebyli nikdy společenským útvarem organickým nebo vůbec i jen zdaleka normálním. Vždy byli jen vrstvou panskou, ať podle sudidla moci nebo majetku. I někdejší řemeslničtí kolonisté skončili jako bohatí patriciové, vymřeli, vyklidili místo svými potomky, kteří zas odešli jinam. Jak pokračovalo 19. století, zostřovala se absurdní společenská struktura pražských Němců víc a víc: skládali se z poněmčené nebo od původu cizí šlechty, z vysokých a středních státních úředníků, z důstojnického sboru pražské posádky, z průmyslníků, velkoobchodníků a jiných bohatých měšťáků, z vyšších a nejvyšších bankovních úředníků, z profesorů obou německých vysokých škol, z německých herců a novinářů; k tomu neusedlická, fluktuující složka německých studentů z pohraničí. Německé zázemí i jen v nejbližším okolí nebylo v Praze nikdy – je v živé paměti, jak Hitlerovi Němci za protektorátu bystře postřehli tuto „zvláštnost“ a hleděli ji, spojující příjemné s veleužitečným, napravit hromadným zakládáním německých villegiatur ve vnějších okresech (Letná, Ořechovka, Hanspaulka) a stejně v blízkém pražském okolí, např. na Vančurově Zbraslavi. Bez lidu, bez proletariátu, redukováno víc a víc na menšinu zruďnou svým složením, stalo se pražské německé společenské ghettem. A svou neprostopnou uzavřeností vůči všemu českému stalo se i ghettem jazykovým a kulturním.

Do tohoto ghetta s neviditelnými zdmi se včlenil pražský německý žid. Zaměnil ghetto konfesijní za ghetto národnostní a společenské. A takto tedy probíhal život pražského německého žida i v letech ještě, kdy živel český, živel po stránce sociologické ideálně zdravý, ujal se vlády téměř již nad celým městem, s bohatou biologickou komunikací mezi hlavním městem a provincií a selstvím, jaderný lid i v továrním proletáři ještě, s nečetným patriciátem, naskrz demokratický, se zcela nepatrnými přehradami mezi jednotlivými stavy, téměř úplně prostý společenského kastovníctví – takto probíhal život pražského německého žida do roku 1918, tedy v letech pro Kafku rozhodujících:

Žid byl průmyslník, obchodník, vyšší bankovní úředník, univerzitní profesor – „pán“. Jakožto podnikatel měl české dělníky, jen české, a české zaměstnance. Ať podnikatel či nic – domácí služebnictvo bylo české. Takový byl i domovník, kočí, hokyně, mlékařka, trhovkyně, posluhovačka, prادلena. Jeho děti ležely u prsu českých kojných z venkova, posluhovaly jim české služky, opatrovaly je české chůvy, dokud nebyly – v rodinách elity – vystřídány Francouzskou, Angličankou, hofmistrem. Od těchto domestiků se děti přiučily česky, ale nedokonale; i to pak mnohdy pozapomněly, když tento živel zmizel z jejich obzoru. Mluvalo se tou řečí ve styku s domestiky a lidmi

podřízenými; napsat zhruba správně několik českých slov bylo nad každou možnost, ale i nad každou nutnost. Ale: první erotickou iniciací měl mladý německý žid zpravidla od ženství českého. Zároveň se chodilo do německých škol a pak na německou školu vysokou. V namnoze neobyčejné soukromé knihovně nebylo často jediné české knihy. Četba českých novin byla výjimkou, způsobenou jen zřetelem informace čistě věcné; čtla se Bohemia, Prager Tagblatt, Montagsblatt, tři listy, v jejichž redakcích měli němečtí židé převahu. Byl značný smysl pro změnu, chodilo se pilně do obou německých divadel, do německých koncertů, na německé výstavy (Praha měla tehdy asi 60 000 Němců, z toho 25 000 židů) – o českém umění se vědělo pramálo. Nová společenská ghettoizace se projevovala právě u elity i polohopisně: končína kolem sadů Vrchlického, pověstný Stadtpark, pražská Rue St. Honoré, kde dům co dům seděl milionář, a obdobná cottageová kolonie bubenečská. Opakujme tedy, dobrovolné ghetto, jehož příslušníci měli k „ulici“ asi takový vztah jako člen evropské kolonie v Šanghaji k životu v čínských čtvrtích.¹

¹ *Tato stavovská definice pražského židovstva je ovšem jen zkratková. Nebyli všichni pražští židé well-to-do, jak Anglosasové říkají lidem zámožným. Nebyli vrstvou jednotlou a soudržnou. Štěpili se v mnoho kast, ostře rozlišených podle rodinné pověsti, společenské pozice, bankovního konta, věna dcer; mezi židovským účetním a jeho nobilitovaným milionářským šéfem, který směl mezi generalitu a šlechtu, nebylo nejmenší lidské komunikace. Nemohu ten vděčný námět rozprávět. Proto zas jen ve zkratce, že i židovského proletariátu bylo v Praze dost. Obchodní příručí, konторistky, služební podrost pisáren a učtáren, skladníci, obchodní cestující a jednatelé, starosvětský řemeslník křečcovský, hodinářský. Tento židovský proletariát však českým zrakům unikal z prostého důvodu, že žid na západ od haličských hranic měl „tic“ bílého límečku, že svou vnější životosprávou i jako chudák křečovitě a často s hrdinstvím sui generis předstíral přináležitost k měšťáctvu. Ostatně se právě tato vrstva pražského židovstva prudkým tempem počesťovala, jak bylo jen logické: dobrovolná společenská ghettoizace pražských německých židů měla příčinu vlastně jen v jejich majetnosti – ta jim umožňovala, aby setrvali v separaci. Pražský židovský proletariát našel též, přes ten bílý límeček, již před první světovou válkou cestu k socialismu; a popřevratové hnutí pražského bankovního úřednictva se začalo signálem v podobě pouličních demonstrací, který dali židovští zaměstnanci tzv. Länderbanky, když provolávali hanbu svým židovským ředitelům. Bylo to na Náměstí republiky; z balkónu vedlejší budovy se na to díval český pohlavár hospodářské instituce a konstatoval s nelibostí: „To je ta buřičská židovská krev!“ Zde všude spousta poutavostí. I po jiných stránkách. Někdy šel národnostní předěl přímo lůnem takové patricijské rodiny. Ze synů papírenského velmože Fuchse z Robětína měl jeden české školy a byl pak z něho nesmlouvavý Čech a známý fedrovatel českého sportu – Karel Robětín; jeho vlastní bratr, s německými školami, později švagr Franze Werfla, zůstal svým povědomím Němec. Námětové větrivosti českých romancierů neslouží ke cti, že je nikdy nezavábil zcela neobyčejný látkový a motivický repertoár, daný pražským židovstvem. Vysvětlil jsem to už jednou – ani popřevratová česká literatura neměla ctižádost látkové expanse unitrozemské, explovala spíš svět, ale nikdy nezuládla epicky (aniž v lyrice) české pohraničí a stejně ne židovskou enklávu pražskou. Truchlivá lakuna na mapě české literatury. Pokud jde o tu židovskou Prahu, má česká próza dílčí omluvu v tom, že ji nezuládli ani židé, o Němcích nemluvě. Náběhy jako románová novela „Der Stadtpark“ od Hermanna Graba jsou dobré, ale již pro svou útlost nemohou vyřešit tematiku většící se do neohledna. Srovnávací dějiny literatur mohou konstatovat zvláštní fakt, že apokalyptickým finalem byl zlikvidován neobsáhlý rezervoár výpravné tematiky, aniž do kterékoli literatury vešlo i jen poněkud adekvátní svědectví o celém tom světě. Tím však nepřimo pro toho, kdo dovede číst mezi řádky, zas jen roste význam a dosah Kafků.*

Národnostní emfáze vězelo za tím pramálo. Bylo to prostředí apolitické, ale s tou zvláštností, že se žilo mimo druhý národ, mimo ten, který de facto byl již jediným pánem města, jediným určovatelem jeho tvárnosti a dalšího vývoje. Vysvětlení najdeme jen v tuhém židovském konzervativismu.

Praha oněch desetiletí byla horkou politickou půdou. Jednotlivec nemohl zůstat nedotčen svárem obou národů v zemi. I když byl Němec jen svým kulturním povědomím, jevil se českému člověku nutkavě jako Němec bez výhrad, jako cizinec, odpůrce, nepřítel. V očích opravdových, tedy árijských Němců neměl však německý žid nikdy plnou váhu. (Slovo *árijský* je tu anachronismus jakožto termín, ne však jako pojem; pohraničí bylo dokonce kolébkou politického rasismu – Georg von Schönerer!) Mezi zněmčeným pohraničím a pražským němectvím, do tak značné míry prosáklým složkou židovskou, byly nejhmatatelnější antagonismy odmítání a pohrdání, daného z židovské strany intelektuální primitivností Němců v pohraničí. Pražští němečtí židé, orientující se kulturně podle Vídně, Berlína, Paříže, byli avantgardou kultury hmotné i duchové, od sudetské žabí tůňky utíkali.

Tak žil pražský německý žid životem „jako by“, životem ve vzducho-prázdném prostoru. Byl „Němec“, ale kolem něho a za ním nebylo německého lidu, přirozeně členěné národní společnosti. S židovstvím souvisel ponejvíce už jen vnějšně, víra otců v něm atrofovala v několik atributů a symbolů bez obsahu; často se formálně setrvalo při zděděné víře jen proto, aby se nermoutil starý otec, stará babička v domácnosti, pro českou Prahu však byl žid cizím tělesem hned v dosahu trojím: jakožto žid, tedy vyznáním a pokrevní nesmíšeností; jakožto zpravidla zámožný, často bohatý měšťák v hemživém davu proletářů a maloměšťáků; a za třetí jakožto Němec. Neřekl bych, že pražský německý žid byl u Čechů v nenávisť; ale není divu, že český pohled na něho byl pohled kosý. Vždyť byl ztělesněním nadobro cizího principu životního.

Bez lidu však nelze žít; „*exul in patria*“ může vytrvat jen kšeftářský tlustokožec. Grotesknost své situace si uvědomili mnozí němečtí židé z Prahy. Někteří se odstěhovali do Vídně, Berlína, Drážďan, Hamburku, zámoří, nemalý počet zabydlil vídeňské a berlínské redakce. Jiní rozmnožili řady českých židů – proces stále mohutnější po převratu z roku 1918, v letech, kdy Kafka už dohasínal. Zás jiní našli hlubinu niterné bezpečnosti v sionismu – je příznačné, jaký úspěch měl mladý sionismus právě v Praze, po převratu měli sionisté na pražské radnici dva mandáty. Básníci a spisovatelé se dávali na útěk z ghetta pražského němectví. Franz Werfel příklonem k Vídni, kultem jižního baroka, na-

stolením Verdiho v demonstrativním protikladu k wagnerovskému kultu pražských německých židů, a hlavně – památný jev sublimované symbiózy erotické – povýšením své české chůvy na světici a záštitu všeho světa, inkarnací veškeré pravosti, čirosti, životní božnosti. Max Brod ferventním sionismem, zároveň ponořením do hudby Janáčkovy a jejím rozprostraněním do světa. Egon Erwin Kisch symbiotickým velnutím do nejlidovějších spodin české Prahy, svým světoběžnictvím, svým komunismem. Willy Haas, z jehož esejí o Kafkovi by se dnešní kafkovci mohli leccemus přiučít, odchodem do Berlína. Rudolf Fuchs blouznivě věřivým příklonem ke komunismu, zároveň aktivním kultem Bezruč, Erbena, Petra Křičky. Otto Pick (jako Fuchs Pražan teprv aklimatizovaný) nejoddanější propagátorskou službou české kultuře. Opravdu, velký byl rejstřík těch úniků, jejich vynalézavost.

Neboť bez lidu nelze žít. Bez lidu nelze být „dans le vrai“, v pravdě a zákoně předurčeném.

Tím „dans le vrai“ jsme se octli u Kafky. Je dochováno, jak hlubokým dojmem na něho působila příhoda z Flaubertova života. Flaubert zašel jednou se svou neteří ke kterémsi její přítelkyni. Zastihli ji obklopenou jejími dětmi. Flaubert pojal skupinku do svých velkých očí a prohodil slovo-povzdech: *Ils sont dans le vrai.* –

Jsmo bezprostředně u zjevu člověka, jehož mučednictví záleželo v tom, že nebyl „dans le vrai“.

Slovo kavka je zdobnělina z pravoslavného kava. Je to mezi židy z českých zemí časté příjmení. Kdo je žid a jmenuje se Kafka, pochází mimo každou pochybnost z národnostně českého kraje, a je kromě toho pravděpodobné, že se jeho otcové cítili Čechy anebo se k Čechům přiklání; neboť úřední komise, jež za Josefa II. obdařovaly židy povinnými jmény rodinnými, neměly nejmenší příčiny, aby k českému jménu zavazovaly žida německého. A opravdu pocházel Kafkův otec Heřman z čistě českého Oseku u Strakonice. Jeho otec, tedy Kafkův děd, byl tam řezníkem. To znamená stálý styk s českými sedláky a jiným lidem. Kafkův otec strávil mládí v tom jihočeském kraji v úporné denní robotě, o které pak vypravoval po celý život; a tahal-li naloženou káru po silnicích jižních Čech, byla to zas jen stálá symbióza s živlem českým. Rodina Kafkovy matky pocházela z Poděbradska, tedy rovněž z kraje klasicky českého. V Praze však se s Kafkovými rodiči shledáváme jako s rodinou německo-židovskou. To znamená, že se Kafkovi rodiče, jeho otec především, důsledněji poněmčili teprve v Praze, právě přidružením k tomu německo-

židovskému ghettu, o němž byla řeč.² A to zase znamená, že Franz Kafka nemohl po krvi mít v sobě žádnou nosnější tradici německou, a to ani kulturní. Což zase znamená, že jakožto „Němec“ měl sám v sobě oporu ještě menší než mnozí pražští židé starého původu usedlického.

Přesto chodil do německých škol. Do obecné školy na staroměstském Masném trhu. Hned vedle byla česká obecná škola. Není o tom záznamu, ale rozumí se pro znalce Prahy samo sebou, že malí frekventanti obou škol sváděli národnostní bitky. Zde se Franz Kafka dověděl od věkvců na ulici, že je cizí, nevítán a nenáviděn, že je tvor mimo normu životní pospolitosti. V každém židu diaspory je takové už nezahladitelné trauma z let dětství. Ale je rozdíl mezi vyvržeností z prostého nezměnitelného faktu „žid“ a vyvržeností z titulu dvojfaktu „žid plus Němec“. Rozdíl právě o to, že pražský německý žid tehdy už dobře cítil, že v druhém z obou faktů tkví prvek *viny situační*.

Německá byla i Kafkova střední škola, německá byla univerzita a doktorát práv. Ba, Kafka byl ve studijních letech členem spolku „Lese- und Redehalle deutscher Studenten“. Byl to spolek bez menzur a rekovných šrámů, bez cerevisek, ale přec jen s černo-červeno-zlatou stuhou přes prsa, svobodomyšlný (deutsch-freiheitlich), bez árijského paragrafu, a proto se značným procentem židů. V očích řádných buršů byl to spolek již proto méněcenný. Českému člověku bylo však zatěžko rozlišovat mezi svobodomyšlnou studentskou čítárnou a pivními buršáky, splývali mu, viděl v jedněch i druhých úderné čtyři němečtví a urážku české Prahy. Nasnadě je domněnka, že Kafka, jenž se ani pak neúčastnil jediného politického projevu, podlehl svodu, který asi vycházel od jeho přítele, historika výtvarných umění Oskara Pollaka. Platí též, že Kafkův starší nevlastní bratranec, potomní profesor právnické fakulty a československý poslanec Bruno Kafka, byl sloupem spolku „Lese- und Redehalle“. Bruno Kafka se později stal zetěm „mědařského krále“ Maxmiliána Bondyho šl. Bondropa, který mu subvencoval arogantní Bohemii. Tak prapodivně se zaplétaly věci na té pražské půdě. Jsa členem svobodomyšlné studentské čítárny, byl Franz Kafka povrhelem pro Němconěmce, pro burše; a zároveň byl v nesmiřitelném protikladu k čes-

² Všimněme si, že předáci česko-židovského hnutí, lidé typu dr. Jindřicha Kohna, Edvarda Lederera-Ledy, přicházejí ve výrazné početní převaze z provincie, nikoli z Prahy; a stejně výrazná je ta početní převaha Nepražanů mezi židy českého Parnasu, třebaže na začátku řady stojí smíchovský rodák Kapper. Prosáklost intimním češtvím, jakou jeví např. provinciálové Vojtěch Rakous a Karel Poláček, rovněž není ani trochu náhodou. I lze formulovat: jako české obrození samo je převážně ve znamení mužů a žen z provincie příšlých, tak do roku 1918 i asimilace česko-židovská. Praha a pražští židé jsou zde spíš momentem retardacním. Jinými slovy: česko-židovský asimilantismus jeví vývojový průběh zcela shodný s průběhem národního obrození – přes svůj časový odstup.

kému genui loci – ne snad nějakou akcí, nýbrž prostě faktem, že *je*. Jak mu asi bylo, jemu, nejcitlivějšímu tvorů na světě, když spěchal do té čítárny? A kde byla tehdy? Na Ferdinandově, dnešní Národní třídě, na tehdejších denním shromaždišti českých politiků, novinářů, umělců. Ta představa – že člen německého studentského spolku Franz Kafka tam potkával Antonína Dvořáka nebo profesora a poslance Masaryka! Cítil se při takovém setkání „dans le vrai“ a v lůně pospolitosti, jež nese a vykupuje bytí jedincovo?

Ale zároveň se mladý Kafka po mnohé pozoruhodné stránce odlišuje od průměru mezi pražskými německými židy. Jeho biograf Max Brod praví, že si Kafka z vlastního podnětu osvojil přesnou znalost češtiny, hluboké porozumění pro českou kulturu. Řekněme opatrněji, dokud nebude prokázáno jinak, *dobrou* znalost češtiny, a již to je zjev neobyčejný. (K opatrným úsudkům nabádá u Kafky i jinak možnost překvapení, jež nás čekají. Kdo mluví o Kafkovi, činí tak na základě dosavadního šestisvazkového souboru jeho prací výpravných, deníků a dopisů. Nyní však začalo v Novém Yorku vycházet vydání alespoň desetisvazkové, kromě toho je velká kafkovská *matière flottante* v podobě roztroušených soukromých dopisů. Soudím ovšem, že *velká* překvapení už nepřijdou, a že kdyby přišla přec, jen utvrdí tezi, kterou rozprádá má úvaha.)

A senzačně na nás působí, čteme-li, že jako chlapec složil pro své sestry divadelní hru „Georg von Podiebrad“, třebaže tu inspiračním počátkem byl asi matčin místní původ a nějaké její vypravování. Zcela neobyčejným zjevem u pražského německého žida oněch let je také, že mladý Franz Kafka chodil na české politické projevy, shromáždění, debatní večery, aby si poslechl dr. Soukupa, Václava Klofáče, dr. Kramáře. Frekventoval Klub mladých a poznal tak osobně Karla Tomana, S. K. Neumanna, Fráňu Šrámka, Františka Gellnera, Michala Mareše, Haška.

Změřme zde zas jednou možnosti jedinečného města nad Vltavou – potomní autor knih *Proměna*, *Proces*, *Zámek* sedí vedle potomního, ale již tehdy ožralého tvůrce Dobrého vojáka Švejka! Co jej tak přitahovalo na anarchistech a společenských bouřlivácích v Klubu mladých? Mýlíme se, řekneme-li, že skutečnost pro něho k pláči prostá? Skutečnost, že něco *chtěli* a bouřlivě požadovali, že věděli bezpečnou cestu k cíli nebo si ji s úspěchem namlouvali, a především: že byli nevývratně zakotveni, že byli „dans le vrai“, v lidové a lidské hlubině bezpečnosti, že život měl pro ně lečjakou problematiku, ale nic podobného tomu, co bylo v něm, v Kafkovi. Jejich otázka: Jaký být? Otázka jeho: Jak *být*? *Smím* být?

Víme také, že chodil do Národního divadla – a to byla budova většiny německých židů neznámá. Víme z jeho dopisu, že četl dopisy Boženy

Němcové – shledává, že jsou nevyčerpatelné jako pramen pro poznání člověka. Jindy žádá přítele o české knihy; když je dostane, konstatuje nedorozumění: chtěl znění původní, ne překlady. To vše je u pražského německého žida z doby před rokem 1918 hodně neobyčejné.

Uvedme ještě, že Kafka časně opouští německé písmo kurentní a přechází trvale k latince. To ovšem není zjev náhodný – o psychickém významu písma kurentního, toho písmového ghetta Němců, nás sdostatek poučila švýcarská psychografologie a Němci utracený psychografolog Willy Schönfeld.

Velmi známý sexuolog, Kafkův spolužák z gymnázia, usuzuje u Kafky na lehčí případ úchylnosti, na pohlavní hypotonismus. Zde patrně dílčí pramen Kafkovy mučivé utkvělé představy, že nebude s to, aby založil rodinu, měl děti a dostal se tak „dans le vrai“. Nemohlo však jít o založení, jakému se obecně říká úchylnost. Jeho prchavá erotická neb alespoň pohlavní setkání s ženami byla četná a vedla jej také k pouličním děvčatům. To v Praze znamená automaticky ženství české. Řekli jsme již, že erotická iniciace v Praze byla pro německého žida zpravidla česká. Začala se často služkou v domě rodičů – a co se za tím tajilo, bylo víc než Wilhelma Busche okřídlený Hang zum Küchenpersonal. Byla to erotická symbióza a ve smyslu místně specifickém eroticky přehodnocená touha po lidu. V próze Beschreibung eines Kampfes, výtvoru magického surrealismu dvacet let před surrealismem, je hned na začátku výjev, jak mladík opouští večerní společnost; rozloučí se obřadně s dámou domu, služka mu svítí po schodech a padne mu kolem krku – jeho milenka, kvůli níž tam vůbec chodí. Situační zkratka pražských zákonitostí.

Kafka znal také šlapák, tanec galánů z předměstských tančiren. V denících zaznamenává s akribií hodnou Gustava Flauberta zevnějšek pracizích děvčat, jak je chodec Kafka náhodou viděl na Václavském náměstí. Statistická pravděpodobnost nasvědčuje tomu, že to byly Češky; a máme ovšem celičkou galerii nepřímých dokladů v podobě jeho ženských postav – o tom padne ještě slovo. Jakmile však pomýšlí na zasnoubení, je to německá židovka; a jeho poslední trpitelská léta mu zjasní židovka z polského východu, jakož vůbec to poslední dějství života je vyznačeno utužujícím se vztahem k židovství a sionismu.

Mezi dvojím, ba trojím životním okrskem osciluje Kafka i místně. Byl často v pražském okolí, v Senohrabech, Davli, Štěchovicích, a to byla místa pračeská, jako jimi jsou podnes. Jeho tělo leželo na pražských plovrárnách vedle těl českých, jeho ústa však i ústa přátel vydávala jiné zvuky než sousedé. Jel-li na vltavském parníku, promlouvaje s přáteli, nemohl

se necítit ještě cizejší, než jim byl opravdu – cizejší právě o to vědomí, že jim je cizí a svou mluvou nevitán jako soused a bližní. Každé takové odpoledne v přírodním plenéru, který tak miloval, nutkavě v něm posilovalo vědomí cizoty a jinakosti, pro kterou není nikde opory. Přesto ho to táhlo do českého kraje, ven z toho ghetta. Letní prázdniny však trávil v Želizech, jimž říká se sudetskými Němci Schelesen, tedy na tehdejší jazykovém rozmezí polabském, kde se vytvořila typická pražsko-německo-židovská kolonka. Anebo byl u sestry v Siremi v severních Čechách, jež tehdy byla německá a jmenovala se Zürau. Byl také v jižním Tyrolsku, byl v Durynsku, v Tatrách, byl v Berlíně. Také po místopisné stránce stále hledání, tápání, kolísání, bezdomost.

Němcem se necítil – jak by byl mohl při své neúplatné jasnozřivosti? V dopisu z Meranu z 10. dubna 1920 popisuje výjev u table d'hôte:

Po prvních slovech vyšlo najevo, že jsem z Prahy; oba, generál (jemuž jsem seděl naproti) i plukovník, znali Prahu. Čech? Ne. Vysvětli teď do těch bezelstných vojenských očí, co vlastně jsi. Někdo prohodí: „Němec z Čech“, jiný „Malá Strana“. Pak se to všechno uklidní a jíme dál, ale generál se svým bystrým, v rakouském vojsku filologicky školeným sluchem není spokojen, po jídle začne zas pochybovat o zvuku mé němčiny, snad ostatně pochybuje víc oko než sluch. Teď se mohu pokusit o vysvětlení odkazem na své židovství. Vědecky je teď sice uspokojen, ale lidsky ne.

Ten generál měl pravdu. Němec z Čech není, není tedy Němec; mluví však plynně německy, ale přec zas ne němčinou kovaného Němce. Popírá, že by byl Čech. Popírá také, že by pocházel z Malé Strany, není tedy ani feudální, ani v nějakém životním vztahu k modré krvi nebo církvi. Tvrdí, že je žid, nedělá však dojem žida. Prapodivný člověk – jak jej vlastně zařadit a klasifikovat? – Generál má pravdu.

A to všechno, ta polovičatost na všechny strany a ta nezakotvenost kdekoliv se rozněcuje ve věčně žířivý a hnisavý podkožní proces jednou zcela specifickou příměsí. Míním Kafkovu sociální problematiku ve smyslu užším a nejužším. Kafka je fenomén sociálního svědomí, vyrovná se po té stránce plně Dostojevskému a je – bez odvozenosti – jeho pražským dvojníkem; též Tolstého připomíná nejednou, a nepodnikl asi marnou věc Max Brod, když nedávno dopsal doplňkem k své kafkovské biografii rozlehlý spis Kafka a Tolstoj. Je prokázáno četnými shodnými svědectvími, s jak příkladnou vážností pojímal Kafka svou práci v sekretariátu dělnické úrazové pojišťovny v Praze. Tato činnost seznamovala ho však den co den s bídou dělného proletariátu. Max Brod uvádí Kafkův výrok vztahující se k žádostem dělníků, kteří byli při práci zmrzačeni následkem

padoušsky nedostatečných bezpečnostních opatření: „Jak skromní jsou ti lidé,“ řekl mi jednou a měl oči dokořán. „Přicházejí nás prosit (rozuměj: do dělnické úrazové pojišťovny), místo aby vzali budovu útokem a všechno v ní rozmlátili na padrť, přicházejí prosit.“ – Jednou vypracuje do podrobností statut pro pracovní kolektiv, je to utopie, o které sní, a dá jí nadpis: *Nemajetné dělnictvo*. – Druhého července 1913 si zapíše do deníku: „*Rozvzlykal jsem se nad zprávou o přelíčení s jakousi tříadvacetiletou Marií Abrahamovou, jež z bídy a hladu usmrtila své skoro tři čtvrti roku staré děcko Barunku mužskou kravatou, která jí sloužila místo podvazku a kterou si odvážala. Zcela schematická historie.*“ (Pamatuji se na ni; byla pro některé p. t. předplatitele zcela příjemným polechtáním při ranní kávě.)

A tomuto člověku, který se rozvzlykal nad soudničkou v novinách, provedl osud infernální kousek. Jakožto osten pro svědomí bylo by postačilo, že je syn měšťáctva. Osud však vypracoval úkol z pilnosti. Co myslím tím úkolem z pilnosti, nemohu zatím povědět. Bylo mi to zakázáno. Ježto však ti, kdo mi to zakázali, oznámili nedávno veřejnosti, že hodlají vydat Kafkuv Dopis otci, bude mít čtenář této úvahy možnost, aby si doplnil, co mohu dnes podat jen náznakem.

Kafka je od dětství nahlodán vědomím sociální křivdy. Jednou – roku 1911 – dali zaměstnanci jeho otce výpověď, všichni do jednoho. Franz Kafka se vypraví k dvěma důležitým zaměstnancům, aby výpověď odvolali. A tak stráví nedělní odpoledne na Žižkově, pokouší se, ale marně. Odpoledne podobná cesta do Canossy, jež se v daném případě jmenuje Radotín. Žid se pokouší udobřit křesťany, „Němec“ Čechy, syn měšťákův a „pán“ lidi z lidu; a mluví k nim u vědomí, že on sám je v táboře pychu a zvůle. Závěrem téhož dne v témž Radotíně platonické dobrodružství s českou služtičkou. Tak se za jediný nedělní den prolne v duši osmnáctiletého všechno možné: pokoření, vědomí viny, zapletenost v hybris a křivdu, vábení krve z tábora těch druhých, těch na věky cizích, kteří jsou v každém a každíčkém smyslu „dans le vrai“.

Lze tak žít? A budeme tak žít, jmenujeme-li se Franz Kafka?

Zde bychom ji tedy měli – l'initiation sentimentale Franze Kafky. Sociální hybris, páchaná nadto na lidech jiného plemene, jiného jazyka – toť příliš. Lze tak žít? Zajisté nikoli, jsme-li Franz Kafka. Bylo by třeba rozmístit půl okrsku zemského mezi tou ranou morovou a vlastním já. Svým nitrem se Kafka toho všeho stranil jako věřící nečisté krmě; zachoval si krvácející čistotu srdce. Zevně došlo k pokusům o útěk, ale nezdařily se. Vytoužené spojení manželské, jež ho mělo přivést „dans le vrai“, do normy občanského dne životního, ztroskotalo o Kafkovy skrupule. Ztroskotala také velká touha po životě v lůně přírody, mezi sedláky,

a to je zas taková zvláštní tragédie Kafkova – ujišťuje mě Ladislav Stehlik, velmi intimní znalec venkova, jak předokonale podává Kafka v Zámku duševní ambiente vesnického života, aniž je mu i jen v nejmenším třeba postupu popisného. Nikdy však nedošlo k pokusu o kombinovaný únik sociálně etický, o útěk z té pražské německo-židovské ohrady do českého lidu. Věc divná dost, že k němu nedošlo, a věc každé lítosti hodná: byla to záchrana. Bránila jí asi skutečnost, že každý spisovatel je *glebae adscriptus*, zajatec své hroudy jazykové. A především – cokoli snad dřímalo ještě v ložiscích vůle jakožto spásná možnost, vše zkrřížila plíživá nemoc. Tuberkulóza plic s finálním aktem tuberkulózy hrtanu, mučednická smrt při plném vědomí. Ty souchotiny jsou pointa hodná velkého epika. Snad bude jednou zváženo, jak rafinovaná pointa.

Přesně ztotožnitelné pražské lokality nejsou u Kafky častým zjevem. Staroměstské náměstí, Malé náměstí na Starém městě, Ferdinanda (Národní) třída, Vltavské nábřeží, Karlův most; Svatovítský chrám v Procesu, a to v jeho kapitole rozhodující, v níž z úst vězeňského kaplana palčivě svítí ta parabola o dveřníku a pocestném usedavou bolestí Kafkova hledačského agnosticizmu (v dosahu zcela nadlátkovém příležitost k paralele poutník Kafka; poutník Mácha; z Máchova rodu je Kafka i bytostným rysem, že také jeho metafyzické hoře nerevoltuje, nemá ventil vzpoury titanické). Rovněž v Procesu neurčitě naznačená rozloha za Hradčany, patrně strahovské lomy, jakožto popraviště. Bankovní budova v témže románu mohla by být totožná s bývalou Českou bankou Union. Zcela jistě má předměstská ulice a chudinský dům v Procesu původ v Kafkových dojmech z pražských proletářských čtvrtí, přesná identifikace je však nemožná. Skurilní úřední místnosti v Procesu připomínají bezprostředně dobrodružnou dislokovanost pražských úřadů ve starých barabiznách. Úhrnem to není mnoho Prahy na autora, v němž smíme, ale i musíme spatřovat pražského klasika. Ale Kafkova Praha nevězí ve vnější popisnosti, vězí zcela vespod v buněčné tkáni a prostupuje ji.

Příznačné je, že Praha u Kafky bezprostředně popsaná a určená spadá téměř bez výjimky vjedno s Prahou starou. Také Kafka sám, ačkoli po Praze vystřídal mnoho bytů, žil s jedinou výjimkou jen ve staré Praze, i tehdy, když se odstěhoval od rodičů. Staré Město, bývalé Židovské Město, hradčanská Zlatá ulička – žádná svázanost s Prahou novější a novou, zakleslost do Prahy minulostní. K tomu důležitý rys, že v jeho knihách jsou noční prospekty města ve výrazné převaze. Kafka v tom pudově zachovává observanci německých (a jiných nečeských) autorů při traktování pražských motivů. Vábí je pražské noční, Praha přízračná, hynou-

cí, zahnívající, Praha-Bruggy; bez povšimnutí zůstává živelný élan vital a neproblematický dělný den tisíciletého města. Do vágního soumráčna se noří též Kafkovy verše, bez rýmů, zpovědně nahé:

*Lidé, kteří po temných mostech jdou,
podle světců
s matnými světylky.
Oblaka, jež táhnou nad šedou oblohou
podle chrámů
s traticími se věžemi.
Člověk, který se opírá o kvádrové roubení
a dívá se do večerní vody,
s rukama na starých kamenech.*

Držet ruce na starých kamenech, redukovat Prahu na Staré Město a Hradčany znamená však být kdesi za pomezím živoucího dne, být vnějšími a vnitřními přehradami oddělen od přítomnosti města, života, člověka. Znamená to, že jsme, nevinní viníci, v něm jen připuštěni a trpěni, že nejsme „dans le vrai“, že jsme v srdci Prahy geometr K. ze Zámku.

S českými vlastními jmény se v Kafkových výpravných skladbách nesetkáme. Jméno Czerny v Zámku bylo u nás hojným příjmením lidí původu asi českého, ale již jednoznačně německých. V Kafkově abstinenci od českých jmen, v jeho nikoli řídké zálibě v prononcovaných příjmeních severoněmeckých, jako třeba Brunswick v Zámku, spatřuji úmyslné unikání jménům domácím, českým. Kafkův rejstřík jmen jeví vůbec leckterou zvláštnost; nápadná je např. jeho záliba v Italech a italských jménech tam, kde jde o postavu, jejíž přízračné světélkování ještě převyšuje přízračnost postav ostatních (italský bankovní klient v Procesu, zámeční úředníci Sortini a Sordini v Zámku, italský malíř v Procesu). Příležitostně jméno slovansky znějící, jež budeme však sotva pokládat za jméno české – např. Řehoř Samsa v Proměně, Schubal v Americe. Ženská křestní jména volí Kafka ponejvíce ze jmen rozšířených mezi Němci i Čechy – třeba Leni, Olga, Mitzi, Pepi, Frieda. Příznačné je, že dvě hlavní postavy Kafkovy mají za milenku dívky z prostého lidu – prokurista z Procesu ošetřovatelku Lenku, geometr ze Zámku Frídu, děvče ze šenku. Obě dívky, ale i jiné, jsou mimo každou pochybnost depozita Kafkových erotických výprav do českých spodin pražských.

Vlastní, osudově ústřední pražský zážitek Kafkův hledáme a nalézáme v jiných složkách. V onom drobnohledném rozprašku, kterým je pro-

sycena vnitřní atmosféra jeho prózy. Při každém kroku je u Kafky všechno nejdokonalejší srostitost a zároveň halucinace, cauchemar, vše na dosah blízko, zároveň však přeludnost, a stálým životním pocitem je u něho temné vědomí jakési nevyzpytatelné viny, agorafobická potácivost tvora vypáčeného z kořenů. Zde odstavec z prózy Popis zápasu – míněno je Staroměstské náměstí:

Potom však, když mám přejít přes velké náměstí, zapomenu na všechno. Když se už budují ze samé bujnosti tak velká náměstí, proč se neudělá také zábradlí napříč náměstím? Dnes fouká zas vítr od jihozápadu. Hrot radniční věže opisuje droboučké kruhy. Všechna okenní skla řinčí a tyče svítilen se ohýbají jako bambus. Plášť Panny Marie na sloupu se svíjí a vítr jím cloumá. Což to nikdo nevidí? Páni a dámy, kteří by měli jít po dlažbě, vznášejí se nad ní. Ustane-li vítr, zastaví se chodci, řeknou si několik slov a uklánějí se na pozdrav, ale jakmile se zas rozfíčí, nemohou mu odolat a zdvihnou všichni najednou nohy. Musí si, pravda, pevně přidržovat klobouky, ale mají přitom veselé oči a nezdá se, že by měli tomu počasí sebeříkat. Jen já se bojím.

Anebo – ze zápisků On z roku 1920 (soudě podle letopočtu, inspirováno vzpomínkou na zrušený pomník Radeckého na Malostranském náměstí):

Býval součástí monumentální skupiny. Kolem jakéhosi středu stály v promyšleném seskupení symboly stavu vojenského, umění, věd, řemesel. On byl jeden z těch mnohých. Teď je ta skupina dávno rozrušena anebo ji opustil alespoň on a protlouká se životem sám. Ani svého bývalého povolání už nemá, ba zapomněl dokonce, co tehdy představoval. Patrně právě z toho zapomenutí se u něho projevuje jakýsi smutek, nejistota, neklid, jakési přítomnost zakalující toužení po minulých dobách. A přec je to toužení důležitým prvkem síly životní anebo je snad samotnou životní silou.

Tato zcela zvláštní optika původu *etického* zakládá nepřímou Kafkovu jedinečnost *estetickou*, že vše u něho je magická realnost, reálné transcendentno, zjevení v rouchu všednosti nejtriviálnější. K tomu představitel americké literární vědy: Amerika je Kafkovi mj. vděčna za to, že jí ukázal možnosti *realistické alegorie!*

Znáte jeho památnou drobnou prózu Eine kleine Frau? Útlá paní, jemu jinak neznámá, kterou nezřídka potká na ulici, dává mu výrazem tváře na srozuměnou, že ho neschvaluje, že má proti němu jakési podezření, že ho viní z nějakých provinění. Jste na rozpacích, jak to vyložit? Jak by jej ta ženuška neměla podezírat, jak by ho měla schvalovat – jej, německého žida a sytého měšťáka, cizince ve všem všudy, tvora, který se ubírá na pouliční straně nepřátel? Z očí té ženušky se na Franze Kafku

dívá česká Praha, tedy suma všeho, co již tehdy bylo na tom městě podstatné, co bylo jeho přítomností, jeho budoucností.

Je nám nedobře, prožíváme-li útláčny sen, v němž jsme se octli v Lemurii. Ale co je takový sen proti jinému, v němž se nám zdá, že *my* jsme lemur zatoulaný do říše živých? A je-li v očích mimojdoucí paničky psán náš ortel vyvrženecký, není pomýšlení, že by mohlo dožít to, co bylo v nitru od dětství, mučivé vědomí odlišnosti. (Povědomý zákon mi prozatím brání uvést o tom klasickou formulaci samotného Kafky.)

Mravní osten básníkův tváří v tvář životní pospolitosti lidí normálních; polohová vratkost žida-nevěrce v diaspoře; jakobyneřectví pražského německého žida a špatné svědomí téhož žida v české Praze; neprodyšná odloučenost od všeho, co je lid, co je nevývratná pravost, životní božnost i v přestupnictví ještě; s nutkavým důsledkem, že jedinec, kterému je odepřena hlubina bezpečnosti „dans le vrai“, etabluje maximum „Ich hab mein Sach auf mich gestellt“, jejímž mimovolnému stirnerismu napořád odpovídá hlas nitra drtivým „Auf *nichts* gestellt!“³ – toť čtvrtý kořen věty o postačujícím důvodu; jen tak si vyložíme případ Kafkův, z Prahy totiž a z patologické sociálně biologické situace pražského německého židovstva. Kafkův spolužák, známý estetik prof. Emil Utitz, mluví o přírodní rezervaci, jejíž rozloha se vůči hledě umenšovala, o ledovci pomalu rozhlodávaném vukolními vodstvy. Je to slovo výstižné.

Dopsav, nalézám potvrzení své koncepce u Kafkova rodáka, věkove a přítele Willyho Haase. Jeho postřeh je dokonalost sama (Das Geheimnis der Ferdinandstrasse, pondělník Prager Mittag 18. VII. 1933):

...hned vedle začínala se už oblast Nedosažitelná, Záhadnost, přinejmenším svět cizoty, dobrodružství a nekontrolovatelnosti. Kdo na posledním korzu na Příkopě zašel o několik kroků dál do tehdejší Ferdinandovy třídy, dnešní Národní, kde se procházely sličné české dámy a dívky, byl naráz dál od domova, od své pevniny, než dnes přeborník svazu mládeže, který pochoduje až do Paraguye.

Právě proto dovede Kafka svůj neměnně ústřední prožitek halit do podobnosti nejreálnějších. Třeba v drobné próze Městský znak, k níž jej inspiroval znak města Prahy. Mluví o stavbě věže babylonské a pokračuje pak:

³ Hlas pro Kafku drtivý. Kafka ani na okamžik neakceptuje propast mezi člověkem a člověkem, odsouzenost každého z nás k separační cele – zoufá si z toho napořád. Akceptovat jakýkoli minimalistický program je věc bytostně cizí rekouosti jeho vrozeného maximalismu. Neakceptujte proto ani žádné Ignorabimus teognostické – to je mu jen východiskem, startem, od něhož nastupuje svou donkichotskou pouť k Absolutnu, přesněji k Bohu-Otci hodně doslovnému. Zde všude opěrné body pro diferencální diagnózu mezi Kafkou a rezignativismem existencionalistů. Kafka sám je opak rezignace – je to prototyp herojský.

Takové myšlenky ochromovaly síly, a víc než o stavbu věže starali se lidi o stavbu dělnického města. Každá krajanská skupina chtěla nejpěknější kvartýr, z toho povstaly sváry, které se stupňovaly v krvavé boje...

Tedy narážka na svár národnostní. A končí:

Vše, co v tom městě vzniklo v podobě pověstí a písní, je naplněno touhou po prorokovaném dni, kdy jakási obří pěst rozdrtí město pěti údery, následujícími rychle za sebou. Proto též má to město ve znaku pěst.

Víte o takové pražské pověsti? Já nevím. Je Kafkovou invencí. Znáte pražský znak? Obnovte si jeho podobu, uvědomte si, jak je u Kafky deformován vizuálně i funkčně. Jeho utrpení z Prahy mu vnuklo tu eschatologickou vizi, v níž je naděje na úlevu a vysvobození koncem jakýmkoliv.

Ale nitrně se od Prahy odpoutat nedovede. V prosinci 1902 píše student Kafka příteli Oskaru Pollakovi:

Praha člověka nepustí. Nás dva nikdy. Ta matička má drápy. Třeba se podrobit anebo...Ze dvou stran bychom ji musili zapálit, od Vyšehradu a od Hradčan, pak by bylo možné, abychom unikli.

K tomu bych podotkl, že ještě nikdy žádný Němec nenazval Prahu matičkou. Ani v tom není Kafka Němec. Ale mluví z něho zoufalství z jatcovu, mluví až do představ pyromanických.

Ostatně – když padlo slovo „matička“: Kafka praví kdesi, že německá slova Mutter a Vater nejsou s to, aby vyjádřila židovskou matku, židovského otce. Tedy: I v jeho vztahu ke kardinálním slovům života zračí se jeho okrajová pozice a situace v poměru ke všemu německému. A Čech rovněž není, a sionistou také ne. Lze tak žít, jsme-li Franz Kafka?

Kafkova židovsko-německá pražská situace se obráží i v jeho dikci. V pražské němčině není jazykových živin nářečních, podřečních, lidových – její karolinská sláva a někdejší dějinná funkce pro vývoj německého jazyka má dávno již rub, že tato němčina vzduchoprázdného prostoru nemůže slovesnému tvůrci dát živoucí stavivo, nedovede ho nést. Pražský německý autor měl jen na vybranou, aby epigonsky rozměňoval obecnou spisovnou němčinu anebo aby si do důsledků vybudoval jazyk svůj jakožto konstruktivní artefakt. To udělal velkolepě Rilke po soustavném studiu Grimmova slovníku. Werfel založil osobitost své mluvy na recepci Schillera a prolнул ji dobudováním říšské dikce expresionistické za odvážného tvoreni neologismů, zejména kompozitních. Jinak zas Kafka. Křišťálová hlať jeho vět připomněla již mnohým Kleista a Stiftera, od nichž jej ovšem odlišuje kazuistický a dialektický ráz a duktus jeho prózy, ta transcendentální advokátština, k níž jako by se byl spojil talmudista s církevním Otcem. Ale je pozoruhodné, že tato próza, jež by jinak byla po pravdě impeccable a ho-

tovým modelem nejkrásnější i také psychicky nejzdravější němčiny, má v svém křišťálovém řečišti ne jeden masivní bohemismus, který unikl Kafkovu jinak podivuhodně jemnému sluchu. Náleží sem např. z hlediska němčiny abuzivní, totiž českým „až“ influencované užívání slovece „bis“; Kafka měl s tím slovem potíže, ptal se na věc přítele F. Welsche, dostalo se mu správného poučení, ale přiznává se, že mu neporozuměl.

To jsou poutavé miscely pro filologa. Průkaznější, totiž nekonečně poučné jsou Kafkovy dialogy. Při vytváření postav tíhne Kafka napořád k drobnému lidu, na scéně jeho próz hemží se to prostými ženami a děvčaty, sedláky, bankovními sluhy, číšníky, hotelovými zaměstnanci, šenkýřkami, služkami. A ti všichni mluví bezvadnou spisovnou němčinou. Tak třeba ošetřovatelka Lenka v *Procesu*, jež je spíš služkou než ošetřovatelkou: „Sie würden sie aber nicht sehr vermissen, wenn Sie sie verlören oder für jemand anderen, zum Beispiel für mich eintauschten.“ Je to konverzační mluva asi taková, jako kdyby česká služtička řekla: „Ztratit ji však anebo zaměnit ji za někoho jiného, například za mne, nepohřešoval byste ji přespříliš.“

A tak mluví Kafkovi lidé napořád, s bezvadnou syntaxí a hojným používáním konjunktivu praeteriti. Je to iracionální plainchant dikční, výsměch v tvář každé jazykové empirii. Zajisté – tato dikční zvláštnost velmi stupňuje halucinační ráz Kafkových knih. Ale je to dialogická němčina Jakobynemce, který nikdy nezažil, co to je: samorostlá mluva dětského klanu, mluva uličníků, argot rodinného kruhu, dialekt milenecký, mluva dospělých mužů, kteří mezi sebou zůstali hravými kluky; a který především nikdy nezakusil, co je mluva lidu. Neboť v podobě německých zvuků nikdy v Praze nic takového nebylo. On však měl německé školy, německé přátele, psal německy. Právě tou skelnou iracionální němčinou ledovce šinoucího se bez kotvy a cíle šírem vod.

Tak se naše diagnóza dotvrzuje i symptomy jazykovými.

To je život mezi kulisami, praví jednou, dává tak lapidární auto-diagnózu. Pořád nové symboly nalézá pro svůj případ: umělec na visuté hrazdě; umělec v hladovění, virtuos takový, že nakonec přestane jíst vůbec; proměna člověka v cizopasnou štěnici; absurdní obrovský krtek na zcela normální louce; v Doupěti lesní zvíře, jež si s nesmírným nákladem bystrosti pamatující na vše buduje uprostřed lesa podzemní tvrz, od níž si slibuje, že mu dá soběstačnost, bezpečnou záštitu – naděje lichá, smrtelně šalebná.

A zůstává v platnosti slovo dívky Olgy ze Zámku: *polopřipuštěnec* – totiž nikoli připuštěn podle zákona, vpuštěn a pojat do něho, nýbrž trpěn,

snášen, odkazován na neurčitou lhůtu čekatelskou, na přijímací řízení, jež zůstává in suspenso.

Jednou volá: – Jsem konec nebo začátek. Mýlí se, není zde dichotomie – je konec i začátek. Je v něm explozivní rozednění mravně sebeuvědomovací, tak náhlé, tak prudké, že je nelze přežít (aniž v něm lze pokračovat, „kafkovská škola“ je pustá *contradictio in adjecto*). Účtuje před apokalypsou, proto je Poslední a konec. Začátek je v dosahu slohotvorném jakožto velký surrealista před surrealismem. A v oblasti autorského étosu začátek tím, že taková sebeničivá míra mravnosti rekovně nemůže vyprchat do kosmu, *musí* – a třeba ve vidu sebetajnosubnějším – po meči i po přeslici přejít do jiných.

Není tomu dávno, co bystré pero Maxe Pulvera napsalo ve Švýcarsku, že Franz Kafka je německy píšící Slovan. Je na tom mnoho pravdy. Kafkova mravní seismografika, věčný etický samohyb v hodinovém stroji jeho duše, jeho hluboká pokora jsou rysy slovanské. Západnické *quiproquo* s „the greatest Czech author Franz Kafka“ není tak zcela k smíchu. Především je Kafka osudově určen Prahou, mohl přijít jen z Prahy, lze jej vysvětlit jen z pražských určeností a perspektiv.

Duše bez viny nejosamělejší a zalykající se tou odsouzeností k samotě, zalykající se ne snad pro tu odloučenost od živočišného tepla, ale výčítkou mravní. Polopřipuštěnec s křížem nevyzpytatelné viny, která je pro něho jako ten duch Hamletova otce *hic et ubique*, ve všem, oč zavadí jeho oko. Člověk, který nosil na duši nadplemennou hvězdu hanby půl století před Hitlerem. Velký spisovatel, který nechtěl být ani spisovatelem nejmenším, který chtěl být v životní pravdě občanské anonymity a jehož knihy zná a má svět proti jeho vůli, proti jeho příkazu závětnímu, knihy úskokem a přítelovou věrolomností zachráněné z plamenů, pro něž je určil, než se jeho hrtan rozpomněl, že tu beznadějnou *hrdelní při* lze zakončit i jinak než popravou v nočních strahovských lomech.

(1948)

KAPITOLY O JAROSLAVU HAŠKOVI

Jan Grossman

Pozice ústředního díla Jaroslava Haška v českém písemnictví je velmi zvláštní a ojedinělá: *Osudy dobrého vojáka Švejka* se řadí svým charakterem k oněm typům moderní literatury – u nás vlastně vzácným – o nichž se úsudky přímo diametrálně a velmi vášnivě rozcházejí.

Je-li na jedné straně Haškův Švejk považován – s docela jasným souhlasem cizí kritiky – za dílo světového formátu, je mu se stejnou vehemencí upírána umělecká kvalita vůbec a je vlastně vylučován z oficiálních dějin české literatury. A právě toto pobouření a vytlačování Haška do outsiderské pozice načalo jeho slávu. Už síla tohoto odporu dala prozíravým a trochu zkušeným lidem od samého počátku tušit, že Švejk řadil do živého, že v něm byla otevřena problematika širší, revolučnější a současně obecnější, než jaká by mohla být vyvozována z pouhé interpretace jeho námětu, z obrazu boje českého člověka proti rakousko-uherské státní mašinerii. *Osudy dobrého vojáka Švejka* bolely, dráždily a drze provokovaly i po pádu mocnářství, stejně jako většina ostatních děl Haškovy generace, vyrostlé politicky z revolučního anarchismu. Buřičský, revoluční nebo přinejmenším dopalující tenor Haškova románu měl však větší a širší dosah než kterékoliv ostatní dílo této fáze: nenavazoval totiž literárně na předchozí fáze dekadentní poezie konce století, z které vyrůstali básníci-anarchisté od Gellnera až po Neumanna. Navázal na tradici docela jinou a v tomto období velmi nezvyklou a neuznávanou, totiž na takzvané „nízké umění“, jehož lidovému, drsně nefalšovanému tónu a vulgárnosti se společnost bránila nejen z důvodů krasocitných.

Tento fakt je prvním vysvětlením ojedinělého postavení Haškova díla v české literatuře. *Osudy dobrého vojáka Švejka* vznikají v letech těsně po válce, kdy se počiná určitěji a přesněji rýsovat nová fáze české literatury – jak poezie, tak prózy – a kdy se jasněji formuluje vůbec nové pojetí literární kultury a celého umění. Přes celé devatenácté století až zhruba do první světové války byly hlavní proudy českého písemnictví, jak uvádí Jan Mukařovský, tu více, tu méně vázány vnitřními i zvnějška kladenými úkoly nahrazovat určité chybějící prvky v národním životě. Vývoj literatury byl touto funkcí natolik zatížen, že literatura jako do jisté míry autonomní a ze sebe rostoucí struktura nebyla „schopna rozvinout svou vlastní dynamiku: byla donucena přijímat své vývojové podněty zvenčí, nikoliv přímo vytěžené z rušného proudění národního života“ (Mukařovský na

sjezdu českých spisovatelů v červnu 1946). Tu je velmi přesně postižen fakt citelného nedostatku živé spojitosti mezi tím, co bylo literatuře kladeno za úkoly konsolidujícím se národním celkem, a mezi vlastním literárním vývojem, literaturou samotnou. Literatura nebyla plně zaklíněna – ač to zní paradoxně – do duchovního života národa *svými vlastními prostředky*. To vedlo na jedné straně k přijímání hotových uměleckých podnětů, jak uvádí Mukařovský, na druhé straně pak k převážně ideologickému pojetí literárního díla: literatura tu vznikala především z naprosto zřejmých nedostatků a potřeb. Zápasila teprve o oprávnění sebe sama jako společenského faktoru v národním životě. Necítila tradici jako danost, ale jako problém, jako úkol, jehož řešení patří mezi nejnaléhavější. To všechno způsobovalo zvláště ve vztahu k literaturám jiným její vnitřní nejistotu a odtažitost. Odtud také onen silný a vše převažující sklon k funkcím historickým, osvětovým, filologickým, pedagogickým atd. a automatický vývoj k tomu, že se tyto funkce staly základními kritérii literatury vůbec, že teprve jimi a skrze ně byla literatura chápána a hodnocena. To je nejnepřirozenější fáze obrozeneckého umění, v němž vlastní kritérium estetické – více či méně stabilní u literatur, jimž je tradice daností – je nebezpečně rozkolísáno a celé písemnictví nabývá charakteru abstraktně ideologického, aspoň ve svém živém průměru.

V moderní české literatuře po první světové válce – nejzřetelněji samozřejmě v poezii – jsou tyto ideologické funkce zatlačovány více do pozadí. Antitradicionalistické tendence poválečné moderny vedou v myšlenkové rovině k inklinaci k socialisticky zainteresovanému umění (proletářské umění), současně však odvracejí literaturu od ideologicky jednostranného vztahu ke skutečnosti směrem k širší objektivaci skutečnosti v celé její rozloze – a bez nároků na tendenční řešení. Tento rys nového umění, ve vztahu k předchozí literatuře revoluční, charakterizuje i Haškovo největší dílo. Osudy dobrého vojáka Švejka také vybědají zcela přirozeně a cestou velmi spontánní z ideologické přetížnosti literatury a z jejího historismu. Hašek nechce už kázat, řešit a napravovat, nemá moralizující sklony (ač tento tón nebyl jeho dílu cizí, jak ještě uvidíme). Jeho dílo pouze v suverénní humoristické zkratce typizuje válečnou skutečnost 1914–1918 jako obraz celé moderní skutečnosti ve všech jejích vztazích a protikladech. Tradice pro Haška není už problémem: je mu daností. Jeho dílo roste z ní, nikoliv směrem k ní. Je to arci tradice, jak jsme už poznamenali, jiná, lidovější, elementárnější, a je do jisté míry jen prostředkem, kterým Hašek aktualizuje drastiku svého obrazu. Bylo by zajímavé podrobněji prostudovat, jak je v *Osudech dobrého vojáka Švejka* dovršen a současně přetvořen literární realismus. Je tu jistě dosaženo maxima

jeho požadavků. Současně je tu však zřetelně vidět, jak modernímu nazírání na skutečnost nedostačuje vlastní aparatura realismu devatenáctého století: totiž psychologismus a mechanická analytičnost bez fantastiky a „nadreálné“ zkratky, která je pro Haška tak typická. Toho se však aspoň zběžně dotkneme.

V celé světové literatuře jsou dva různě konstituované typy literárních děl. Především díla, jejichž významová výstavba i zaměření jsou jasně a jednoznačně postižitelné. Jsou to díla psaná v nejobecnějším smyslu slova jako odpověď na určitou otázku, jako jednorázové nazření určité skutečnosti, jako řešení konkrétního problému a úkolu – ať už je úkol dán jakkoliv a kýmkoliv. Druhým typem jsou pak díla, jejichž významová výstavba není takto jednoznačná: její záměr a smysl nejsou explicitně vyjádřeny, jsou naopak implikovány, rozpuštěny ve směru několika aspektů uvnitř básnického tvaru a jsou spíše jeho vnitřní hnací silou než vnější výslednicí. Mnohoznačnost tohoto druhého typu – naše dělení je ovšem jen pomocné a vědomě preparuje celou otázku – je buď obsažena v díle samotném v okamžiku jeho zrodu, nebo vzniká historicky, časovým odstupem, v okamžiku, kdy dílo měří pozdější doba, pro niž nemá problematika díla tentýž význam nebo nedosahuje téhož stupně reálnosti. Díla tohoto typu bývají vrcholnými díly s vysokým stupněm nazírací objektivit, který právě budí nové a nové reakce a nové pokusy o jednoznačné pojetí a interpretaci. Cervantes, úhelný básník španělské duchovní problematiky, a Shakespeare jsou tu prototypy. Dokonce prototypy zvláště výraznými: oba končí scholastickou literaturu středověku a zahajují éru exaktního realismu, bořícího ruku v ruce s vědou aristotelský systém světa a vesmíru.

V české literatuře patří k těmto mnohoznačným, a jak se říká nejasným nebo temným dílům, snad nejvíce torzo poezie Máchovy, jejíž problematika má samozřejmě užší dosah. Nepřihlížíme tu ovšem k literatuře, která je zproblematizována dodatečně zkoumáním historickým, filologickým atd. A patří sem také částečně *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Jestliže jsme však v předešlých řádkách mluvili o Cervantesovi a Shakespeareovi, je třeba hned – aby nevznikl nesprávný dojem – dodat, že Haškův *Dobrý voják Švejk* není tak bezpečně románem světového formátu: musíme aspoň v něčem souhlasit s Šaldou, kterému byl Švejk příliš „neuvědomělý, příliš blátivě beztvary, aby stačil na reka, byť pasivního“. Šalda nicméně hledal v Haškově románu především pevnou zákonitost Švejka jako osobnosti v klasickém smyslu slova: psychologické vymezení a jednotu charakteru, jeho myšlenkovou polaritu a vnitřní patos. V tomto smyslu však Švejk vůbec není myšlen, a kdybychom jej jen takto hodnotili, unikla by nám celá komplexnost této postavy, která není vysvětlitelná psycholo-

gicky, neboť je myšlena mimo oblast psychologie a přesahuje strukturu psychologického realismu. Už zde nacházíme první rozpor v pojmání tohoto díla. Ukazuje zcela jasně na to, že postava Josefa Švejka, která je ideovým centrem románu, je stěží vysvětlitelná jednostranně. Není tedy pochyb o tom, že *Osudy dobrého vojáka Švejka* patří mezi literaturu temnou a problematickou. Úkolem naší stati je pak jenom pokus o načrtnutí několika aspektů, z kterých může být Švejk pojímán, a několika základních motivů a jejich kořenů, jak se objevují v Haškově díle.

Haškovy krátké povídky, črty a humoresky, které vývojově předcházejí *Osudům dobrého vojáka Švejka*, ukazují přesně názorové stanovisko, z kterého Hašek vychází. Hašek je především humorista. V souboru jeho drobnějších prozaických prací pak nacházíme několik typů humoristické prózy. Především jsou to drobné humoristicko-satirické črty, příběhy a povídky, používající běžných klišé realisticko-humoristického žánru: prózy zesměšňující lidské slabosti a hříchy, lidské pokrytectví a sobectví. Odhalují je docela vnějšně, nahodilou a improvizovanou situační komikou. S tímto typem pak splývají podobné črty, avšak se značným sklonem k sentimentalitě: moment odhalení pokrytectví a přetvářky, který je jinde zdrojem komiky, je tu převeden na romantický moment životní deziluze: odhalení životní nudy, prázdnoty a únavy. Jsou to například prózy V rodném hnízdě nebo zvláště silná črta V Havlíčkových sadech, kde je stručným a sugestivním naturalistickým pohledem viděna prázdnota, mělkost a prostřednost života středního měšťáka. Tady se už objevuje zřetelněji protiměšťácké zaměření Jaroslava Haška: má trochu dekadentní kořeny, ozývají se v něm polotóny životního splínu, zvláštní hluboký smutek nad pustotou filistrovského života. Může však každou chvíli přeskočit v agresivní škleb a nehoráznou hyperbolu, jejímž motivem bude ona bezmocná touha „poděsit měšťáka“. Dalším typem jsou tragikomické povídky, v nichž sentimentální moment dostává slabší nebo silnější sociální názuč a satirický osten. To je například pro Haška velmi příznačná próza O panu Valentovi nebo několikrát se opakující motiv *Idyly z chudobince*. Zde se ukazuje nejzřetelněji jeho sociální zaujetí. Silné tendenční a moralizující tóny se ozývají v několika krátkých črtách či spíše člancích nebo pamfletech, v nichž rozhořčeným a mravně zaujatým tónem bojuje proti vědě ve službách války, proti neužitečnosti některých institucí atd. Jsou to články většinou nepodložené, nevěcné, dokazují však karatelský a reformátorský postoj Haškových začátků.

Vcelku je možno říci, že se celá Haškova povídková tvorba pohybuje na linii dickensovského humoru. Stručná groteska, zaujetí malým a pro-

stým člověkem, sentimentální humor, satira a především drobnokresba, kterou vidí bídu člověka a směšnosti velikých institucí, přetvářku i faleš. Zde je Hašek stále odvozený a nepůvodní. Jeho originalita se teprve projevuje ve velké povídce Šťastný domov. Tady už není jeho metodou realistická satira, groteska a drobnokresba se všemi odstíny malého žánru, ale zcela naopak hyperbola, fantastické zveličení skutečnosti, její vyzdvižení z roviny běžné empirické reality a přenesení do sféry, kde může být domyšlena *ad absurdum*, do alogismu. Tady jsme u nejvlastnější podstaty Haškovy komiky, která je jeho originálním přínosem. Je to komika, která spočívá v zveličení skutečnosti do maximálních, obludných rozměrů, kde ztrácí svou logickou funkci, ač zachovává svou vnější podobu. Ztracená, logického smyslu zbavená funkce věcí při zachované vnější podobě věcí – tento rozpor je podstatou Haškovy komiky. Takto nalézá Hašek svou metodu: zesměšňuje skutečnost tím, že ji dohání do nejzazších důsledků, do absurdna. Odtud, z povídky Šťastný domov, je pak metodologický přechod k humoru Osudů dobrého vojáka Švejka.

Hašek nebyl spisovatelem širokého myšlenkového rozpětí. Byl to typ více přírodní, spontánní. Mezi jeho povídkami a Osudy dobrého vojáka Švejka není tedy myšlenkově velký rozdíl: základní téma a jeho prvky se nezměnily. Převedeme-li ideové zaměření díla na tu nejobecnější základnu, vidíme stále totéž: odhalování lidského pokrytectví, surovosti, falešného idealismu a zchátralosti společenských institucí. Změnila se však šířka, rozloha a rozpětí skutečnosti, v které Hašek tyto vlastnosti vidí, a tím se změnila i metodika, kterou je pojímá. Jednotlivé lidské slabosti a zvrhlosti, které satirizuje v realistických povídkách a příbězích o několika lidech, dorostly, rozšířily se a objevily se v jediném symbolu, kterým je v Osudech dobrého vojáka Švejka válka. Proti této široké skutečnosti, která je znásobením a zhuštěním všeho zla a lidské bídy, nebude už humorista Hašek postupovat realistickou satirou a komikou. Malý žánr tu prostě nepostačuje, je třeba prostředků jiných, velkorysejších, suverénnějších a současněji otrlejších a drastičtějších. Zde tedy dospívá Hašek ke své hyperbolizaci skutečnosti, která ve zkratce a bez sentimentality kreslí obludnost současného života, zde dospívá od humoru dickensovského k humoru dadaistickému. Je to humor tak drsný a robustní, aby se mohl ozývat těsně vedle zániku a hrůzy hromadných smrtí.

Osudy dobrého vojáka Švejka jsou velmi šťastným náběhem k humoristickému románu velkého formátu: k románu, který vzniká vždycky v okamžiku dějinných přelomů, v okamžiku, kdy se zápasí o prosazení a dominanci nové duchovní orientace a nového životního stylu. Boj o no-

vou myšlenku je pak v lidských dějinách vždycky bojem životného proti ustrnulému, bojem temperamentu proti schématu a formuli, bojem života proti smrti. Humor, který spočívá ve vyhledávání a prudkém srážení protikladů, má v tomto zápase své důležité, ne-li nejpřednější místo. Je přímo projevem mládí a pružnosti a ze samotné jeho povahy vyplývá, že jeho objektem a terčem musí být strnulost, petrifikát, neadekvátnost a rozpornost, ať už v lidech, v institucích, nebo systémech. Proto je na výši tehdy, když běží o svržení systému, který se stává balastem celého vývoje, mířícího stále vpřed. Přirozený objekt humoru vykazuje v takovém okamžiku nejvyšší stupeň aktuálnosti a obecně pocíťované reálnosti a zásah do něho je silně pocíťován.

Světová literatura má mnoho příkladů pro tento druh humoru. Jmenujme jen ty nejznámější a z té oblasti, které jsme se už dotkli: Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Robustní Rabelais ohlašuje nápor mládí humanismu proti středověké scholastice. Cervantesův Don Quijote je epilogem středověkého životního stylu, ale současně formuluje nový ideál renesanční osobnosti. Konečně pak Shakespeareův humor, velkorysý a obecný, ostatně nejtypičtější ukázka anglosaského humoru vůbec: je hluboký a všelidský a charakteristický pro plynulý vývoj anglického ducha, v kterém není náhlých přelomů, neboť se v něm nikdy nenahromadí nadlouho absolutisticky vládnoucí jednostranná orientace, která by petrifikovala. Je ukázkou oné nedůvěry v systém a instituci a víry v živého člověka pohybujícího se v rovnováze.

I když Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka nemůžeme vždycky s těmito díly srovnávat, patří mezi ně svým charakterem. Také u něho má humor smysl revoluční a průbojný a je přímo symbolem vítězství života nad schématem. Stejně pak, jako ona díla, stojí Haškův román na rozhraní.

Je ještě jedna postava v evropském písemnictví, s kterou je Haškův Dobrý voják Švejk spojen úzce příbuzenskými vztahy. Je to legendární hrdina Belgie, bojovník za svobodu, Tyll Ulenspiegel. A přes tuto postavu přicházíme k dalšímu důležitému prvku, který tvoří složitou strukturu Haškova hrdiny. Je to prvek lidový, folklorní, vstupující do tohoto díla skrze kolektivní, anonymní básnictví. Zabýváme-li se problémem Josefa Švejka jako osobnosti, najdeme zde mnoho podstatného k jeho vyřešení. Zde, v tomto lidovém básnictví, z kterého Hašek ovšem čerpá nepřímo a přímo jen z folklóru městského a speciálně pražského, krystalizuje typicky lidové pojetí hrdinné osobnosti, které je postavě Švejka mnohem bližší než kterékoliv jiné. Toto pojetí je vlastním kondenzátem lidové moudrosti, jeho

touhy, většinou potlačované a umlčované. Ve skvělé studii o Chaplinovi nachází Kozincev základní výraz lidové moudrosti v postavách takzvaných chytrých bláznů, v Punchovi, Karagezovi, Hanswurstovi, Kašpárkovi atd. „Lidová moudrost se v umění nikdy neprojevovala ctnostnými průpověďmi a načesanými ponaučeními,“ píše Kozincev. „Vznikala vždycky v žertu. ‚Plebs‘ měl v umění vyhrazen humor.“ Rouška kašpara a blázna chránila tedy před trestem, stíhajícím nemilosrdně toho, kdo se odvážil reptat a pronášet pravdu nepřijemnou vrchnosti. V podstatě blázna mohl tedy jedině lid vyslovit nebo i realizovat svá potlačená přání a tužby, a tudy se proměnil šašek v lidového hrdinu a nositele odboje.

Tento motiv „trpkého blázna“ (Shakespeare) vstupuje pak přes lidovou literaturu i do literatury umělé a poloumělé a stává se ústřední postavou takzvaného nízkého umění, především divadelního: Harlekýni a Pieroti italské komedie, hrdinové pantomim sedmnáctého a osmnáctého století, od nich pak vede vývoj až k moderním klaunům a excentrikům, kde původní smysl tohoto druhu umění poznenáhlu mizí (viz zmíněnou studii Kozincevovu v knize Chaplin).

Tento základní motiv blázna, kterému jedinému je dovoleno mluvit pravdu, je vlastně v samém základu postavy Švejka. Také Švejk může mluvit pravdu a bourat Rakousko a nakonec se mu nemůže nic stát: byl superarbitrován pro blbost. Kolem jeho postavy je dokonce udržována ona nejasnost, typická pro motivy šašků – mudrců: čtenář je na pochybách, je-li Švejk opravdu duševně méněcenný, nebo je-li tak dokonale mazaný. Motiv šaška je v Osudech dobrého vojáka Švejka ovšem ještě více zaktivován než kdekoli jinde. Stává se vlastním principem románu, hnací silou, která převrací celý svět naruby a kterou Hašek dosahuje oné hyperbolizace skutečnosti, jak jsme o ní mluvili.

Nicméně tímto lidovým motivem blázna jsme se ještě nedobrali plné struktury Osudů dobrého vojáka Švejka a jejich souvislosti s celkovým literárním kontextem doby. Osudy dobrého vojáka Švejka jsou poválečným románem, budovaným na tomtéž principu jako romány lidské depersonalizace a noetického relativismu. Je to literatura zachycující rozklad systémů a institucí, které tvoří strukturu společnosti a dávají člověku, který v ní žije, pevný soubor životních norem, pravidel a záruk. Tento soubor norem, pravidel a záruk tvoří rámec životního stylu každého jedince, opravňuje jeho jednostrannost a zaujetí a dává mu vědomí vlastního smyslu a smyslu úkolu, který vykonává. Poválečné proudy světové literatury pak ukazují stále postupující rozklad soudobé společnosti a souboru jejích norem a tím i rozkolísání základny a životního slohu onoho

určitého, konkrétního a historicky vymezeného člověka, který je s ní svázán. Tento člověk ztrácí svou jistotu, svět se mu rozpadá v chaos. Je depersonalizován: ztrácí svou jedinečnost, která byla jeho tvůrčím zaujetím a oprávněním jeho existence, a je redukován mnohde jen na svou biologickou základnu. Nemá jiné jistoty krom nahého života. Literatura této depersonalizace je pak ovládána myšlenkou najít v tom, co zbývá, to jest v nahé existenci člověka, nějaké východisko, najít vnitřní smysl tohoto chaosu a nepořádku a z něho pak vyjít. Návrat není možný, neboť jistoty, které byly zničeny, nemohou znovu ožít a byly už strnulými formami. Tato literatura, kterou bychom nazvali literárním existencialismem (aniž bychom ji řadili do současného existencialistického směru Sartrova, ačkoliv on právě vyšel z ní), je napojena naprostou skepsí k jakémukoliv utopismu, k jakémukoliv náhradnímu řešení kritické situace. Odmítá chiliastickou „věčnou budoucnost“, do které se obyčejně odkládá problematika v okamžicích největší krize. Odmítá každé idealistické řešení své situace, odmítá zarazit revoluci a chce zničit všechno staré do posledního zbytku, byť by na počátku nové dráhy měla stát s holýma rukama.

Osudy dobrého vojáka Švejka rostou také z této situace. Nevedou k žádnému utěšujícímu a idealisticky vykonstruovanému řešení. Je to stejně jako díla, která jsme jen povšechně bez podrobného výčtu charakterizovali, obraz zkázy světa postaveného na starých systémech a plánech. Je tu jakýsi pokus najít východisko v elementárním, biologickém existencialismu. To je jedna výslednice, v které se Haškův anarchismus slučuje dobře s prvky folklórního hrdiny-šaška. To je postava Švejka. Ale, jak jsme už řekli, není možno Švejka interpretovat jako postavu jednostranně realistickou: je myšlen mimo rámec realismu, zvláště realismu psychologického. Je opravdu někdy těžké definovat, je-li Švejk tímto vítězným chytrákem vědomě, nebo náhodně, je-li skutečně oním páleným kostelníkem, nebo opravdovým prostáčkem božím a tak trochu satirou sebe sama. Není však důležité po tom pátrat. Švejk je mnohem víc než realistickou osobností. S poukazem na všechny předešlé vývody můžeme říci, že Švejk je především průvodce světem, který Hašek kreslí, je dynamickým činitelem, kterým může být podán v každém okamžiku horizontální i vertikální průřez skutečnosti. Řekli jsme, že tvůrčím principem Osudů dobrého vojáka Švejka je hyperbola, zveličení skutečnosti, její dovedení ad absurdum: nuže tvůrcem této hyperboly je Švejk. V románovém plánu je toto jeho základní rys a jeho funkce. Neprotestuje proti skutečnosti, není to rebelant. Je ke skutečnosti *důsledně konformní* a právě touto svou absolutní konformností dožene každou situaci až tam, kde se stává nejobludnějším nesmyslem a protikladem sebe sama. Jedině na této rovině se

můžeme dobrat celistvosti postavy Josefa Švejka, nikoliv cestou psychologického rozboru. Je to rovina jen zdánlivě formalistická: ve skutečnosti je však jen nerealistická, rozumíme-li realismem prostě a nekomplikovaně určitý úsek uměleckého vývoje, usilujícího o přesné zpodobení vnější skutečnosti. Je nerealistický asi v tom smyslu, jako je nerealistická folklorní postava šaška-mudrce: není opisem jednoho psychologického modelu, ale kondenzátem skutečnosti i zkušenosti hlubší, nadosobnější, kolektivnější, je svého druhu symbolem.

Současně je Švejk – což je ve shodě s tím, co jsme o něm právě řekli – symbolem elementárního života, primitivní biologičnosti, prostého a obyčejného života, který je nezničitelný a který svou moudrostí vítězí nad sebeobludnějším systémem a řády. Jedině zde je Haškův akt víry. Nic více a nic méně.

(1948)

„ČESKÝ ROMÁN“ ČESKÝM PŘÍPADEM

Václav Černý

*„Bojím se, až bude jednou o mně
někdo něco psát, kdo mě vůbec
neznal...“*

(Karel Čapek v Českém románě)

V úvodě k Českému románů praví paní autorka, že „jedině zdrcující upřímnost opravňuje existenci memoárové literatury“. Není to tak docela jisté. Přijde na to, *kdo je* ten drtivě upřímný a co v sobě nese. Budiž vítána zdrcující upřímnost Rousseauova, Goethova i Gidova; jest jen podnoží myšlenkových výšin a citových hloubek. Buď jim tedy dík i za každou životní drobnost, za každou přiznanou nízkost, za každou vyzpovídanou hanbu: dotýkajíc se v těch lidech hlavou hvězd, jsme ochotni státi s nimi nohama na zemi velmi blátivé. Nic z nesmírné rozlohy lidskosti není jim cizí a my, po jejich boku, jsme lidmi více a palčivěji *vždy*, v hanebnosti i v slávě; a hlavně prožíváme v nich právě *sourodost a vzájemnou podmíněnost* oněch

nízin nejtrapnějších a výsostí nejčestnějších. Není každý však Rousseau, a přemnohá „zdrucující upřímnost“ hrozí proto holou impertinencí. I chceme se spíše přidržet jiného měřítka na autobiografie a volíme dvě krásné věty z úvodu k Renanovým Vzpomínkám z dětství a mládí: „...Domýšlet se, že drobné detaily o vlastním životě stojí za zaznamenávání, toť podávati důkaz věru mrzké marnivosti. Věci, jako je vlastní životopis, se píší proto, abychom ostatním odevzdali teorii vesmíru, již v sobě neseme...“

Nuže, „teorie vesmíru“ a zrcadla lidskosti jsou v Českém románě dvě, a žádnému z nich nedáváme a priori přednost před druhým. Kde je psáno, že paní Olga Scheinpflugová bude méně zajímavá než Karel Čapek? Kdo bude tvrdit, že herečka vyzrcadlí svou osobností svět, člověka a umění nutně méně dokonale a úplně než básník? Kniha ostatně začíná jako historie herectví, probouzejícího a formujícího se již v dítěti: „Od třinácti let věděla Olga, že bude herečkou,“ zní vůbec první věta románu. Je to silnější než ona, je to osud, určení, úradek Prozřetelnosti, je to „Cosi“. Cosi, Ono, Něco silného: ošemetně kabalistická slůvka, až příliš častá pod perem herečky, tajemné neodpovědné moci, na něž se lze vymluvit, nestačí-li schopnost přesného a svědomitého psychologického rozboru. Nemůžeme se zajisté v analýze umělce vzniku spokojit odkazem na veliká Cosi. „Ono to se mnou vyvádí divné a mocné věci“: dobrá, poznejme tedy alespoň některé ty „divné a mocné“ účinky, a snad pronikneme zpět od následků k příčinám sami, neboť i zde platí, že podle skutků poznáte je! Prvním projevem divadelní vášně v dítěti je zajisté onen vskutku „divný“ a svými účinky drtivý způsob, jímž se chová, když stará, sedřená jejich posluhovačka přijímá v jeho přítomnosti zprávu o smrti mužově a klesá v nelidské bolesti na zemi. Dítě neprchá, dítě neletí, dítě nekřičí. Dítě se... dívá. „Vidíš dobře, Olgo, vidíš tu tichou hromadu živých kostí a žluté umrlčí kůže...?“ Vidím, vidím dobře. A poučuji se. Druhý projev hereckého předurčení odehrává se na návštěvě u velké dramatické umělkyně, jež bude soukromou učitelkou rodící se herečky: Mysli si, že tvůj tatínek právě zemřel, říká se tu děvčátku. A sehrej, co bys dělala! A dítě se nedává na útěk, dítě nekřičí, dítě se nevrhá na učitelku. Dítě souhlasí. Dítě „to“ hraje. „Chabé, zplihlé tělo si sedlo na zem vedle taburetu.“ Neboť dítě si vzpomíná vhod na lekci, zdarma mu udělenou starou posluhovačkou. Dělá „to“ podle ní. „Stará Moravcová přece taky nekřičela, když jí zabili muže... atd.“ „Máš úžasnou fantazii a citlivé nervy,“ praví stará umělkyně patnáctileté. Ó, má ještě mnohem víc! Má Cosi. Má dar způsobit, že ve vás srdce stydne a všechno dětské zabolí. Samu představu mládí, byli-li vůbec kdy kdo mlád, samu představu lidské bolesti a lidské úcty k bolesti dovede vám obrátit v popel a dým. A přece ji budeme bránit! Neboť to

není možné! – ta trojjediná hrůza lidského zoufalství, okukovaného z pouhého pudu dětského komediantství, otcovy smrti, přijaté za námět cvičení, a smrtelné cizí bolesti, vypůjčené do hry o pochvalu! Ne, ne, není to nízkost nabraná zcela zespodu! Vždyť běží přece o románovou autobiografii a to bývá vždy, naprosto vždy půl Wahrheit, půl Dichtung. Tohle vše je vymyšlené, to vše je „literatura“, a nese to tedy jméno literární: jmenuje se to zde nevkus, pouze nevkus, zaplať Pán Bůh! Ale ovšem Nevkus rozměrů naprosto obřích, nevkus à l'état pur. Takový, s jakým je málokdy dáno setkat se v literatuře. Takový, že ti rázem všechno poví, dovede ti opsat celého svého nositele, neboť co by v něm neprolnul, dosáhl-li takovéhle absolutní, přesilné síly? Není speciálního talentu, není zvláštnější, jednotlivé schopnosti, jež by v jednotlivci nenesly jeho pečeť a nepůsobily hlavně jí! V Českém románě je tím pro kritiku mnoho vyřízeno: především úloha rozebírat dál „teorii vesmíru“, již v sobě přináší jeden z obou hrdinů, herečka. Neboť „teorie“ je tu definována celá právě oním obsahem špatného životního vkusu, z něhož je zde dáváno herečce se rodit a současně, hned, v okamžiku zrození, i umírat pro náš zájem. Od výjevu dramatické zkoušky jsi vskutku neschopen se o ni v románě ještě zajímat. Je dána. Dána mírou svého vkusu, a marné jsou její pokusy obrátit čtenářskou pozornost na další významy jejího vyvíjejícího se osudu. Může nás ujistit, že „byla jiná, naprosto jiná než všechny dívky“; může tvrdit, že „zdědila nesmírný sklon k tragice“; může sdělovat v sebezalíbení naprosto nevyčerpatelném, že „má takovou (!) děsnou předvídavost“; může dávat Karlu Čapkovi o sobě pronášet věty této neúprosné ráže „Ano, děvčátko, vy jste má dokonalá představa“ a může v četbě filozofů zjišťovat pro naši potřebu denní chléb svého ducha; může si od samého Karla Čapka dát potvrdit svůj talent a líčit, že s ním, jenž ji „zosobnil“, „roste každou hodinou a každou rozmluvou“; může mu ve své knize dodávat i své myšlenky k jeho dílu, vždyť „k němu citově i duchovně patřila“; může si dávat pověření samým T. G. Masarykem: „...Měla byste napsat český román...“ (Je jím snad Český román?) atd., atd. Může všechno a cokoliv – abys však s její osobností v její vlastní knize počítal jako s osobností *pro sebe fungující a v sobě autonomní a významnou*, k tomu tě po padesáté stránce již nepřinutí. Je to – tentokrát zase pro tebe – silnější než ty! Je tu opět Cosi. Jsi bezmocen. Jenomže – na rozdíl od Cosi, jež tak bouřlivě vládne v Českém románě – víš, jak to své Cosi pojmenovat: vkus. A ten tě brzy přiměje brát postavu protagonistky Českého románu v úvahu nikoliv samostatně, nýbrž jen ve vztahu ke Karlu Čapkovi, čemuž se vyhnout nelze.

Překvapí vás bezpochyby, že Karlové Čapkové jsou v knize dva. Stůj zde toto podivné, ale pravdivé zjištění hned na počátku rozboru druhé

„teorie světa“, jež se na stránkách díla rozvíjí. Na jedné straně se nám totiž Karel Čapek v Českém románě představuje *sám*. Na druhé straně je zrcadlen bytostí a líčen perem své choti. Sám se nám podává ve velmi četných dopisech adresovaných průběhem mnoha let paní autorce, která úryvků z nich, neobyčejně zajímavých a slibujících nám jednou významný svazek překrásné intimní korespondence, používá jako dialogů. O vhodnosti či nevhodnosti tohoto způsobu nebudeme se zde přít: Čapkovy dopisy jsou tu zároveň publikovány a nepublikovány, neboť nejsou uveřejňovány celé, nýbrž útržkovitě, jen co a pokud paní autorka uznala za vhodné z hlediska svého románu, tedy svého osobně-literárního zájmu. Ze stanoviska estetického lze dodat, že co bylo dopisem, může se stěží stát částí románových dialogů: je příliš zřejmé, že styl styku „par lettres“ je jiný než styl mluvní, a každý ví, že by tvářil v tvář neřekl (o sobě) mnohé, co dovede napsat, nebo by to pověděl jinak. Ale i tato úvaha slohové funkčnosti je v daném případě platonická: paní autorka se rozhodla dopisů Karla Čapka použít, jak se hodilo jí v konjunkturu a dispozici románové, a nějakým zřetelem posunuté perspektivy se poutat nedala. Výňatky z dopisu odlišuje ve své knize tiskem. Budeme si vést podobně. Karla Čapka autoanalýza zřetelně se tím oddělí od jeho zrcadlení v mysli paní autorky.

Nuže, možná že kterákoliv celá kniha o osobnosti a díle Karla Čapka by mohla vycházet z krásných slov zpovědi v dopise, jež napsal na mořském břehu v Itálii. Podává jím k sobě přímo klíč. *„Největší má rozkoš je klid; proto mám rád moře a ticho. Nejsem už mlád, snad má celá nemoc byla jen přechod ze zdánlivého a jaksi podrytého mládí v tento stav – – – nemohu ještě říci uzrání, ale rozhodně ne mladosti. Asi už nikdy nebudu veselý, jako jsem býval, ale chci být klidný a tichý a soustředěný. Neužil jsem mnoho a už asi nebudu užívat života, ale není mi toho líto, nejsem smuten ani zklamán, je to tak dobře. Jen klid duše kdybych našel, abych sebe sama nemusel mučit. A jen abych nebyl zlý a chmurný, jen abych nikoho a nic netížil a nedusil. Človče, musíš chtít mnoho od sebe sama. Sebe sama musíš učinit lepším a čistším, hlubším a klidnějším. Nedoжду klidu, dokud nedoжду naprosté vnitřní čistoty...“* Pravím: zde máme Karla Čapka celého. Je hluboce a mlčenlivě determinován vědomím nemoci a průběh jeho života se charakterizuje úsilím vyrovnat se s ní. Zahradila mu, myslí si, cestu k štěstí. Ale nezahradila mu cestu k radosti, jež je – opakuji – něco podstatně jiného než štěstí, jsouc pocitem bolesti překonané a utrpení dobrovolně přijatého, pak přemoženého, vědomím, že jsme byli silnější a více než naše neštěstí. Této radosti a jasně vítězné moudrosti je Čapek pln. Byl nakonec jejím prorokem. V ní záleží ona jeho čistota, o kterou usiloval, ten klid, k němuž tihl. *„Mám zoufalou potřebu*

nějaké očisty.“ Uvědomme si, jak všechno v něm gravituje k těmto skutečnostem a všechno z nich vychází. Jeho potřeba samoty především, k boji proti sobě i o sebe: „...*Jediná cesta je odstranit se, uzavřít se, nalézt zase rovnováhu. To je to, co pořád říkám o klidu, čistotě a pevnosti života... Vím jen, že teď, v této krizi, musím poustevničit.*“ A ještě: „*Kdyby byl nějaký klášter bez náboženství, šel bych tam hned.*“ A nedomnívejme se, že tato potřeba poustevnická, tj. potřeba jednotlivce vyklínit se z kolektiva, zvnitřnit se a řešit především svůj jednotlivý osobní osud, byla u Čapka výhradně příznakem akutních, dočasných krizí, jak by se zdálo z těchto citátů. Byla v jeho životě kardinální a stálá: tu je přece vysvětlení jeho známého odporu k davům, důvod, proč znovu a znovu svým dílem „*chtěl varovat před výrobou masy a odlidštěných hesel*“, a také ovšem příčina, proč sociální otázky nechtěl i nedovedl vidět a řešit sociálně, a mermocí rozptyloval a redukoval každou na tolik otázek individuálních, kolika jednotlivců se týkala. Jeho silné stránky jako slabiny jeho díla stejně se tak vysvětlují z týchž příčin. Zpěčuje se před davem a lidskou hromadou, jako se zpěčuje vůbec všemu nerozumně a rozběhle živelnému: „*Mám strach před vším vášnivým, matoucím, tělesným a vzrušujícím*“; a „*Miluji důvěru bez exaltace, lásku bez otrěsů a zmítání, vzájemnou šetrnost a mír duše*“. Fakt nemoci, proměněný ve vědomí osudu uloženého a jež nelze odmítnout, je rovněž počátkem životního postoje, tolikrát Čapkovi vytykáno – hlavně v jeho transpozici sociální – jako smířlivost vůči nespravedlnosti, skládání zbraní před zdánlivou nevyhnutelností: před tím, co „být musí“, Karel Čapek umlkal; ba, on uznával – vzhledem k jeho osobnímu osudu byl v tom kus hrdinství, veřejně naprosto nechápaného – že co „být musí“, být i má. O míře toho, co „musíc být“ být i nadále má v životě společenském, bylo mezi ním a kritiky sociálního uspořádání světa mnoho sporů, částečně plynoucích z nedorozumění. „*Nech klidně dít se to, co se dít musí. Co je nutné, je dobré. Nes, co je ti dáno nést. Je hlubší a užitečnější smysl ve všem, čemu nemůžeš uniknout... I já jsem uvěřil a naučil jsem se dvojímu: oddaně přijímat, co musí být; statečně vykonat, co je dobré a krásné konat.*“ Je v tom zrnko rezignace a fatalismu, podložených osobním osudem. Hodně smutku, stejně typicky čapkovského: „*Udělal jsem ve své samotě objev, že jsem vlastně velmi smutný člověk. Všechna má horoucí práce, má životní podnikavost, to byl jen způsob, jak se přehlušit a rozptýlit a rozmělnit. Oh, já bych dovedl nepracovat a vnitřně žít, ale pak by všechno mé citění bylo taková teskná a hrozná žaloba, že bych byl druhý Job.*“ A ještě víc je v tom vůle k účinnosti a dějnosti. Nechť si Čapek říká, že jeho aktivita byla pouhým přehlušováním a rozptylováním! V tom právě je velikost a šlechetnost jeho bolesti, na sobě samé v tichu a samotě pra-

cející, že co bylo strastí, proměnila v krásu, a vnucený osud a vnější determinaci přetvořila v sílu činu svobodného. Morálka osobního sebezdokonalování úplně přirozeně a organicky rozvinula se v etiku úkonu sociálního. Karel Čapek zoufalým čelem nebušil přímo do strmé závory osudu, toho, co „musí být“, jež mu hradila cestu. Obešel ji v sobě. Z vlastní bolesti dal trpělivě narodit se úžasné schopnosti chápat každé utrpení vůbec: *„...je-diné, čeho jsem byl schopen, byla strašná bolest z každé bolesti... Možná, že vy ostatní lidé jste schopni nějakých jiných citů; ale moje láska k Tobě, k lidem, k Bohu, ke všemu, co jest a co znám, je vášnivé soucítění...“* Čapkovy životní pravidlo Sloužit nemá jiného původu. Sem hledí i jeho nepate-tickost, prostá dělnost, samozřejmost na sebe brané povinnosti, z jejichž výše tak krásně odmítá *„celou tu... Wichtigtuerei... tak řečeného umělec-kého poslání“*. Být umělcem znamená pro něj *„mnoho obětovat životu, vel-kodušně dávat to nejlepší, bez konce dávat životu svůj život a po ničem tak netoužit jako po oběti...“*. A zrovna tímto způsobem uzřel Karel Ča-pek přece i vnitřní krásu svého nejčastějšího a nejzamilovanějšího hrdi-ny: obyčejného člověka. *„Psát o velikých lidech, to snad není tak těžké, že. Velikost, ano, síla, hrdinství a takové věci – ale ona je to také velikost malého člověka, zastrčená, zašantročená do všedního dne, do obyčejných slov, do tragické skromnosti.“* Teď porozumíte, proč celé Čapkovy dílo je svědectvím víry spíše ve vůli než v génia. A pochopíte, proč Čapek – zhod-notiv neštěstí v radost pokojné, sebevědomé síly – odmítá pro sebe „mo-rální podušky“, a celý jsa soucitěm s druhými, odpuzuje jako nevkus sou-cit nabízený jemu samému: *„V těchto věci musím prosit o ohled k sobě. Už tolikrát jsi mi říkala při svých projevech lásky, že bys mne chtěla ošetřovat, kašičky vařit, obklady dávat a div ne plínky vyměňovat. Prosím tě, kdepak jsi tohle vzala? Tenhle obraz života je zrovna zoufalý opak mého vkusu. Žasnu až, jak mě neznáš... Můj život, to je kázeň, práce, vážné hledání pravdy, láska a jiné silné a přísné vztahy...“* A nakonec, chcete-li, vsaďte si do těchto perspektiv třeba i Čapkovy pojetí vlasti: země našich bolestí a bojů. Je to zcela logické: *„Už dávno vím, že místo našich bolestí a našich zápasů, naší práce a víry je jediným naším domovem.“* Vskutku, tato kore-spondence Karla Čapka bude klíčem k němu. Otevře přístup k tajemství jeho duchovní podstaty a krok za krokem bude komentovat a vysvětlovat jeho vývoj i mravně-umělecký růst. Od začátku do konce. Od začátku, nad jehož vstup bylo by lze vepsat slova: *„Ty... nevidíš v nemoci tak velkou překážku, ale neznáš a nevíš, co z ní roste. To bolavé a nedůtklivé sa-motářství, nemoc nadějí, mučivé pochybnosti, hrůza z blízkosti, žízeň po mlčení, útek ze světa.“* Do konce bohatě dovršeného, nad nímž dlužno čísti větu rané touhy, tak dokonale splněné zralými léty: *„Být umělcem, ano,*

nic není lepšího nad to, ale být umělcem v harmonii a velikosti samého života, to je nejkrásnější, nejryzejší a nejskromnější!“

A vedle tohoto Čapka, jenž se nám svými vlastními slovy dopisů formuluje a vyznává sám, je v Českém románu tedy ještě Čapek druhý: Karel Čapek, viděný, formulovaný a vyznáváný Olgou Scheinpflugovou. Měl by intimněji dokreslovat onoho. Přiznáváme loajálně, že to byl přetěžký úkol. Neboť jak být o Karlu Čapkovi intimnější než Karel Čapek sám, jak svým pochopením zvnějšku velnout do jeho nitra věrněji, než dokázal on, jenž *byl* tímto nitrem? Z obrazu básníka, jež podává jeho choť, nutno odečíst především všechno, co je pouhým opakováním, rozpráváním a rozmělnováním toho, co o sobě v dopisech říká Čapek. Dále dlužno odečíst všechno, co ze života básníkova víme, co z jeho osudů je běžnou mincí obecné vědomosti: průběh Čapkova veřejného života, rozvoj jeho díla od knihy ke knize, jeho úspěchy zahraniční i domácí, kritiky, jimiž byl jednou oslavován, jindy napadán atd. Nového se tu s překvapením dovídáme nanejvýš to, jaký tvořivě iniciativní podíl na básníkově díle měla jeho choť: v Krakatitu je podle slov paní Olgy Scheinpflugové „princezna strašně mladá a složitá jako Olga“, paní autorka vrátila Čapka divadlu Bílou nemocí a je vlastní původkyní myšlenky Matky. Nezdá se nám nicméně, že by to stačilo k zdůvodnění autorčina mínění, že „ve světě umění, které je spojovalo jako provaz horolezce,...snad by jeden bez druhého šel vratce, snad by i spadl, kdyby se vyprostil, kdoví, nevyzkoušeli nikdy svoje odpoutání“. Máme za to, že i kdyby se Karlu Čapkovi v umění bylo nedostalo opory paní Olgy Scheinpflugové, byl by spadl velmi lehce a nikoliv smrtelně. Máme za to tím spíše, že umělce vidí paní autorka v Karlu Čapkovi nesmírně matně a obecně, bez jakékoliv originality názoru, bez jediného pronikavějšího postřehu: o každé jeho knize běžné všeobecnosti. Příznačné je i, jak ve své knize paní autorka nedovede být svědkem čehokoliv v bytosti Čapkově vznikajícího, průběžně rostoucího; přijde až k hotovému, ukončenému, Čapkem už navenek projevovanému, a konstatuje to: vizte, jak bere na vědomí hotového již Čapka-„zahradníka“, a „*pak* se s ním učí znát jména rostlin“; jak jí Čapek přináší k přečtení své knížky dopsané nebo rozepsané, daleko vzdálené již oné palčivé chvíle, kdy byly ještě pouhou matoucí a vášnivou potřebou vyrovnat se s tou nebo onou otázkou (s. 109 o R. U. R., s. 225 o Anglických listech, s. 236 o Zahradníkovu roku); ale vizte hlavně, jak je tu vyložen či vyřízen vztah a přátelství Karla Čapka s T. G. Masarykem: zajisté, že je na tento vztah dosti upozorňováno!, ale kde je tu byť i náznakem pochopena goethovsky výběravá příbuznost obou duchů, intimní spříznění jejich? Toť se ví, že Čapek chtěl „sloužit naší politické slušnosti“, a proto sloužil Masarykovi!

Ale sloužit je výkon veřejný a vnější. Aby v Čapkovi vznikla potřeba Masarykovi sloužit, aby se v prezidentu Osvoboditeli zrodila myšlenka opřít své působení na národ také a právě o Karla Čapka, k tomu bylo potřebí oboustranného pocitu vnitřní mravní slučivosti. Na základě čeho a jaké slučivosti? Odpověď nehledejte v Českém románě! A také tam nehledejte řešivé a významné slovo o povaze vztahů mezi Karlem a bratrem Josefem, ač je to další kardinální otázka Karla Čapka-tvůrce: vždyť je po řadu umělecky velmi významných let tento Josef polovicí tvořícího mozku bratří Čapků a vroucí bratrský vztah přímo šlehá i z posledního jeho díla, psaného téměř krví za dráty koncentračního tábora. Že pak je nadmíru kuse a falešně viděn i poměr protivníků ke Karlu Čapkovi, dodáváme jen letmo a dodatkem, jsouce ochotni vidět v tom pouze samozřejmý účinek apologetického zanícení autorčina: ale, objektivně vzato, naprosto není možné vidět v kritikách, jichž byl Čapek předmětem, pouhý projev osobní závisti, nenávisti protidemokratické a nechuti k oficiálnosti. Toť snadné a velkorysé. A pravdivé – částečně. Lze na to však beze zbytků převést tuto dvojí kritiku: kritiku socialistů a kritiku z řad mladší generace? Také kritické výhrady, *pokud jsou čestně a upřímně míněny*, bývají cestou, kudy možno vhodně proniknout do intimissima básnické osobnosti. Tuto cestu rovněž nepřišlo paní autorce ani nastoupit.

Zbývá Karel Čapek-člověk, a jistě zde především čeká spisovatelku lví podíl. Kdo ho viděl více a důvěrněji než přítelkyně, důvěrnice, nevěsta a choť? Opuštíme jí fyzický portrét, sumárně složený z několika faktů téměř zautomatizovaných: typické Čapkově nahrbení, působené nemocí, nutnost obracet se celým tělem, černé vlasy, silný ret, špatně ušité šaty venkovského vašnosty, jež mu dá do elegantního pořádku teprve manželka, trhané cigarety, zastrkávané po pŕlčičkách do špičky, tabákové nitky na kabátě. Toť Karel Čapek, jak jej – ostatně názorněji – zná každý jeho ctitel z četných pěkných čapkovských fotografií a kreseb jeho bratra Josefa. Paní autorka přidává k všem známé fotografii jediný rys, vtíravě častý a barvotiskově patetizující, jakož vůbec ve své knize jeví sklon vytvářet pro Čapka situace, kdy se tento civilní, prostý a prostotu tak milující muž k tomuto rysu utíkat musí: Karel Čapek si hryže rty do krve (s. 166, 189, 205, 248, 261, 417, 454, 463 atd.). Nás však zajímá nadevše básník jako člověk jednající a cítící. Je přirozený a opravdový, důvěřivý, pokorný a vděčný: ale to již víme z jeho dopisů, aniž to on přitom musil ovšem o sobě říkat. Bojí se velmi bolesti a velmi smrti. Je neobyčejně pověřivý. Tak pověřivý, že nakonec paní autorka sama počne používat pověřivosti jako stavebného motivu své práce a chtějíc připravit dějové fakt básníkovy smrti a dramaticky děj k ní vystupňovat, velmi naivně

a zcela vnějškově používá k té přípravě projevů pověřivosti Čapkovy, případně i vlastní („Heč, ale možná, že ti umřu...“; „Sama dopisovala román *Přežitá smrt* ... nevěděla vlastně, proč se najednou zabývá smrtí... snad...“; „Viděl jsem ledňáčka...“; „Karel napsal *Matku* a teď ona tento román. Proč...“ atd.). Jest pak dále Karel Čapek velmi šlechtný a velmi zamilovaný, šlechtně zamilovaný. Právem, tak věrnou družkou a láskyplnou účastnicí jeho osudu se nám ve svém románě jeho choť představuje. Byli bychom ovšem rádi viděli, aby tolik nebyla zdůrazňovala nesmírnost služeb, jež mu lidsky prokázala, aby byla dovedla častěji zapomínat – i když „její život byl jím ochrnut a poničen“ – že ona je udilečkou dobrodiní a on obdarovávaným. Obětujeme se přece jen těm, koho jsme uznali za hodna naší oběti. Karel Čapek jistě byl z takových. Ale tu pak láska, již je nám spláceno, je nejlepší naší odměnou a musí být odměnou dostačující. Nelze, nelze si donahrazovat svou obět scénami, jako je – příkladem z mnohých – ona, kde autorka dává básníkovi, zbavenému milostných nadějí, vyta-hovat ze zásuvky její vlastní „hedvábné punčošky“ a „prostírat si je na kolenou jako sen(!)... jako drahocennou zástavu jejího ztraceného těla!“. Nemíníme oceňovat uměleckou kvalitu těchto přirovnání i celého výjevu. Tím méně si vůbec stačíme troufat být i jen přibližně odhadnout míru odvahy, již bylo potřebí autorce, aby tohle napsala o *sobě samé*. Tu odvahu však zřejmě měla. Odvahu vůči čtenářům! Odvahu vůči sobě samé, „milující ho nebesky a ne pozemsky“, a tedy přinejmenším skromně! A hlavně odvahu vůči Karlu Čapkovi. Neboť byl by Karel Čapek klidně snesl, byl by mohl klidně snést být hrdinou tohoto výstupu? Karel Čapek, na němž jeho choť „právě milovala jeho... přímo chorobnou slušnost“! Vpravdě řečeno, musí Karel Čapek v tomto románě strpět jinší věci. Neboť se v něm zamilovává jen, aby od lékařů zvěděl, že je mu pro nemoc „zakázáno vše, co by ho (s ženou) činilo tak neskonale šťastným“: a Český román do polovice rozestírá před užaslým vědomím publika tuto skutečnost! Nechává jej pro ni před očima všech v strašném mužském ponížení trpěti. Ba víc! Karel Čapek napsal tehdy své snoubence dopis. Pane Bože, všichni si dovedeme představit, čím byl ten dopis psán. Dopis vysvětlující. Nuže, jakož je zvykem paní autorky měnit básníkovy dopisy v dialogy, dává paní Olga Scheinpflugová dopis Čapkovi proslovit ústně!, ba přivádí jej za tím účelem až do bytu jejího a její rodiny! Rozumějte a sneste to: Karel Čapek přichází za ní, aby ústně s ní porozmlouval o oněch strašných věcech. „Dnes se rozhodl, po jedné z velmi ošklivých nocí, že si *dopřeje té hanby*, že vypije *řád* všechno své *zasloužené ponížení*...“! „Jen aby se na ni na chvíličku podíval...“ Dovolte, abych už nepokračoval. A pouze se ptal. Čím je tímhle vyhlášením dočasných účinků básníkovy nemoci dokres-

len mravní portrét Karla Čapka? Čím se teď jeho dílo stává účinnějším? Co v Karlu Čapkovi-umělci volalo, aby byla odhalena tato opona? Bylo to nejbolestnější, nejtrapnější tajemství muže. Ještě dnes, po více než stu letech, chráníme muže a básníka Máchu, protože byl mužem a velkým básníkem, před zvědavostí ulice a nedovolujeme vydat veřejnosti jeho intimní deník. Proč má být básník Karel Čapek méně chráněn než on? Byl snad méně cudný? Nikoliv. Dovoloval si sám rozvěšovat intimity bližních po plotě u cesty? Nikoliv. Přával si být vydán komukoliv z lidské tlupy, komu by se zachtělo zvědět? Nikoliv. „Děsím se davu,“ říká doslova v dopise Českého románu, „je nejkrutější a nejhloupejší ze všech přírodních živlů.“ Je snad víc mrtev než Mácha? Nikoliv. Naopak, je živ, velmi živ: což mu ještě dnes nevycházejí nové knihy? Není kusem nejsoučasnější naší umělecké součinnosti? Není přímo částí našeho dnešního veřejného mínění, čistým vanem vzduchu, jež stále dýcháme? Ba, cožpak vůbec i jen fyzicky zemřel celý? Nikoliv, nikoliv. Byl milujícím manželem. A žije ta, jež byla po právu *polovicí* jeho bytosti, duše i těla. Jest tu tedy naštěstí, kdo ho ochrání! Ta, kterou „miloval tak zoufale a ztraceně, tak dětinsky a nemocně“; ta, jejíž manželství mu přineslo „silné a přímo dětsky čisté štěstí“ a překypující sebejistotu; ta, jež sedávala u jeho nohou a „rvala se o Karla s nebem i peklem“; ta, jíž sám sklíčeně říkával: „Bojím se, až bude jednou o mně někdo něco psát, kdo mě vůbec neznal. Jistě mým jediným charakteristickým znakem bude můj špatně pohyblivý krk. A budu asi povídat náramně cizí věci. *A ty už tu třeba nebudeš, aby ses za mne začala přít...*“. Pro mužnou a charakteristickou památku Karla Čapka, jest tu ještě naštěstí! Chvála Bohu...

Chtěl jsem vepsat v čelo tohoto článku titulní větu brožury, v níž roku 1895 Léon Bloy vylíčil působení paní Hellové na jejího manžela. Pak jsem se zdržel, abych nekřivdil: neboť není pochyby, že autorka Českého románu psala vůči básníkovi s úmysly živelně dobrými. Ale také, s jak živelným nevкусem! Zřídka je vidat takový v análech literatury. Místo francouzského kritika zvolíme si soudce nekonečně laskavějšího – Karla Čapka. „Prosím tě,“ píše či říká v Českém románě jeho autorce, „hleď už se jednou vyhrabat z těch citových hadrů, z toho věčného dojímaní se nad sebou a nad druhými... To znamená především vyplést se z každého egocentrismu, z posedlého sebeprožívání, které je zlou a mučivou formou sebelásky...“! – *Český román* prý. Ano, osud Karla Čapka, poctivce mučného lidmi vlastního národa, je hodně typicky *českým* osudem. Bezmála tak, jako je přítomné zpracování Čapkova života, tento Český román sám, typickým českým případem: ukázkou, jakým způsobem dovedeme pěstovat kult svých vynikajících lidí. Kterýžto způsob je nám tak samozřejmý

a vžit, že jeho monument projde u nás před očima všech bez poznámky v téže chvíli, kdy je proti jakési „Zosje vyzvědačce“ podnikána halasná výprava za dunění všech kotlů a při velkém do prsou se bušení. Budši! Povšimnout nebo nepovšimnout, Český román stejně zůstane v české literatuře naprosto pamětihodným dokladem Arcinevkusu, povyšujícího se na projev kultu, jako mlčení české kritiky nad ním je a zůstane z nejpřesvědčivějších důkazů její dnešní krize.

(1947)

OSOBNOST A TVORBA

Jan Patočka

Soubor esejí Václava Černého *Osobnost, tvorba a boj* by mohl být nazván dílem o mravním problému literární tvorby. Tím je dáno, že zde nemáme před sebou literárně estetická nebo kriticky programová pojednání, jak jsme jim zvykli v naší atmosféře formalismu na jedné, sociologické a sociální kritiky na druhé straně. Kritika a estetika, jež se inspiroje formálními a sociologickými hledisky, studuje dílo básnické v objektivních souvislostech. Objektivnost a objektivace, věcnost, a kde jí dosud není dosaženo, zvěčňování – toť společný znak těchto dvou, jinak často tak do hloubky odlišných metodických stanovisek. Literární dílo se tu zařazuje do světa předmětných struktur nebo do světa společenských sil a jejich bojů; v obou případech do souvislosti, která je mnohem širší než intimní skutečnost básnického života a světa. Proti neurčitosti psychologismu a metodické bezradnosti pozitivismu, který v podstatě dílo jen popisuje a nevykládá, nemaje principu interpretace, jsou taková hlediska nepochybně ve výhodě, básnické dílo má pro ně význam, znamená cosi, a tento význam je možno objektivně determinovat, metodami aspoň dle úmyslu zbavenými vši subjektivnosti a libovůle určit a zachytit. Ale je možno se ptát, je-li rozlučka psychologismus – objektivita, impresionismus nezvládnutých dojmů a analytická věcnost skutečně úplná, zdali jsou tím již všechny možnosti vyčerpány a nezbyvá-li oblast sice subjektivní, ale jinak podstatnější než to, co v sobě nahodile konstatujeme na základě dojmů z básníkovy díla a co pak na základě víceméně hypotetických psycho-

logických schémat usoustavňujeme. Je možno se ptát, co umělecké dílo znamená pro život, tj. pro život jednotlivce, tvůrce, čtenáře, kritika; nikoli tedy v onom zpředmětněném životě, o němž vypravují literární a všeobecné dějiny, v životě, který koneckonců je *jen myšlen* literárním či obecným historikem, ale který nikdo neprožívá, nýbrž právě v tom vnitřním dějství, které je *pro nás*, pro jednoho každého, jediným a vším a v němž řešíme svůj vlastní osud. Na to by mohla znít zklamaná odpověď: tedy nic než opět subjektivismus! Zajisté, ale tentokráte vážný a nikoli pouze zdánlivý, subjektivismus, který nelze nijakou objektivní náhražkou suplovat. Neboť v duchovědných oborech se bez subjektivnosti neobejdeme, poněvadž předmětem je tu právě podmět, náš lidský život, zápasící o to, aby si dal obsah a význam. Z toho již vyplývá samo, že aplikováno na literární dějiny a kritiku znamená takové hledisko, zhruba řečeno, moralismus; tj. nikoli kazatelství a morálkaření, nýbrž úzkostnou, vážnou otázku po smyslu literární práce, po významu literatury pro nás v našem krátkém, jedinečném, neopravovatelném životě, o jehož pravdivé naplnění se jedná, o naplnění, které se nesmí dát svěsti těmi rozmanitými *idola theatri*, jimiž si člověk svou úlohu stále ulehčuje a zastírá.

Takovéto otázky se tedy kladou nad knihou Černého, a kniha k nim odpovídá nebo se snaží dát elementy k odpovědi, která je nade všechno odpovědná a nesnadná. Rozumí se, že jak otázka, tak elementy odpovědi jsou filozofické. V knize Černého je podán kus filozofie literární tvorby. Bylo od vystoupení Černého v našem literárním světě jeho předností a silou, že si k své práci přinesl celkové filozofické pojetí, filozofickou sečtělost a ostrý filozofický zájem. Bergsonismus, kterým se zpočátku hlavně inspiroval, nepodal nikdy estetické soustavy, jako vůbec jeho duchovědné složky jsou spíše chudé; ale zato řadu hledisek myšlenkových, velmi pružných a důvtipných, kterých v duchovědných oborech možno zdárně použít. Především „poznání“, že duchovní život je život, tj. tvorba, tvořivý rozvoj, nepředvídatelnost, svoboda: že jeho pochopení tedy nemůže být „výkladem“ v přírodovědeckém smyslu, kde mysl nemá pokoje, dokud nepřevědla nové na staré, překvapující na známé, výjimku na pravidlo. Dále rozpoznání, že dílo má smysl životní, že odtrženo od života je nesmyslem. Že postavit se na stanovisko života znamená překonat umělé opozice, do nichž by nás ráda zaklela řešení příliš intelektuální a verbální: mezi obsahem a formou, mezi mravností a uměním, mezi přírodou a kulturou. Černý dovede všech těchto možností virtuózně využít, ale jde nyní dále, a to směrem, který by se mohl na první pohled zdát pravým opakem bergsonského myšlenkového sklonu. Neboť bergsonismus je filozofií kontinuity: za všemi disparitami a cézurami snaží se odkrýt posléze spojitost

tvořivého pásma; Černého však nejvíce zajímá individualita a osobnost, tedy bytost do sebe uzavřená, mikrokosmos a monáda v jistém smyslu od vši ostatní skutečnosti odfatá, nesplývající s univerzem a nerozplývající se v něm. Jedině tato uzavřenost umožňuje individuu stát se osobou či osobností a mít osud. (Distinkce mezi individualitou a personalitou, velmi rozšířená v dnešní francouzské filozofii, také Černému posloužila při jeho filozofii literární tvorby: po této lince od bergsonismu přechází k personalismu.) Černý pak nezná nad osobnost vyšší hodnoty; podepsal by goethovské slovo o ní jako o největším štěstí dítek této země. Tvořivý život toliko připravil pro nás určitou možnost, která není dosud rozhodnuta, dal nám interval tvůrčí možnosti dokončit se, dotvořit se, státi se spoluautorem sebe sama, dáti si, abychom mluvili v termínech dnes oblíbených, svou vlastní podstatu, svou esenci, závislou na vlastní svobodě, na své existenci. V tomto procesu může básnická tvorba a básnické dílo hrát velmi různou úlohu, a tomu platí Černého pozornost, tento vztah studuje, analyzuje, prohlubuje se zvláštním zaujetím. Ale tolik musí být předem jasno, že básnické dílo ve svém úmyslu, v množení a zhodnocování života, nemůže být v konfliktu s morálkou, s mravním životem: není ničím méně pro Černého než předobrazem naplnění života, života, který již dosáhl svého podstatného vnitřního cíle. Mravní život je prostředkem života, nástrojem lidské svobody; jak by mohl nástroj být v rozporu s tím, čemu koneckonců slouží? Na druhé straně však umění samo implikuje morálku; neboť umění je boj o sebe, a ten musí být vyhrán a ne vylštěn. Umění musí a může růst jenom z odpovědného, mravního vztahu tvůrce k vnitřnímu světu, tj. k ideovým a uměleckým problémům. Jsou dvě různé podstatné cesty, jak osobnost vzrůstá z individua: přijetí sebe a proměna, a obojí se vyskytuje ovšem i v osobní historii básníkově při jeho dialogu s dílem. Tyto dvě možnosti, na první pohled tak od sebe navzájem vzdálené, ve skutečnosti jsou si příbuzné: i přijetí sebe je volbou, a tudíž proměnou, i proměna proměňuje to, co nějak je tu. Vnitřní proměna, výběr, zúžení možností, historičnost, konečnost a v časovosti věčnost, to jsou některé z kategorií, kterými se Černý snaží charakterizovat proces, v němž dochází k tvůrcovu sebestvoření. A pak ústřední esej, kde se ukazuje, že „možná není největším zážitkem tvůrce jeho dílo“, nýbrž že „je jím, může jím být – on sám“. Na rozmanitých příkladech, nejsilnější však u Flauberta, Verlaina, Mallarméa a Valéryho ukazuje Černý různé možnosti proměn k dílu, od vyblednutí před dílem a potlačení sebe, přes rovnováhu úplného vyjádření sebe v tvorbě až k možnosti, že tvorba je pouze prostředkem a záminkou sebepřekonávání a sebetvorby. Zde zvedá též požadavek duchovnědy jako nauky duchů, osobností; jít za tímto cílem znamená vytvá-

řet novou mytologií ducha. Několik skvělých statí se týká spíše tvorby kritikovy: o ironii jako postoji, který vyplývá z transcendence života, z přebývání u podstatného, a splývá s kritickou vášní; zde najdeme pěkný doklad Černého smyslu pro romantiku, porozumění jejím revoltám a démoniím ze zápasu o osobnost, o její svěbytnost i vůči tomu, co je vzorné a boží, a překvapivě hlubokou charakteristiku největšího ironika, Sokrata. Pak přichází rozbor pojmu literárního vlivu – Černý uznává na rozdíl od módní fráze jeho nesmírný význam, ale dává mu povahu formální a, jak se sám vyjadřuje, okazionální, příležitostou – sám bych vliv podle způsobu Černého spíše než s tímto názorem malebranchovským srovnal s Fichteho či Brunschwiegovým „nárazem“, nepostradatelným, ale bezobsažným šokem vnějšího světa, který teprve vnitřní činnost sama naplňuje svým obsahem. Je tu ještě rozbor pojmu generálního kritika, kde se ukazuje, jak kritik samozřejmě roste z generace, ale má-li se stát skutečným kritikem, musí ji přerůst, musí se pokusit překonat omezenost své časové perspektivy. Do této kritiky kritika je ještě zasazen Paradox o umělcově upřímnosti, kde zvláště na Sichrovi se ukazuje, jak upřímnost nemá sama o sobě žádnou cenu, nestojí-li za ní to, co umění vždy činí uměním, totiž vnitřní nutnost.

Je známo, že Černý kritiku chápe jako obor vědní, od vědy literární neodlučný. Ale věda, chápaná jeho způsobem, je věčně obnovované vyrovnávání s nepřevodnými původnostmi, a musí se tedy pokaždé obnovovat, neplatí pro ni šablony a vnější měřítko. Je sama kus života, jako její předmět; proto je v ní něco dobrodružného, dramatického; ve svém personalismu, základním vitalismu u této dramatickosti vyvolává vzpomínku na F. X. Šaldu. Proti Šaldovi je však v tomto myšlení jakýsi tvrdší, soustavnější rys, Černý není muž imprese, jednotlivého nápadu a pozorování, nýbrž sama od sebe mu vyrůstá vždy jistá architektonika myšlenková – je konstruktér a myslí v celcích.

Řekl bych skoro, že tím, co na Černého knize zaslouží nejvíce pozornosti, co je tu koncepcí nejprůzračnější a nejoriginálnější, jest jeho požadavek dějin ducha jako dějin duchů, požadavek „nové mytologie ducha“; nikoli mytologie, která člověka rozkládá, nýbrž která jej umocňuje. Mytologie proto, poněvadž se tu nevystačí s konstatováním a rozbořem, nýbrž jedná se o vyložení, vypravení posledního smyslu, jehož je člověk schopen a k němuž se musí jít „s celou duší“ podle Platona. Zde se jedná skutečně o životní založení literárních dějin a literární kritiky, jejich dependence. Jde v těchto dějinách o více než pouhé konstatování toho, co leží po literárních krámech, po nekončícím a chaotickém jarmarku literárního života. Jde o přístup k lidsky poslednímu. Poněkud naivní a starosvětská

důvěřivost duchovědy devatenáctého věku, hlavně pozitivistické, která se těšila z myšlenky ryzí teorie a nejráději by byla sbírala a pořádala materiál bez břehů a smyslu – je ta tam, je nahrazena lidským smyslem duchovědné práce. Smyslem, který se vykřesává filozoficky.

Ale právě zde bychom položili několik otázek. Osobnost je nepochybně velká a krásná věc, veliký a krásný dar. Zdůrazňuji slovo dar. Neboť zdá se mi, že v osobnostní mytologii, v oné galerii věčně příbuzných postav, které k nám promlouvají každá zcela svým jazykem a přece tak, že v nás budí nejkonkrétnější a nejplnější ozvěnu, je jisté nebezpečí. Mohlo by se snadno stát, že namísto souznění s jejich úkolem povstane v nás fascinace jejich osobností samou, že z vnitřního kontaktu se stane ctění hrdinů, heroidorship. Není nebezpečnějšího uklouznutí a je třeba před ním výslovně varovat. Osobnost je štěstí, nejvyšší štěstí, jak jsme již uvedli z Goetha, a to znamená, že sdílí osud štěstí: nemůže být chtěna, nemůže být cílem skutečným, nýbrž leda předmětem marné a nereálné tužby a přání. Romantický osobnostní justament pak ukazuje možnou perverzitu této touhy, která si obírá za předmět nikoli bytostný cíl, nýbrž relativní a druhotný výsledek, která nechce na prvním místě *být*, nýbrž *býti* „sebou samou“, čímsi jen svým, originálním, původním, a v tomto svém křečovitém chtění svého má přece mimoděk pohled fixován tím druhým, čemu se vyhýbá, takže se stává mimoděk negativní kopií kladné předlohy. Černý ukazuje sám, jak romantická démonie tkví v tomto frenetickém sebevytváření, v tom poklekání před vlastním tvarem, *vlastními* hloubkami a bohatstvími; a Sartre nedávno brilantně dovozoval, jak např. Baudelaire má nezkrtnou potřebu starého, vrcholně autoritativního, vnějšího, majstrovského řádu světového dobra, aby se proti němu mohl bouřit a cítit se svobodným, tj. sebou samým. Bezpochyby i takové možnosti náležejí k budoucí „mytologii ducha“, ale je třeba je správně umístit na její mapě.

S nebezpečím fascinace osobností však souvisí ještě jedno nebezpečí. Nazval bych je nebezpečím tvůrčího vitalismu. Je-li osobnost tím, co má člověk koneckonců vytvořit, individuální tvar, vyjadřující vlastním způsobem celek: pak úloha životní se nám jeví pod obrazem formování dosud beztvareho a vyplňování dosud prázdného nebo sotva naznačeného. Vyplňování a formování sice proměňují obsah skutečnosti kvantitativně a kvalitativně, ale nevystihují onen zásadní, základnější ještě bytostný přelom, který znamená dobytí životního smyslu člověkem a který tedy musí stát na samém prahu oné „mytologie ducha“. Je-li „úkolem“ člověka ono aristotelské „anaplérún ta paraleipomena tés fyseós“, vyplňovat mezery jsoucna, pak se může ovšem zadržet, jako by mezi dějstvím přírodní-

ho elánu, který rozhodil vesmírem své velkorysé dráhy, a mezi lidským hledáním byla nepřetržitá souvislost, že člověk by byl jakousi filiálkou životního impulsu v malém, sukkursálou, již svěřeno doplnění v lidském filigránu toho, co stoupající rozmach života působí ve velkém. Z toho hlediska je pak těžko rozhodovat v alternativě „mám se proměnit, nebo se přijmout“, kterou s takovou naléhavostí staví před nás Černý v Monologu o osobnosti. Proměnit se a přijmout se objeví se pak snadno jako dvě různé metody téhož konečného smyslu, metody, které se navzájem doplňují, spíše než ruší. A svůdné je pak řešení považovat všechny životní cíle a normy za závislé na kapriciózní svobodě, která se řídí pouze svou vůlí k tvorbě, k změně, k „novému ve světě“; takže se zdá, jako by nebylo „kategorických“ imperativů, nýbrž pouze hypotetické.

Základní naše lidská úloha, jak se ji opět snaží formulovat mnohé dnes o slovo zápasící filozofie, nespočívá v tom, býti sebou samým a dotvořit se; jest jednodušší a klasičtější a spočívá v tom, vskutku býti. Být sebou a nabýti definitivního tvaru – toť příznak a produkt, nikoli sám vlastní cíl a problém, o který běží. Této jednoduché úloze však je těžko rozumět, poněvadž je přece na první pohled tak zřejmé – zdá se tak zřejmé! – že „býti“ není žádná úloha, nýbrž prostý fakt našeho života. A pokud svůj život vskutku jen pasivně přijímáme, pokud naň nazíráme takto jako na datum a věc, jest vskutku úloha nepochopitelná a neřešitelná. Jest však zvláštní, odnikud jinud nevysvětlitelný, poslední fakt, že za určitých okolností a u jistých osob se objevuje pojednou zvrát a zlom, který propuká jako odmítnutí celého takto zpředmětnělého života. A tento zvrát dovoluje pak výklad, životopravectví i toho, co bylo prožíváno před ním: nyní je teprve patrný jeho smysl. Život se vrhá do jednotlivostí, do detailů, do sekundárností, do nepodstatného, aby unikl tomu, že jediného základního a podstatného nemá a postrádá. Tento prvotní, naivní život nezná a necítí své negativnosti, poněvadž ji sám před sebou již vždy zakryl a zasul. A přece mu vyvstávají obrazy jeho vnitřní nepřipuštěné touhy ve fata morgánách mýtů a primitivně náboženských představ; v nich neméně než ve frenezii moci a sugesce se projevuje vnitřní rozpor života zdánlivě pozitivního, který si fanatismem chce pomoci k tomu, aby v relativním a konečném vlastnil nekonečné a absolutní. Jenom opačnou cestou se může stát náš relativní život sám zjevem absolutnosti: nikoli tím, že si ji nalhává, že se přemlouvá, že ji má, nýbrž naopak plným uvědoměním toho, že v tom, co má, jí není, a že je přece celý otázkou po něm. Celý život, obdařený tak negativním předznamenáním, je prochvěn nepřítomností podstatného. Ale tato negace je negací negativního; má výsledkem klad; stává se přítomností absolutního v nás a námi, když nikoli jako

předmětu pro nás. Zde je, čeho bychom nehledali, kdybychom nebyli našli. A jelikož takový katastrofický obrat zasahuje vždy celek života a mění jeho celkový význam, nelze nikterak *všecky* životní děje, *všecky* životní cíle a hodnoty klásti na jedinou úroveň; není vše stejně relativní. Zároveň je však patrné, jak celkovost vnitřního zemětřesení, o jakém mluvíme, musí způsobit nebo aspoň dirigovat člověka k jednotnému sebevyformování, k onomu „sebedotvoření“, jež jest tak produktem a nikoli vlastním cílem.

Pro literární historii a kritiku by mohlo být ještě jedno nebezpečí ve fascinaci osobností: mohlo by vést k měření díla jejím měřítkem. Kde není osobnosti, mohlo by se zdát, že nemůže býti též skutečného díla, nýbrž jen zdánlivé. Básník, který se nevybral z rozporů a který si sám lže, který neví, co vlastně chce, mohl by se zdát, měřen na osobní zakotvenosti, i básnický pouhou bublinou. Bezcharakterní individuum, které vědomě předstírá, co neprožívá a oč mu nejde, nemůže tím bezpochyby vytvořit poezii a dílo; to bylo ukázáno častěji a Černým zvláště silně. Ale existuje vedle toho lidská nevykoupenost a její projev; drama zraněného zmítání, které nevyznívá v usmířený úspěch, nýbrž může končit katastrofou; a vyjádřeno náznakem básnické obraznosti může se stát přece manifestací oné negace negace, která dává životní klad. Na rozdíl od myslitele a náboženského člověka, na rozdíl od muže životní praxe nemusí *básník* k tomu, aby vyjádřil tajemství životního smyslu, býti osobností; neboť na rozdíl od nich všech básník objektivuje, vtěluje, klade nám před oči a je v tom nejpříbuznější tvůrci mýtů. Ukazuje-li Černý, jak různý může být vztah básníkův k dílu, ukazuje zároveň tvorba díla, že není řešením básníkovy životní úlohy, není samým jeho mravním činem, nýbrž nejvýše výrazem mravního dramatu, které se v něm odehrává a chce z anonymity k vyjádření, k slovu, ke světlu, dramatu, které nemusilo nutně dospět kladného a úspěšného rozřešení. Sokrates *musil* být veliká osobnost; Homér mohl a pravděpodobně byl, ale býti nepotřeboval.

Mnoho je otázek, před něž nás kniha Černého staví, a její největší zásluhou jest, že vydražďuje k jejich řešení, k reakci i proti samým svým tezím, k intenzivnímu a osobnímu zabývání jimi. Přes zdůrazněný soustavný rys Černého myšlení není to kniha s dogmatickými tezemi, nýbrž kniha na cestě, kniha podnětů. Na všech stranách otázky a myšlenky, které vzbuzuje, kypí přes její rámeček. A to je jedině přiměřený způsob vyjádření u knihy, která se staví za původnost prožití a promyšlení a které myšlenky nejsou jakýmsi mrtvým povlakem na povrchu životního dění, neživým a cizím materiálem, nýbrž vyrůstají organicky z individuálního života. Bohatá a těžká kniha.

(1947)

POZNÁMKY K MYŠLENÍ O LITERATUŘE V LETECH 1945–1948

Tak jako v jiných oblastech kulturního života, i v rámci myšlení o literatuře byly konec okupace a obnovení Československé republiky vnímány jako začátek, příležitost k vytvoření spravedlivějšího světa a nové kultury. V letech 1945–1948, současníky pocíťovaných jako doba „předělu“ (F. Götz, J. Grossman, A. Skoumal aj.), se v relativně svobodném prostředí odehrála celá řada sporů o budoucí podobu české kultury, v nichž se literatura stávala východiskem k řešení otázek obecnější povahy. Příznačně byl v této chvíli aktualizován pojem „národního obrození“, který v sobě kromě momentu budovatelského vzoru (Gustav Bareš – *O kulturu nového národního obrození*, in *Listy o kultuře*, 1947) nesl i ty složky národní sebereflexe, pro něž bylo charakteristické zdůrazňování „lidového“ charakteru české kultury, antiněmectví a antikaticismus.

Ve zpolitizované době let 1945–1948 se velice často myšlení o literatuře stávalo myšlením o její společenské funkci a praktickém podílu na budování nového světa. Literární kritika, reflektující a současně spoluvytvářející aktuální kulturní dění, hrála v tomto relativně krátkém období důležitou roli. Snahám o kolektivizaci veřejného života a jeho rostoucímu centrálnímu plánování odpovídaly tendence prosadit účast literární kritiky na organizaci knižního trhu: „její funkce by tu měla být podobná té, jakou zastává režisér v divadle“ (Jaroslav Morák). Její důležitost formálně zvýraznilo zřízení samostatné kritické sekce při Syndikátu českých spisovatelů, v jejímž čele stál Václav Černý. Je charakteristické, že v dané chvíli literární kritika často přerůstala v kritiku obecně kulturní či přímo politickou, obvykle však na úkor problematiky literárně-estetické.

Společným východiskem dobových kulturněpolitických diskusí bylo téměř všeobecně přijímané přesvědčení o směřování české společnosti k socialismu, jak je vyjádřil například již v prvním čísle názorově otevřeného časopisu Kvart filozof Václav Navrátil: „Dnešek znamená vítězství naděje, jediné kolektivní a trvalé naděje... Naděje v socialistickou budoucnost“ (*O situaci někdejších vzdělanců*). Tento poválečný příklon k levici byl ovlivněn značnou morální autoritou, s níž ze světové války vyšel Sovětský svaz, navíc v pozici světové velmoci, nově aktualizované ideje socialismu měly však i své souvislosti historické a domácí tradice myšlenkové. Počáteční jednotu, která panovala v české společnosti, však poměrně záhy narušily diskuse a polemiky, v nichž se postupně ukázalo, že shoda je pouze zdánlivá, protože chápání týchž pojmů je u osobností různé světonázorové orientace zásadně odlišné. Tak i v oblasti myšlení o literatuře postupně vykrytalizovalo několik témat, v jejichž rámci probíhala diferenciacie české kultury tří poválečných let. Zásadní dobové problémy představovaly: otázka budoucí kulturní orientace, vzájemný vztah jedince a společnosti, umění a politiky a problematika „nové“ literatury.

Tón a hlavní témata dobových diskusí určovala především aktivní politika komunistické strany, jíž se podařilo vzbudit dojem, že právě ona bude hlavním nositelem společenských změn. Základní představu budoucího vývoje české kultury, na kterou po Únoru navázala oficiální kulturní politika KSČ, nastínil již v květnu 1945 Zdeněk Nejedlý (*Za lidovou a národní kulturu*). Přihlášením se k „pravé hvězdě východu“ otevřel a vyhrotil problém budoucí orientace české společnosti, která podle něj měla jít cestou „východního socialismu“. Nejedlý spojil svou velice svéráznou interpretaci českých dějin, obnovující vybrané obrozenecké stereotypy („lidový“ charakter české kultury, interpretace baroka jako doby „temna“ atd.) s oficiální komunistickou ideologií, což se v oblasti umění projevilo odsouzením „dekadence“ Západu, jehož kultura je podle Nejedlého charakteristická „formalismem“, „pesimismem“ a „vnitřní prázdnotou“ (tyto termíny se později staly součástí slovníku převážné části české literární kritiky první poloviny padesátých let). Nejedlý odmítl i tzv. moderní umění a západní avantgardu, která „v souhlase se zájmy buržoazie odváděla od zmírající skutečnosti a vybíjela svou průbojnost mimo skutečnost v říši snů“. Umění nové společnosti mělo být podle Zdeňka Nejedlého uměním „lidovým“, tedy přístupným širokým masám, a „národním“, což znamenalo, že se má inspirovat pouze tou částí národní tradice, kterou v oblasti literatury představovali především J. K. Tyl, Vítězslav Hálek, Alois Jirásek. Je příznačné, že později zazněl i jeho nesmělý poukaz na přeceňování Máchova významu pro celkový vývoj české literatury 19. a 20. století. Pro

literární kritiku, rozvíjející následně tyto základní teze, bylo podstatné, že Nejedlý charakterizoval i kritéria svého hodnocení, z nichž vyplynulo, že jako základní měřítko hodnoty uměleckého díla vidí jeho společenskou angažovanost: „Skoro všichni jmenovaní, když líčili českého člověka, líčili ho ne jakým je, ale jakým by měl být. Stavěli národu před oči vzor, ideál, a tím jej vedli, povzbuzovali, aby tomu tak i ve skutečnosti bylo.“

Nejedlým otevřený problém budoucí kulturní orientace reflektovali zástupci celé řady vědních oborů, včetně představitelů literární vědy a kritiky. Podstatu otázky „Západ nebo Východ“ vystihl bez dobových iluzí o jejich možné syntéze Jindřich Chaloupecký ve stati *Konec moderní doby*, kde konstatoval: „Jde o to, zda máme za své přijmout tendence realizované v Svazu sovětských socialistických republik, či zda máme sdílet politické a kulturní osudy oněch zemí, jež jsou souhrnně označovány jako západní demokracie.“ Chaloupecký se v letech 1945-1948 vyslovoval, podobně jako většina představitelů české kultury, pro socialismus Východu (*Kultura a politika*), a to s vědomím, že se rozhoduje proti modernímu umění v jeho „nesrozumitelnosti“, „přejemnělosti“ a „aristokratismu“. V geopolitické rovině zdůvodňoval své přesvědčení o tom, že jako slovanský národ patříme „po bok SSSR“ Julius Heidenreich-Dolanský (*Východ a Západ*, Revue Nová svoboda 1945, 24. 8.), a v literárněhistorické perspektivě, veden snahou vyhnout se vyhoceným formulacím, rozvíjel své úvahy o slovanské kulturní vzájemnosti Jan Mukařovský (*K otázce takzvané orientace*, Tvorba 1946, č. 10).

Hlavní představitelé kulturní politiky KSČ (G. Bareš, Z. Nejedlý, L. Štoll, J. Taufer) nechápali problém kulturní orientace jako otázku diskuse, příklon k Sovětskému svazu pro ně představoval jediné řešení. Jejich výpady proto směřovaly proti tzv. individualistickým humanistům (Václav Černý, František Kovárna, Ferdinand Peroutka, historik Jan Slavík aj.), kteří si socialismus představovali jako spojení politické demokracie (Západu) s hospodářskými a sociálními reformami (Východu). Právě v polemice s Gustavem Barešem zformuloval svou koncepci Václav Černý (*Boje a směry socialistické kultury*, 1946); jeho představa socialismu vycházela z personalistického pojetí osobnosti a umění, jak je sám pro sebe definoval na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Poválečnou realizaci socialismu a socialistické kultury Černý konstruoval, na základě svých osobních východisek, jako úkol pro český národ, který se v jeho pojetí stával jakousi vyvolenou kolektivní osobností. V případě Václava Černého nešlo pouze o nesouhlasnou reakci na komunistické představy o fungování kulturního života, ale o ambiciózní představení vlastního programu, který se v dílčích bodech s komunistickým shodoval. Přesto Černý představoval,

jako vyhraněný individualista, pro stoupence historického materialismu jednoho z hlavních ideových odpůrců.

Problém vzájemného vztahu jedince a společnosti, který byl skutečnou podstatou sporů o budoucí kulturní orientaci, se stal příznačně jedním z hlavních témat sjezdu Syndikátu českých spisovatelů v červnu 1946. Na něm se již s definitivní platností projevila polarizace české poválečné kultury, v níž převládly kolektivistické tendence. K tématu „osobnost a kolektiv“ se vedle prezidenta Beneše nejjednoznačněji vyjádřili Aloys Skoumal a Václav Černý, který své přesvědčení o ideálních podmínkách pro rozvoj osobnosti v socialismu doprovodil vyhoceným názorem na možný spor: „Nevídím – pro nekonformní osobnost – jiného rozhodčího otázky, má-li či nemá se kolektivu pokorit, než její vlastní, osobní mravní svědomí.“ Postoje jednotně vystupující komunistické levice shrnul na sjezdu Lumír Čivrný, který z pozic tzv. vědeckého socialismu (časté zdůrazňování „vědeckosti“ socialismu mělo naznačit jeho historickou a logickou nevyhnutelnost) odmítl jak „anarchistické pojetí svobody“ (V. Černý), tak křesťanský personalismus (A. Skoumal) s poukazem na to, že probouzejí antinomii tvůrčí osobnosti a socialistické společnosti v Sovětském svazu již překonanou.

Do oblasti literatury, potažmo literární kritiky, se problém vzájemného vztahu individua a kolektivu promítl v souvislosti s úmrtím francouzského spisovatele Paula Valéryho, jehož snaha realizovat „čistou poezii“, programově se odvracející od okolní skutečnosti, představovala ve své době krajní mez spirituálního umění. Václav Černý ve studii *Básníková trnitá cesta do socialistické společnosti* kritizoval, s častými odkazy na Marxe, Engelse, ale i Stalina (tento „jazyk“ byl pro dobový diskurz charakteristický), postoj „naší socialisticky zaměřené kritiky“, jež podle něj nedokázala docenit historický význam tohoto básníka, který jako představitel „formalismu“ a individualismu do jejího značně selektivního pojetí tradice nezapadal.

„Problém Valéry“ (k němuž se v souvislosti s Černého studií vyjadřovali především stoupenci „historického materialismu“ – např. Gustav Bareš, Ilja Bart, Libuše Hanušová, Jaroslav Pokorný, František Vrba) posunul dobovou diskusi k otázce společenské angažovanosti umělecké tvorby, kterou jako hlavní estetické měřítko vyzdvihovala komunistická kritika. Černý využil intelektuální koncepce tvorby P. Valéryho a S. Mallarméa, jejich soustředění k formální dokonalosti poezie, a vyhrotil celý problém v protiklad „literatury umělecké“ a „literatury užité“, kterou nepovažoval za umění, ale za prostředek politické agitace. Na jeho závěry navázal později katolický kritik Miloš Dvořák (*Básník a svět*

aneb *Postavení umělce-specialisty*) – který vystihl, že podstatou Černého sporů s komunistickou kritikou je otázka svobody umělecké tvorby. Dvořák jako jeden z prvních varoval před skutečností, že marxistický požadavek aktivní účasti umění na budování socialistické společnosti vyústí nutně v „zglajchšaltování literatury“. Zároveň vyjádřil názor, že i socialistická společnost potřebuje umělce, kteří tvoří bez ohledů na požadavky doby či společenské třídy.

Problematika společenské angažovanosti uměleckého díla, naznačená postojem k odkazu básníků francouzského symbolismu, se naplno rozvinula v souvislosti se zákazem časopisů Leningrad a Zvezda v Sovětském svazu. Ze zprávy sekretáře UV VKS(b) Andreje Alexandroviče Ždanova vyplynulo, že hlavním důvodem politického zákroku proti Michailu Zoščenkovi a Anně Achmatovové (jako představitelce „reakčního literárního bahna“) byl právě nedostatek ideovosti a společenské angažovanosti jejich tvorby, provázený „odtržením od potřeb lidu“ (*Za vysokou ideovost kultury*, in A. A. Ždanov, *O umění*, Praha 1950). Zásah sovětského státu do oblasti literatury vyhroutil problematiku vztahu umění a politiky i v rámci české kultury. Postup nejvyšších sovětských orgánů byl všeobecně vysvětlován specifickými podmínkami vývoje socialismu v SSSR, přesto však zazněla jeho kritika (E. Valenta, M. Dvořák, P. Tigrid, F. Kovárna, J. Slavík, V. Černý, J. Veltruský aj.), i když se ve většině případů ohradila pouze proti přenášení podobných postupů do českého prostředí. Oprávněnost postupu proti „lenigradským“ hájili představitelé kulturní politiky komunistické strany (B. Mathesius, Jiří Taufer, L. Štoll, J. Hájek, A. J. Liehm), jejichž reakce ukázaly, že vzájemné prostupování politiky a umění pokládají za samozřejmé. Varujícím prvkem v diskusi byla především skutečnost, že v souvislosti s případem „Zoščenko a Achmatovová“ zazněla z komunistického tábora opětovná kritika autorů sdružených kolem Kamila Bednáře, jejichž protektorátní tvorbu odsoudil Ladislav Štoll obdobnými argumenty, jimiž Ždanov kritizoval leningradské literární časopisy (*Politika a poezie*).

Paralelně s výše zmíněnými debatami, v nichž umělecké otázky sloužily především jako dílčí argument v rámci širší problematiky kulturněpolitické, se objevovaly četné úvahy o „novém“ umění, v nichž se jednotliví autoři věnovali problémům skutečně estetickým. Ve většině těchto uměleckých koncepcí mělo být nastupující umění v kontaktu s převratnou dobou, chápanou jako přechod k novému „Řádu“ – „opět všeobecně platnému světovému názoru“ (M. V. Kratochvíl, *Hledá se veliké drama*, Program D 47, č. 8). Naděje v příchod „klasického“ směru budoucnosti (Milada Součková, *Ještě o nový realismus*, Rudé právo 1945, 6. 7.) nesouvisely

pouze s koncem války a s očekáváním nového uspořádání společnosti, promítl se do nich i kritický postoj k modernímu umění, představovaný v českém prostředí především tvorbou avantgardy, s níž vstoupila do literatury generace debutující na sklonku třicátých let (od Kamila Bednáře přes Jindřicha Chaluppeckého až po Jiřího Hájka).

Kamil Bednář již v roce 1940 (*Slovo k mladým*, 1940) odmítl sociálně se angažující umění a i na otázku: „Konec avantgardy?“ odpověděl: „Ano.“ Ale jeho skupina, která za války vyjadřovala svou skepsi k ideologiím, pochybnosti v mechanický společenský pokrok a hledala „nahého“ člověka, stála v letech 1945-1948 stranou hlavních uměleckých tendencí. Tvorba „mlčenlivé“ generace, soustavně kritizovaná na stránkách komunistického, případně svazáckého tisku (Tvorba, Rudé právo, resp. Generace, MY 45, Mladá fronta), byla v těchto letech pokládána za příznak protektorátního kapitulantství: „Poezie porevoluční pohřbila tuto poezii navždy. Neboť hluchá, slepá a nemá poezie invalidů nikdy nemohla splnit své poslání“ (Drahomír Šajtar, *Zlomená gesta*, 1946).

Z kritické reflexe moderního umění vycházel při formulaci vlastních estetických koncepcí Jindřich Chaluppecký, programový teoretik Skupiny 42. Chaluppecký už od poloviny třicátých let sledoval situaci surrealismu a byl přesvědčen, že se jeho čeští představitelé zpronevěřili „modernímu duchu“ a ocitli se v opakujícím se „uzavřeném systému“ (*Slovo o situaci nadrealismu u nás*, Čin 1936, č. 14). Po válce pak kritizoval moderní umění pro „akademismus“, jehož kořeny spatřoval v odtržení od konkrétní skutečnosti, uzavřenosti před skutečným životem a „falešném aristokratismu“ (*Konec moderní doby*). Jako protipól nezávaznosti a lehkomyšlnosti, kterou shledával v tvorbě avantgardy, vyzvedl Richarda Weinera, v jehož díle viděl zárodky nových cest: „Neumí brát život zlehka; vidí, slyší a ví. Nezastírá si nic z neodvolatelných podmínek lidského existování“ (*Richard Weiner*, 1947). Dílo Richarda Weinera ve své neshodnosti a uzavřenosti Chaluppeckému představovalo „heslo“ – příklad skutečného moderního umění. Cestu z krize, v níž se moderní umění ocitlo, hledala Skupina 42 v zachycení života současného člověka v současném velkoměstě, jehož celkovým smyslem mělo být, v těsné souvislosti s filozofickým existencialismem, „holé zjišťování lidské existence ve světě“.

Podobným směrem jako úvahy Jindřicha Chaluppeckého se ubíraly i programové studie Jana Grossmana, který již ve svém literárním debutu *Integrální realismus* (Řád 1943, č. 5) navázal na dřívější diskuse o situaci moderního umění a ve své kritice se shodoval s výtkami Kamila Bednáře i Jindřicha Chaluppeckého, když konstatoval zmechanizování a zautomatizování části moderní poezie (především surrealismu). Svou předsta-

vu dalšího vývoje umění Grossman po osvobození konstruoval na základě širších literárněhistorických souvislostí, když v dosavadním vývoji moderního písemnictví shledával dvě základní vývojové linie: literaturu „reformně-ideologickou“, která nalézala uprostřed chaosu současnosti pevné hodnoty (národ, náboženství, sociální reformismus atp.), jež mají zabránit jejímu postupujícímu rozkladu, a literaturu „depersonalizace“ (např. J. Joyce, J. Hašek, F. Kafka aj.), usilující zachytit a analyzovat obraz a zmatek moderního světa (*Optimismus a skepse*, Generace 1946, č. 4–5). Podle Grossmana se „depersonalizující“ proud moderního umění 20. století dostal do krize, když ve snaze po maximální objektivitě vlastní analýzy „ztratil zcela schopnost nutného tvůrčího zaujetí“ při hledání „nového řádu věcí“. Poněkud paradoxně však Grossman spatřoval východisko z krize, jak současnou situaci literatury označoval, právě v důsledné realizaci analytických tendencí, tedy v pesimismu a skepsi v různé ideologie. Ty měly v konečném důsledku vést k „širší a reálnější podložené víře v novou skutečnost“. Konkrétněji a jasněji Grossmanova představa analyticky věcné literatury vystupuje z jednotlivých literárních kritik, především díla Jaroslava Haška a Egona Hostovského, v nichž se znovu ukazuje protiklad literatury charakteristické svými didaktickými tendencemi a literatury usilující o maximální věcnost pohledu. A právě ono analyticky věcné umění, jehož náznaky shledával mimo jiné v tvorbě Skupiny 42, se podle Jana Grossmana mělo stát „základem naší cesty, chceme-li dosáhnout nové kultury a nového životního slohu“ (*Román tohoto světa*, Listy 1948, č. 1).

Aktuálnost problému „nové“ literatury se projevila i na jednáních sjezdu Syndikátu spisovatelů, kde v rámci debat o „cestě literatury k lidu“ konkretizovali své představy představitelé sociálně-reformistické koncepce literatury. Jejich jménem vyzval již před sjezdem Gustav Bareš literární kritiku, aby místo dílčích problémů rozvinula před literaturou „veliké tematické úkoly“ (*Ke sjezdu spisovatelů. Několik poznámek o úkolech naší literatury*). Barešovy teze na sjezdu dále rozvíjel Bohumil Mathesius, který s odkazem na Maxima Gorkého požadoval vytvoření „literatury opravdu všelidské“. Ale Mathesiova interpretace slova „všelidská“ vycházela z dobového chápání pojmu „lid“, jehož sociální vymezení (manuálně pracující lid) obnovovalo starší romanticko-obrozenecká schémata (tento sémantický posun analyzovali již v letech 1945–1948 V. Černý, A. Hrubý, K. Teige, A. Vyskočil aj.).

Vymezení pojmu „lidového čtenáře“, pro něhož měla být v Barešově konceptu „nová“ literatura určena, upřesnil především dobový postoj k populární literatuře. Boj proti tzv. literárnímu braku byl všeobecně po-

kládán za jeden z hlavních úkolů poválečné přestavby kulturního života a jeho odmítnutí šlo napříč politickým spektrem (František Buriánek, Václav Černý, Jiří Hájek, Jindřich Chalupecký, Helena Koželuhová, Karel A. Krejčí aj.). Populární literatura představovala na rozhraní „starého“ a „nového“ světa symbol minulosti, kterou je třeba překonat. Proto měla být v „zápase s otupujícím literárním brakem“ literatura, která „kází duši“, nahrazena takovou, která čtenáře formuje a vychovává. Spisovatelé, označovaní s odkazem na Stalina jako inženýři lidských duší, měli podle Barešových představ „duši národa“ budovat, podobně jako technici pracují na modernizaci továren. Svůj podíl na výstavbě nové společnosti mělo hrát v tomto pojetí i myšlení o literatuře, které by autorům ukazovalo správné cesty a cíle. Po formální stránce preferoval Bareš, a po něm i Mathesius, žánry, jež označil za blízké „lidovému čtenáři“: v próze kurzíva, novinová povídka, fejeton, beletrizovaná reportáž, „zliterarizovaný materiál deníkový“; v poezii óda, epos, písně pro lid; v dramatu politická komedie, sociální satira, groteska. Po stránce obsahové se vliv ždanovovské kulturní politiky projevil v požadavku nového optimismu, který by zachytil vítězný zápas pracujících o socialismus a „smysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti“ (G. Bareš). Nejjednoznačněji shrnul cíle tohoto utilitárního pohledu na „nové“ umění Bohumil Mathesius, když konstatoval, že utváření čtenáře by se mělo stát „aktivní složkou literárního díla“.

Variantu těchto utilitárních pohledů na umění představoval krátký, spíše jen teoretický pokus o „syntetický realismus“, který formuloval na večerech mladé poezie v říjnu 1947 Jiří Hájek jako programový mluvčí tzv. Skupiny Rudého práva (*Cesta k syntetickému realismu*). Tzv. syntetický realismus měl směřovat k uměleckému poznání v „úhrnnosti a syntetičnosti“, smysl poezie pak Hájek viděl v spoluúčasti na proměně světa, jež měla směřovat k „uskutečnění nové harmonie jednotlivce a společenského celku“.

Ale ani tyto nejasné pokusy o modifikaci oficiální linie nebyly prakticky realizovány. Co mělo být po Únoru komunistickou kulturní politikou považováno za „nové socialistické umění“, naznačila pražská výstava oficiálního sovětského výtvarného umění, na níž převažovaly postupy klasické realistické malby 19. století (A. A. Dejneka, A. M. Gerasimov, S. V. Gerasimov, A. A. Plastov), rezignující na metody moderního malířství. Přívlastek „socialistický“ se na výstavě projevil ve výběru námětů, všeobecné srozumitelnosti provedení a v angažovanosti, s níž malíři propagovali úspěchy budování socialismu v SSSR. Podrážděná reakce ředitele Tretjakovské galerie A. Zamoškina, s níž reagoval na výtky části české výtvarné kritiky („konvenčnost“, „akademismus“, „didaktičnost“ a technická nedokonalost

- František Kovárna, Jiří Kotalík, Ivan Slavík, Bohuslav Brouk aj.), nanačala budoucí postoje k „estetickým formalistům“ (viz *Výstava sovětských malířů v Praze*, Moskevská pravda 1947, 6. 6.).

V rámci všech těchto diskusí, polemik a při vlastní reflexi literárního života se profilyvaly jednotlivé typy kritických osobností. Přestože se naprostá většina literární kritiky po válce přihlásila k odkazu F. X. Šaldy, byl v tehdejšímu kulturním spektru od počátku vnímán protiklad literární kritiky individualistické, zdůrazňující především osobnost, a kritiky, která se snaží své závěry opřít o vědecký systém, jímž se v dobové terminologii rozuměl (viz úvahy J. Grossmana, J. Chalupeckého, L. Svobody aj.) na jedné straně strukturalismus, na druhé pak „historický materialismus“ v podání marxistické literární kritiky.

Typ kritiky vycházející z liberalistických tradic představoval v letech 1945-1948 především Václav Černý („vyvrcholení, slávu i konec české romantické kritiky“ - Pavel Kypr, in *Účtování a výhledy*, 1948). Své personalistické pojetí osobnosti a problém odpovědnosti umělecké tvorby, vycházející z Bergsonovy mravnosti „duše otevřená“, Černý zformuloval již na přelomu třicátých a čtyřicátých let v Kritickém měsíčníku. Tyto programové eseje vyšly v úplné podobě až roku 1947 (*Osobnost, tvorba a boj*, 1947) a Jan Patočka je ve své recenzi nazval „dílem o mravním problému literární tvorby“ (*Osobnost a tvorba*). Po osvobození soustředil Černý své aktivity spíše k řešení problémů obecně kulturních než k vlastní práci literárněkritické. Přesto soustavně sledoval dílo Josefa Hory, kterého považoval za největšího českého básníka své doby (recenze knih závěrečného Horova tvůrčího období shrnul do knihy *Zpěv duše*, 1946), a tvorbu nejmladší básnické generace. Nejvýše oceňoval předčasně zemřelého Jiřího Ortena, mezi prozaiky pak Dušana Palu, jejichž dílo, a s ním i tvorbu většiny mladé generace („bednářovců“, Skupiny 42 a surrealistů), interpretoval v kontextu francouzského existencialismu, jehož se stal zasvěceným vykladačem (*První sešit o existencialismu*, 1948, vydání *Druhého sešitu o existencialismu* bylo po Únoru zastaveno). Ve svých přehledových studiích o „mladé“ poezii (*Podoby a otázky naší nové poezie, nad desátkou knih*, KM 1946, č. 4-6; *Další pohled na naši poezii nejmladší*, KM 1947, č. 11-12; 13-14) Černý nevystupoval jako kritik stranící jedné básnické skupině a přes své dřívější výhrady k avantgardní linii umění vysoko hodnotil především dílo Jiřího Koláře a Josefa Kainara, jejichž tvorba na tyto tendence moderního umění jednoznačně navazovala.

Václav Černý, Karel Polák, František Kovárna, Jan Patočka, Pavel Eisner, Jaroslav Janů, spolu s nimi i začínající Jiří Pistorius a Antonín Hrubý, u nichž převažoval zřetel k analytické věcnosti, obnovovali předválečnou tradici Kritického měsíčníku, často spojující kritickou praxi s aka-

demickým působením. Kontinuita s předválečným dílem, bez výraznějšího zásahu nově aktualizovaných podnětů, byla charakteristická i pro působení Bohumila Polana a Antonína Matěje Píši, kteří svůj interpretační cit uplatnili i v rozsáhlejších monografických studiích (*Fráňa Šrámek, básník mládí a domova*, 1947; *Josef Hora*, 1947). Naopak snaha vyrovnat se s novými podněty zřetelně vystupovala u Františka Götze, pokoušejícího se v obecné rovině vzájemně skloubit filozofický existencialismus a socialismus (*Na předělu*, 1946), ve vlastních kritických statích pak soustavně sledujícího situaci soudobé prózy, především románu (např. *Budoucnost románu*, Národní osvobození 1946, 6.10.).

Složitější byla situace katolicky orientovaných autorů, jejichž předválečné sympatie k autoritativnímu politickému systému stavovského státu a nevybíravé výpady vůči hlavním představitelům prvorepublikové politiky a kultury, s nimiž vystoupili po Mnichovu, byly po osvobození podrobeny kritice (na stránkách Kritického měsíčníku, Kulturní politiky, Listů, Tvorby, Svobodných novin aj.), a někteří z nich byli nespravedlivě obviněni z kolaborace s německým nacismem (Jan Čep, Jakub Deml, Jaroslav Durych, Zdeněk Kalista, Jan Zahradníček). To způsobilo, že se ocitli v určité izolaci a jejich komunikace s ostatními představiteli kulturního spektra byla, přes některé pokusy o navázání spolupráce, omezena na minimum. Kritizovali odvrát od duchovních křesťanských hodnot ve prospěch materialismu, nesdíleli dobové nadšení marxismem ani „zápornou metafyziku nicoty a zoufalství“ existencialismu (J. Čep). Inspiraci hledali spíše v křesťansky orientovaném personalismu E. Mouniera, jehož ohlasy se promítaly do úvah Roberta Konečného (evangelík), Aloyse Skoumala aj. Kontinuita s dosavadním zaměřením vystupovala u většiny spirituálně orientovaných kritiků (Jan Strakoš, Rudolf Černý, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík aj.), u nichž bylo přijímáno jako vzor dílo Otokara Březiny („byl to především nečasový Otokar Březina, který sytil tuto poezii především“, Bedřich Fučík, *Duch české poezie válečné*, Akord 1946/47, č. 1). Výraznou kritickou osobností byl vedle Bedřicha Fučíka především Miloš Dvořák, který přes určité pochopení pro „materialistickou“ tvorbu Skupiny 42 vyzvedával především metafyzické hodnoty („proudění víry, naděje a lásky, dvojnásob vzácné v době, která je ve své pyšné sebedůvěře v podstatě nihilistická“). Vstřícnější postoj k tvorbě svých vrstevníků zaujal Ivan Slavík, jehož básnická tvorba se dostávala do blízkosti Skupiny 42. Katolicky inspirovaný existencialismus se stal východiskem Jaroslava Červinky, kritika blízkého „bednářovcům“, s nimiž vystoupil ve sborníku Ohnice.

Konfesijní zaujetí mnohem výrazněji vystupovalo v souborech již dříve publikovaných literárněhistorických studií Alberta Vyskočila (*Zname-*

ni u cest, 1947) a v úvahách Timothea Vodičky (*Obraz, Maska a pečeť*, 1946; *Stavitelé věží*, 1947), jehož uzavřený hodnotový systém vycházel z představy umění jako znaku neměnného metafyzického řádu, jemuž je podřízeno a do něhož by mělo člověka začleňovat. Spirituálně orientovaní autoři vnímali přítomnost ve vyhrocené polaritě: jako střet dvou životních postojů - křesťanství a dialektického materialismu. Ale v době, kdy znovu oživil tradiční český antikatolicismus, kritika doby pobělohorské a v níž zaznělo i opětovné odmítnutí baroka, to vše umocněné obviňováním církve z kolaborace, byli již mimo společenský diskurz.

Literární kritika působící v souladu s kulturní politikou komunistické strany se po osvobození přihlásila k odkazu marxistických kritiků, kteří násilně zemřeli za války (Julius Fučík, Bedřich Václavek, Kurt Konrad). Metodologicky se představitelé tohoto směru hlásili k historickému a dialektickému materialismu, prakticky však pojímali umění jako nástroj využitelný při přestavbě společnosti. Z toho vyplývaly i úkoly, které měla plnit literatura a jež měla požadovat i literární kritika. Kromě Zdeňka Nejedlého tento požadavek politizace a „odestétštění“ výslovně zdůrazňoval Ladislav Štoll (*Zápas o nové české myšlení*, 1947), podobné názory, odkazující k formulacím A. A. Ždanova, zastával i Pavel Reiman. Jejich přesvědčení o vlastní objektivitě vyplývalo z jistoty světového názoru založeného na marxisticko-leninské interpretaci dějin, z jejíhož determinismu vyplýval smysl literární kritiky: ta měla plnit funkci zprostředkovací, vysvětlovací sociální rozměr a společenské souvislosti literárního díla, které je poměřováno tím, do jaké míry se podílí na výstavbě nové skutečnosti. Karel Teige označil tento přístup k literatuře za „sociologii umění“, sami představitelé tohoto směru se s odkazem na Bedřicha Václavka hlásili k „hledisku dynamické sociologie“ (Ludvík Svoboda). Schematismus projevující se v jednotlivých novinových a časopiseckých recenzích (jako kritici působili Ivan Skála, Michal Sedloň, Václav Běhounek, Josef Brambora aj.) zvláště vynikl u Jiřího Hájka, který své kritické a literárněhistorické studie shrnul do knihy *Generace na rozhraní* (1946).

K marxismu se hlásili také příslušníci nastupující generace, soustředění zpočátku kolem deníku *Mladá fronta* (kritice se věnovali Jan Grossman, František Listopad, Jaroslav Morák, Jan Vladislav, Karel Bodlák, Oldřich Kryštofek, Ladislav Fikar, Jaroslav Hulák aj.). Svůj ambiciózní nástup, provázený vyhlášením nového uměleckého směru - dynamismu, chápali jako vznik nové avantgardy, která překoná „zmechanění“, jemuž propadla avantgarda předchozí: „Nezval je ... svou osobou příslušníkem minulé fáze uměleckého vývoje“ (J. Morák, MF 1946, 5. 1.). Vlastním aktivismem stavěným do protikladu k „pasivitě“ a „subjektiv-

nosti“ tzv. protektorátní generace (Bednář a spol.) se cítili povoláni budovat „nový“ svět. Kriticky přijímali kulturní politiku komunistické strany, k níž měli jinak blízko, odmítali její ideologickou uzavřenost a politickou utilitárnost. Odlišnost jejich pohledu na literaturu se ukázala zejména v polemice Jana Grossmana s Jiřím Hájkem o pojem „socialistický realismus“, jež započala již na sjezdu syndikátu spisovatelů. Obdobně ji demonstroval kritický postoj k Hájkově knize *Generace na rozhraní*. Návaznost literátů z okruhu MF na modernistické tradice naplno vyjádřil Jaroslav Morák, když položil provokativní otázku, na niž i jasně odpověděl: *Alois Jirásek: Šaldův, nebo Nejedlého?* (MY 46, č. 35).

Mladí lidé sdružení kolem deníku Mladá fronta nebyli jednoznačně vymezenou a uzavřenou skupinou. Hlásili se ke komunistické levici, ale odmítali dogmatickou politiku, zajímali se o existencialismus (Jan Vladislav), vstřícně přijímali směřování Skupiny 42, blízko měli i k mladým surrealistům skupiny Ra (v jejím rámci vystupoval zvláště aktivně, i jako kritik, Ludvík Kundera). Literární kritici vycházející z tohoto uskupení se systematicky snažili promyšlet i východiska literární kritiky a inspiraci nacházeli především v literárněvědném strukturalismu.

Pokusy o jeho metodologické využití jsou patrné jednak u Jaroslava Moráka, který své kritické soudy zakládal na formální analýze díla (např. kritiky tvorby J. Seiferta, F. Halase, V. Holana) a k odkazu ruského formalismu se přihlásil i v jedné z programových studií (*Perspektivy nového umění*), především však u Jana Grossmana. Ten byl v letech 1945-1948 do určité míry „skupinovým“ kritikem: do literatury vstoupil jako kritický mluvčí dynamoarchismu (*Nové umělecké myšlení*, Aktiv 1945, č. 1), brzy se však sblížil s Jindřichem Chalupeckým a Skupinou 42, jejíž literární tvorbu soustavně sledoval. Grossman od počátku zdůrazňoval, že východiskem jeho zkoumání situace soudobého umění je „svébytnost zkoumaného objektu – uměleckého díla“ a odmítal přímočaré zásahy politiky do oblasti umělecké tvorby. V návaznosti na teoretická hlediska strukturalismu požadoval vytvoření systematiky kritické praxe, která měla za pomoci přesnější vědecké metodologie překonat pouhé kritické referování (*Dva básnické dokumenty*, MF 1945, 24.11.) a být schopna určit trvalý přínos uměleckého díla. Výslovně na možnost využití postupů strukturalismu v rámci literární kritiky poukázal již na Sjezdu Syndikátu spisovatelů v roce 1946 a své úvahy rozvíjel i o dva roky později na dobříšské konferenci mladých spisovatelů (*O kritice*). Zde však již poukázal na rozpor mezi noetickým zaměřením strukturalismu a nutností subjektivního hodnocení, na němž je založena literární kritika. Přesvědčení o nutnosti využívat strukturalistickou metodologii v literární kritice Grossman doprovodil i jednoznačným

názorem na roli osobnosti v ní: „...nebude literární kritiky bez osobnosti, která bude ke své práci přistupovat s vnitřní samostatností a věcností na všechny strany“.

Po politických událostech února 1948 získala jedna ze stran dosavadních diskusí do svých rukou mocenské nástroje, díky nimž si zajistila monopolní postavení a své názorové oponenty postupně zbavila možnosti veřejného působení.

PETR ŠÁMAL

Tento text je součástí rozsáhlejší studie Literární věda a kritika v letech 1945-1948, publikované v časopise Česká literatura 4/2000. Bibliografické údaje citovaných článků jsou uvedeny pouze v případě, že příslušná stať nebyla zařazena do této antologie.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Jak už bylo řečeno v úvodu, antologie zahrnuje především původně časopisecky publikované texty, jen v nemnoha případech jsme se rozhodli pro zařazení článku, který byl poprvé uveřejněn knižně či ve sborníku. Texty vycházející v časopisech či denících však obvykle neprocházejí a ani v letech 1945-48 neprocházely důslednou korekturou; u zařazených textů však jde většinou naštěstí pouze o běžné a nesporné tiskové chyby, které nezpůsobily jakoukoli pochybnost o smyslu příslušných pasáží (interpunkce, chybně vysázené litery, chyby ve vlastních jménech), které jsme opravili a které již v následujících poznámkách podrobně nekomentujeme. Pokud však bylo zapotřebí pro zachování sdělnosti textu zaměnit výraz či doplnit zjevně chybějící slovo, potom všechny takové případy, kterých naštěstí nebylo mnoho, dále zaznamenáváme. Pakliže to bylo možné, konfrontovali jsme zřetelně chybná či pouze nejasná a problematická místa s případnou knižně publikovanou verzí předmětného textu; autorské rukopisy jsme k dispozici neměli.

Veškeré jazykové úpravy vycházejí z platné pravopisné normy, v případech určitého okruhu výrazů (-ismus, diskuse) dáváme přednost jejich tradičně užívané podobě. Nezasahujeme do stylu jednotlivých autorů a do jejich případného osobitého slovníku (J. Morák i jiní). Sjednocujeme transkripci vlastních jmen (Achmatovová m. Achmatová, Pilňak m. Pilňjak apod.), rušíme uvozovky u názvů literárních děl a článků.

V následujících odstavcích uvádíme soupis zařazených textů s příslušnými bibliografickými odkazy a s případnými stručnými komentáři a poznámkami.

Ztráty a nálezy

Václav Černý: Pozdrav mrtvým. Kritický měsíčník 6, 1945, č. 1, s. 9-15.

Projev byl přednesen na tryzně na paměť padlých spisovatelů v Národním divadle v Praze dne 17. června 1945.

Miloš Dvořák: Úvaha první chvíle. Akord 12, 1945/46, č.1, s. 5-9.

Jindřich Chaloupecký: Kultura za okupace. Listy 1, 1946, č. 1, s. 132-134.

s. 16 Ve větě „Ale mohu se dovolat zrovna E. F. Buriana, že se snažil udržet své divadlo za časů protektorátních, i když musil vědět, že se tím vystavuje možnosti perzekuce...“ nahrazujeme výrazem *vystavuje* původní *vysazuje*.

- s. 16 Citovaný text Karla Teigeho pochází z katalogu výstavy Toyen (27. 11.–30. 12. 1945). Teigeho studie je částečně přetištěna ve III. svazku výboru z autorova díla (Praha, Aurora 1994, s. 502-504).
- s. 16 Chalupecký odkazuje k úvodníku E. F. Buriana (bez názvu) v Kulturní politice 1, 1945/46, č. 12, s. 1, v němž autor komentuje údajný soudobý úpadek zájmu o kulturu.

Jindřich Chalupecký: Básník, charakter, politika. Listy 1, 1946, č. 2, s. 298-302.

Timotheus Vodička: Tažení proti katolickým spisovatelům. Akord 13, 1946/47, s. 177-185.

Vodička odkazuje k sérii článků, publikovaných zvláště v E. F. Burianově Kulturní politice, jejichž autoři se soustředí na postoje a činnost některých katolických spisovatelů během protektorátu, obviňují je z kolaborace a skrytě i otevřeně žádají jejich exkomunikaci z literárního života. Rozsáhlou a dlouhodobou debatu zahájil Václav Běhounek články Co hledají v české kultuře? (KP 1, 1945/46, č. 8, s. 1 a 4, 1.12.1945) a Kolaborant před kolaboranty (KP 1, 1945/46, č. 12, s. 4, 5.1.1946); dále do ní přispěl mj. K. J. Beneš článkem A také odhmyzit (KP 1, 1945/46, č. 14, s. 4, 18.1.1946) a opět V. Běhounek glosou Koho budeme vydávat? (KP 1, 1945/46, č. 17, s. 3, 8. 2. 1946). T. Vodička dále odkazuje k článku Josefa Brambory „Nepochopitelný“ klíč (KP 2, 1946/47, č. 4, s. 8, 11.10.1946), který je polemikou se statí Jana Strakoše Mlčení před svatým Václavem (Lidová demokracie 28. 9. 1946).

K problematice socialistické literatury u nás

Zdeněk Nejedlý: Za lidovou a národní kulturu. Var 1, 1948, č. 1, s. 5-21.

Projev byl přednesen na večeru kulturních pracovníků v Lucerně 29. 5. 1945, otištěn byl až po třech letech. Chyby tisku opravujeme podle vydání v knize Z. Nejedlého Z české literatury a kultury (Praha, ČSS 1973, s. 320-337).

Václav Běhounek: Světlo z Východu. Kytice 1, 1945/1946, č. 1, s. 12-17.

Václav Navrátil: O situaci někdejších vzdělanců. Kvart 4, 1945/46, č. 1, s. 33-37.

Václav Černý: Básníková trnitá cesta do socialistické společnosti.

Kritický měsíčník 6, 1945, č. 9-10, s. 233-240.

Miloš Dvořák: Básník a svět anebo postavení umělce-specialisty. Akord 12, 1945/46, s. 149-166.

Václav Černý: Literatura umělecká a literatura užiteková. Kritický měsíčník 7, 1946, č. 1-2, s. 2-7.

Účtování a výhledy – sjezd a jeho ohlasy

Sjezdové projevy jsou vesměs převzaty ze sborníku *Účtování a výhledy* (red. Jan Kopecký, Praha, Syndikát českých spisovatelů 1948), stejně jako většina zařazených ohlasů. U dalších článků, které sjezdu předcházely či hodnotily jeho jednání, uvádíme příslušný bibliografický údaj.

Gustav Bareš: Ke sjezdu spisovatelů. (Několik poznámek o úkolech naší literatury). *Tvorba* 15, 1946, č. 24, s. 369-371.

s. 93 Ve větě „O rodičích se nových vztazích, o nových lidech, *pověst* o velikém budovatelském dile...“ vynecháváme podle smyslu slovo „pověst“.

Projev prezidenta republiky Edvarda Beneše. In: *Účtování a výhledy*, s. 17-27.

Aloys Skoumal: Diskusní vystoupení. In: *Účtování a výhledy*, s. 47-51.

Jan Grossman: Poslání literární kritiky ve společnosti. In: *Účtování a výhledy*, s.163-174.

Bohumil Polan: Poslání literární kritiky ve společnosti. In: *Účtování a výhledy*, s. 175-182.

Ludvík Svoboda: Poslání literární kritiky ve společnosti. In: *Účtování a výhledy*, s. 183-195.

Jan Mukařovský: Zúčtování a výhledy. In: *Účtování a výhledy*, s. 221-229.

Příspěvek byl ve sborníku publikován bez názvu jako autorovo diskusní vystoupení. Název jsme převzali ze zřejmě první publikované verze ve *Tvorbě* 15, 1946, č. 26, s. 408-411. Dále byl článek publikován ve druhém vydání *Kapitol* z české poetiky I (Praha, Svoboda 1948, s. 235-244).

Vítězslav Nezval: Cesta literatury k lidu. In: *Účtování a výhledy*, s. 99-109.

Jan Drda: Cesta literatury k lidu. In: *Účtování a výhledy*, s. 110-117.

Bohumil Mathesius: Cesta literatury k lidu. In: *Účtování a výhledy*, s. 118-124. Poprvé byl článek publikován v *Tvorbě* 15, 1946, č. 28, s. 440-441.

Karel Teige: Umění a lid. In: *Účtování a výhledy*, s. 152-157.

Václav Černý: Cesta literatury k lidu a lidu k literatuře. *Kritický měsíčník* 7, 1946, č. 14-16, s. 312-324.

Článek je autorovou dodatečnou reakcí na diskusní příspěvky k uvedenému tématu, přednesené na sjezdu. Projev B. Mathesia, k němuž V. Černý konkrétně odkazuje (*Tvorba* 1946, č. 28, i sb. *Účtování a výhledy*), jakož i článek Gustava Bareše z *Tvorby* 1946, č. 24 jsou zařazeny do tohoto oddílu antologie.

Bedřich Fučík: Spisovatel a národ. In: *Účtování a výhledy*, s. 283-284. *Lidová demokracie* 16. 6. 1946.

Kamil Bednář: Spisovatelovo poslání. In: *Účtování a výhledy*, s. 279-280. *Svobodné slovo*, 16. 6. 1946.

František Halas: Spisovatel a politik. In: *Účtování a výhledy*, s. 285-286. *Kulturní politika* 1, 1945/46, č. 35, s. 1 a 7.

- Ferdinand Peroutka: Po sjezdu spisovatelů.** In: Účtování a výhledy, s. 330-332. Dnešek 1, 1946, č. 15, s. 225-226.
- Jan Strakoš: Posjezdové přemítání.** In: Účtování a výhledy, s. 336-338. Lidová demokracie 25. 6. 1946.
- Pavel Tigríd: Zrada vzdělanců.** Obzory 2, 1946, č. 27, s. 429. Podepsáno tgd.
- Jan Kolár: V zrcadle prezidentovy řeči.** Obzory 2, 1946, č. 27, s. 430.

K případu Achmatovové a Zoščenka

- Jindřich Chaloupecký: Kultura a politika.** Listy 1, 1946, č. 3, s. 468-473.
- Edvard Valenta: Spisovatel na rozcestí.** Dnešek 1, 1946, č. 24, s. 374-376.
- František Kovárna: Kultura a politika.** Svobodné slovo 8.9. 1946.
- s. 232 Kovárna zde odkazuje s největší pravděpodobností na článek Karla Poláka K případu Zoščenka a Achmatovové, publikovaný v Právu lidu 3.9. 1946 (viz též V. Černý: Skutečnost svoboda, Praha, ČS 1995, s. 347-349).
- Ladislav Štoll: Politika a poezie.** Tvorba 15, 1946, č. 38, s. 597-599, 607.
- Štoll odkazuje ke článkům E. Valenty a F. Kovárny, které jsou zařazeny do tohoto oddílu antologie. – Na výpad vůči „autorovi Slova k mladým“ reagoval Kamil Bednář v článku Šaldův meč a Štollův špendlíček (Kritický měsíčník 7, 1946, č. 17-18, s. 392-397). Štollovu nepřesnou, avšak nikoli zkreslující citaci Bednářovy polemiky s Lumírem Čivrným upravujeme podle originálu (Kamil Bednář: Ohlasy Slova k mladým. Praha, Václav Petr 1941, s. 21-22).
- Bohumil Mathesius: Achmatovová, Botostroj a jiná kouzla.** Tvorba 15, 1946, č. 41, s. 644-645.
- Zahrnujeme tiskové opravy, uveřejněné v následujícím čísle Tvorby.
- Václav Bílý: Nám do toho nic není.** Obzory 2, 1946, č. 46, s. 733-734.
- Pravděpodobně pseudonymní autor odkazuje k úvodníku E. F. Buriana v Kulturní politice 2, 1946/47, č. 7, s. 1 a 2, v němž pisatel polemizuje s článkem Ferdinanda Peroutky Rozkol v české kultuře? (Dnešek 1, 1946, č. 31, s. 481-482), a k článku Václava Černého Sovětská čistka, česká kovicovina a leccos jiného (Kritický měsíčník 7, 1946, č. 17-18, s. 385-392).

Z literárního života

- Ladislav Radimský: Básník a dějiny.** Kvart 4, 1945/46, č. 2, s. 105-108.
- Jaroslav Janů: Jeden problém současné kritiky.** Kritický měsíčník 8, 1947, č. 11-12, s. 278-281.
- Jan Vladislav: Existencialismus a existencialita v literatuře.** Čti 1, 1947, č. 3, s. 21.

- Zdeněk Urbánek: Poezie a politika.** Ohnice 1, 1947, s. 7-11.
s. 257 V první větě druhého odstavce („...aby tato moc mohla být za určitým cílem prosazena...“) doplňujeme podle smyslu původně chybějící výraz *cílem*.
- Ferdinand Peroutka: Tvoř, umělče!** Dnešek 1, 1946, č. 8, s. 120-122.
- František Listopad: Romantismus jako živá umělecká myšlenka?** Kytice 2, 1947, č. 8, s. 366-369.
- Jan Čep: Úděl, který nebude básníkovi odňat.** Akord 12, 1945/46, s. 121-123.
- Jan Grossman: Zproblematizovaná literatura.** Kvart 4, 1945/46, č. 6, s. 324-329.
s. 271 V první větě třetího odstavce („...v nejhrubším obrysu...“) nahrazujeme podle smyslu původní výraz *v nejhlubším*.
- Jiří Kárnec: Poznámky o vztahu dramatu k soudobému životnímu pocitu.** Kvart 4, 1945/46, č. 6, s. 350-359.
- Jiřina Popelová: Filozofie a básnictví.** Kytice 1, 1945/1946, č. 4, s. 145-152.
- Frank Tetauer: Několik poznámek o umění kritickém.** Kytice 2, 1947, č. 8, s. 369-375.
- Jan Grossman: O kritice.** Kvart 5, 1946/49, č. 5, s. 277-283.
- Otakar Mrkvička: Situace současného českého umění.** Kvart 5, 1946/49, č. 2, s. 65-72.
- Jan Mukařovský: Umění a světový názor.** Slovo a slovesnost 10, 1947/48, s. 65-72.
Text publikujeme podle vydání v autorově knize Studie z estetiky (usp. K. Chvatík, Praha, Odeon 1966, s. 245-251).
- Jaroslav Pokorný: K současné situaci českého dramatu.** Otázky divadla a filmu 3, 1947/48, č. 1, s. 1-16.
- Robert Konečný: Kultura a srozumitelnost umění.** Akord 14, 1947/48, č. 5, s. 161-164.
- Jindřich Chalupecký: Nové úkoly.** Listy 3, 1948, č. 3.
Příslušné číslo Listů již nebylo expedováno; stať jsme převzali ze souborného vydání Chalupeckého studií a článků Obhajoba umění (usp. M. Červenka a V. Karfík; Praha, ČSS 1991, s. 187-197).

Tvář generace

- Jiří Hájek: Tvář generace.** Generace 1, 1945/46, č. 1, s. 2-6.
- Jindřich Chalupecký: Konec moderní doby.** Listy 1, 1946, č. 1, s. 7-23.
s. 372 Tvarem *herezi* nahrazujeme původní *herezii*.
- Jan Grossman: Válečná generace.** Listy 1, 1946, č. 1, s. 125-131.
s. 390 Autor odkazuje k článku F. Vrby Studenti nám demonstrují. Generace 1, 1945/46, č. 2, s. 3-4.

Jaroslav Morák: Perspektivy nového umění. Generace 1, 1945/46, č. 4-5, s. 1-7.

V celém článku upravujeme autorem nesprávně užívaná vztažná zájmena.
s. 394 Původní výraz *ne- a mimoumělecky* upravujeme na *neumělecky a mimoumělecky*.

s. 397 Výraz *kontradíci* nahrazujeme podle smyslu výrazem *kontradikcí*.

Prohlášení dynamoarchistů. Aktiv 1, 1946, s. 5-6.

Skupina Ra: Je nutno se představit. Sb. Skupina Ra, 1947.

Prohlášení přetiskujeme z katalogu výstavy Skupina Ra (red. František Šmejkal, vyd. Galerie hl. m. Prahy 1988, s. 126-127).

s. 404 Ve větě „Považujeme umělecký projev za *projev* lidského ducha, jako je tep srdce projevem fyziologickým...“ jsme podle smyslu doplnili chybějící, zde kurzívou vytištěný výraz.

Jiří Hájek: Cesta k syntetickému realismu. Kytice 2, 1947, č. 11-12, s. 529-532.

Jiří Kolář: Poezie města. Kvart 5, 1946/49, s. 40-43.

Jiří Hájek: Oč jde v mladé poezii. Tvorba 16, 1947, č. 52, s. 1020-1021.

Hájkově stati předcházeli redakční úvod tohoto znění:

V listopadu a prosinci probíhal v Umělecké besedě v Praze festival mladé literatury, pořádaný literárním odborem UB. Celkem osmi cyklů účastnilo se šest skupin literárních, skupina Ohnice, Skupina 42, skupina Mladé fronty, skupina „syntetického realismu“, mladí katoličtí básníci a literáti skupiny Ra. Jednotlivými mluvčími skupin byli J. Červinka a B. Březovský za Ohnici, J. Chalupecký za 42, J. Morák za MF, J. Hájek za „syntetické realisty“, I. Slavík za katolíky a konečně L. Kundera a Z. Lorenc za skupinu Ra. Sedmý večer byl věnován mladé kritice, na němž o otázkách současné literatury promluvili J. Grossman, J. Vladislav a J. Štern. Závěrečný osmý večer byl věnován diskusi, jež byla uvedena stručnou poznámkou zástupců všech skupin na téma „Co nás pojí a co nás rozděluje“. Přinášíme o festivalu hodnotící článek jednoho z účastníků, Jiřího Hájka, který má být podnětem k zahájení diskuse nejen o festivalu, ale též o zásadních otázkách současné literatury, které festival rozvířil.

Autorem někdy užívané označení „skupina 1942“ opravujeme na uзуální Skupina 42.

Jan Grossman: Směry nejmladší české poezie. Blok 1, 1946/47, č. 3, s. 76.

Jan Vladislav: Projev o umění v cyklu Mladá literatura. Literární noviny (ELK) 17, 1948, č. 3-4, břez-en-duben 1948, s. 33-35.

Projev byl přednesen na sedmém večeru cyklu Mladá literatura dne 4. 12. 1947.

Jiří Hájek: O co šlo na Dobříši. Tvorba 17, 1948, č. 12, s. 232-233.

Literatura a společnost

František Kovárna: Čestný titul národního umělce. Kritický měsíčník 6, 1945, č. 9-10, s. 257-258.

Václav Černý: Stát a básník. Kritický měsíčník 7, 1946, č. 10-11, s. 213-217.

Pravopis cizích slov jsme ve většině případů přizpůsobili současnému úzu (honérů m. honneurů, jokulátor m. joculator, menestrel m. ménétrel).

Miloš Dvořák: Ke kořenům kulturní krize. Akord 13, 1946/47, č. 4, s. 121-126.

Antonín Martin Brousil: Básnická objednávka zemědělského lidu.

Doba 1, 1946/47, č. 6-7, s. 161-163.

Drahomír Šajtar: Umění pro lid? Vyšehrad 2, 1947, č. 13, s. 204.

Rudolf Černý: Umění v moderní společnosti. Akord 14, 1947/48, č. 5, s. 173-178.

Osobnosti a tvorba

Pavel Eisner: Franz Kafka a Praha. Kritický měsíčník 9, 1948, č. 3-4, s. 66-82.

Jan Grossman: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. Listy 2, 1948, č. 1, s. 15-24.

Václav Černý: „Český román“ českým případem. Kritický měsíčník 8, 1947, č. 3-4, s. 63-72.

U všech citací z románu Černý důsledně odkazoval k příslušným stránkám bohužel neupřesněného (zřejmě prvního, 1946) knižního vydání. Zde tyto údaje rušíme, ponecháváme je pouze tam, kde autor necituje, nýbrž vybízí ke srovnání apod.

Jan Patočka: Osobnost a tvorba. Kytice 2, 1947, č. 4, s. 177-182.

s. 493 Ve větě „Především „poznání“, že duchovní život...“ upravujeme původní formulaci *nové a staré* podle smyslu na *nové na staré*.

OBSAH

Úvodem	3
--------------	---

ZTRÁTY A NÁLEZY

Pozdrav mrtvým (Václav Černý).....	5
Úvaha první chvíle (Miloš Dvořák)	11
Kultura za okupace (Jindřich Chalupecký)	15
Básník, charakter, politika (Jindřich Chalupecký)	19
Tažení proti katolickým spisovatelům (Timotheus Vodička).....	25

K PROBLEMATICE SOCIALISTICKÉ LITERATURY U NÁS

Za lidovou a národní kulturu (Zdeněk Nejedlý).....	33
Světlo z východu (Václav Běhounek).....	49
O situaci někdejších vzdělanců (Václav Navrátil)	56
Básníková trnitá cesta do socialistické společnosti (Václav Černý)	60
Básník a svět aneb Postavení umělce specialisty (Miloš Dvořák)....	67
Literatura umělecká a literatura užitečná (Václav Černý).....	82

ÚČTOVÁNÍ A VÝHLEDY – SJEZD A JEHO OHLASY

Několik poznámek o úkolech naší literatury (Gustav Baresš).....	87
Projev prezidenta republiky Edvarda Beneše	96
Diskusní vystoupení (Aloys Skoumal)	107
Poslání literární kritiky ve společnosti (Jan Grossman)	113
Poslání literární kritiky ve společnosti (Bohumil Polan).....	125
Poslání literární kritiky ve společnosti (Ludvík Svoboda).....	134
Zúčtování a výhledy (Jan Mukařovský).....	148
Cesta literatury k lidu (Vítězslav Nezval)	157
Cesta literatury k lidu (Jan Drda)	169
Cesta literatury k lidu (Bohumil Mathesius)	176
Umění a lid (Karel Teige).....	183
Cesta literatury k lidu a lidu k literatuře (Václav Černý).....	189
Spisovatel a národ (Bedřich Fučík).....	200
Spisovatelovo poslání (Kamil Bednář)	202
Spisovatel a politik (František Halas)	204
Po sjezdu spisovatelů (Ferdinand Peroutka)	206
Posjezdové přemítání (Jan Strakoš).....	209
Zrada vzdělanců (Pavel Tigrid).....	212
V zrcadle prezidentovy řeči (Jan Kolár).....	213

K PŘÍPADU ACHMATOVOVÉ A ZOŠČENKA

Kultura a politika (Jindřich Chalupecký).....	217
Spisovatel na rozcestí (Edvard Valenta).....	225
Kultura a politika (František Kovárna)	231
Politika a poezie (Ladislav Štoll).....	233
Achmatovová, Botostroj a jiná kouzla (Bohumil Mathesius)	242
Nám do toho nic není (Václav Bílý).....	246

Z LITERÁRNÍHO ŽIVOTA

Básník a dějiny (Ladislav Radimský).....	249
Jeden problém současné kritiky (Jaroslav Janů).....	252
Existencialismus a existencialita v literatuře (Jan Vladislav).....	255
Poezie a politika (Zdeněk Urbánek).....	257
Tvoř, umělče... (Ferdinand Peroutka).....	260
Romantismus jako živá umělecká myšlenka? (František Listopad).....	264
Úděl, který nebude básníkovi odňat (Jan Čep).....	269
Zproblematizovaná literatura (Jan Grossman)	271
Poznámky o vztahu dramatu k soudobému životnímu pocitu (Jiří Kárnet).....	277
Filozofie a básnictví (Jiřina Popelová)	286
Několik poznámek o umění kritickém (Frank Tetauer)	296
O kritice (Jan Grossman).....	304
Situace současného českého umění (Otakar Mrkvička)	311
Umění a světový názor (Jan Mukařovský).....	318
K současné situaci českého dramatu (Jaroslav Pokorný).....	328
Kultura a srozumitelnost umění (Robert Konečný)	344
Nové úkoly (Jindřich Chalupecký)	347

TVÁŘ GENERACE

Tvář generace (Jiří Hájek).....	357
Konec moderní doby (Jindřich Chalupecký)	364
Válečná generace (Jan Grossman).....	384
Perspektivy nového umění (Jaroslav Morák)	392
Prohlášení dynamoarchistů	400
Skupina (Ra)	403
Cesta k syntetickému realismu (Jiří Hájek).....	406
Poezie města (Jiří Kolář).....	411
Oč jde v mladé poezii (Jiří Hájek)	414
Směry nejmladší české poezie (Jan Grossman)	418

Projev o umění v cyklu „Mladá literatura“ (Jan Vladislav)	421
O co šlo na Dobříši (Jiří Hájek)	426

LITERATURA A SPOLEČNOST

Čestný titul národního umělce (František Kovárna)	429
Stát a básník (Václav Černý).....	430
Ke kořenům kulturní krize (Miloš Dvořák)	434
Básnická objednávka zemědělského lidu (Antonín M. Brousil)	440
Umění pro lid? (Drahomír Šajtar).....	446
Umění v moderní společnosti (Rudolf Černý)	448

OSOBNOSTI A TVORBA

Franz Kafka a Praha (Pavel Eisner)	455
Kapitoly o Jaroslavu Haškovi (Jan Grossman).....	474
„Český román“ českým případem (Václav Černý).....	482
Osobnost a tvorba (Jan Patočka)	492

Poznámky k myšlení o literatuře v letech 1945–1948 (Petr Šámal).....	499
---	-----

Ediční poznámka	512
-----------------------	-----

Z DĚJIN ČESKÉHO MYŠLENÍ O LITERATUŘE 1 /1945–1948/

Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990

Vybral, uspořádal a edičně připravil Michal Příbáň

Spolupráce na ediční přípravě Jarmila Vojtová

Autor studie a odpovědný redaktor Petr Šámal

S podporou Grantové agentury ČR (č. grantu 405/97/S017) vydal

Ústav pro českou literaturu AV ČR v Praze roku 2001

Edice Dokumenty, svazek první

Obálku navrhl Pavel Janoušek

Sazba a tisk Kontura Design

V tomto uspořádání vydání první

Náklad 400 výtisků

ISBN 80-85778-34-3

Antologie **Z dějin českého myšlení o literatuře** je doprovodným projektem Dějin české literatury 1945-1990, které připravují pracovníci a spolupracovníci Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Ve čtyřech svazcích budou zahrnuty významné původně časopisecky publikované články, studie, ale i texty různých pozoruhodných veřejných vystoupení českých spisovatelů, literárních teoretiků, kritiků a jiných představitelů poválečného kulturního života. Tento první svazek zachycuje krátké období mezi koncem protektorátu a komunistickým pučem z února 1948, tedy období ještě relativně svobodné, přesto však poznamenané nenápadnými, ale důslednými přípravami nástupu nové totality. Editor usiloval o reprezentativní zastoupení podstatných názorových proudů a koncepcí, které se v tomto období projevovaly. Výběr textů samozřejmě respektuje charakter nejdůležitějších dobových diskusí, které se většinou soustředily především na společenskou, či dokonce politickou funkci literatury.

českou literaturu Akademie
Dokumente
sv. 1
Ústav pro
ČR věd