

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR

Z DĚJIN
ČESKÉHO MYŠLENÍ
O LITERATUŘE

2

1948–1958

ANTOLOGIE
K DĚJINÁM ČESKÉ LITERATURY 1945–1990

PRAHA 2002

© (edit.): Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002

ISBN 80-85778-36-X

ÚVODEM

Antologie Z dějin českého myšlení o literatuře je součástí komplexního projektu Ústavu pro českou literaturu 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): vydávána je tedy ve čtyřech svazcích vymezených uvedenými letopočty.

V tomto druhém díle Antologie jsou shromážděny texty z let 1948-58. Editor usiloval o zařazení všech důležitých statí a o reprezentativní zastoupení všech podstatných diskusí, které sledované období přineslo na stránkách oficiálně vycházejících periodik. Literární život mimo oficiální instituce a oficiální komunikaci a literární život pounorového exilu v jeho prvních letech v této antologii zachycen není: v obou případech jde o svébytné a do značné míry uzavřené kontexty, jimž by měly být v budoucnu věnovány samostatné publikace. (Přesto byly do tohoto svazku zařazeny některé texty převzaté z exilových periodik, avšak pouze takové, které se nějakým způsobem dotýkají domácího literárního prostředí.)

Předkládaná publikace se však bohužel poněkud liší od původního řešení grantového projektu, v jehož rámci byla připravena. Vydavatel se v souladu s platným autorským zákonem rozhodl nezařazovat do knižního vydání antologie text proti vůli jeho autora, případně proti vůli dědiců. Přestože většina oslovených pochopila ediční záměr a velkoryse se rozhodla nebránit zařazení některých článků, s jejichž duchem a myšlenkami se jejich autoři dávno rozešli, v některých, sice ojedinělých, avšak bohužel závažných případech bylo nutno z tohoto svazku některé původně zařazené texty vypustit. Jde o stati Františka Kautmana *František Halas a mladá*

česká poezie (Kultura 2, 1958, č. 4) a *O některých otázkách naší literární kritiky* (Nový život 3, 1951, č. 3), dále o článek Jana Pilaře *O pravdě a realismu v literatuře* (Literární noviny 4, 1955, č. 49) a o stať Mojmíra Grygara *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře* (Tvorba 20, 1951, č. 42, 43, 44). Souhlas s uveřejněním své rozsáhlé stati *O sporech dědických* (Nový život 7, 1955, č. 12) nám bohužel neposkytl Milan Kundera, který tak dostal svému dávnému rozhodnutí nepublikovat své starší práce, přestože uvedenou stať je možno – měřeno dobovými souvislostmi a okolnostmi – považovat za výrazně progresivní. Z tohoto důvodu se editor nakonec rozhodl vypustit celý oddíl *O sporech dědických*, který v původním edičním návrhu kromě Kunderova zásadního textu zahrnoval též stati V. Nezvala, J. Šterna, J. Šotoly, J. Cetla a J. Brabce. Některé další stati bylo nutno vynechat vzhledem k limitovanému rozsahu publikace.

Záměrem editora a vydavatele rozhodně není skandalizovat autory zařazených textů, zvláště těch z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Mnozí z nich později překonali své politické postoje z té doby a postupně se stali významnými odborníky a nezpochybnitelnými autoritami v různých literárněvědných disciplínách. (A pokud tento jejich vývoj nezaznamenává již tento svazek, nepochybně jej doloží třetí a čtvrtý díl naší antologie.)

První oddíl *Kdo nejde s námi...* přináší projevy nástupu brutálního stalinismu do našeho literárního života, kdy se ideologicky motivovaná kritická stať mohla stát doslova existenčním rozsudkem nad postiženými autory. Druhý oddíl *Z literárního života* sleduje nikoli militantní, přesto dobově příznačné texty z konce čtyřicátých a počátku padesátých let. Třetí oddíl *O Pavla Kohouta* nabízí průřez diskusí o Kohoutově poezii, kterou svým článkem v Hostu do domu vyvolal Jan Trefulka a v níž se poprvé veřejně ozvaly hlasy zpochybňující alespoň některá dogmata pounorové literatury. Čtvrtý oddíl *Co je to socialistický realismus a socialistická literatura* přináší doklady o tom, jak se s uvedenou otázkou pokusily vyrovnat mnohé významné osobnosti sledovaného období (některé zařazené články byly inspirovány statěmi zahraničních autorů, zvláště Todora Pavlova a Jana Kotta, což připomíná, že podobné problémy řešili ve stejné době literární historikové mnoha zemí tzv. socialistického bloku). Pátý oddíl *O literární kritice v období budování socialismu* alespoň v hrubých rysech naznačuje vývoj volné, ale zato permanentní diskuse nad otázkami poslání literární kritiky v čase budování „prvního spravedlivého“ společenského řádu. Šestý oddíl *Z druhého sjezdu* přináší některé diskusní příspěvky z II. sjezdu Svazu československých spisovatelů (1956), které spojuje dobově aktuální téma vyrovnávání se s literárním vývojem pounorového

období. (Nutno poznamenat, že II. sjezd SČS byl mimořádným okamžikem literárního života padesátých let a že jeho zastoupení v této antologii bohužel neodpovídá jeho významu: také v tomto případě by bylo adekvátní vydání samostatné publikace.) Sedmý oddíl *O Františka Halase* zaznamenává některé podstatné příspěvky do dlouhodobé diskuse o díle básníka, jehož se pokusil z literárních dějin vymazat Ladislav Štoll v nechvalně známé přednášce *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950), a jehož faktická rehabilitace, k níž došlo ještě během padesátých let, byla jednou z mála zřetelných porážek mocenskými pozicemi obdařených dogmatických dohlížitelů nad soudobým literárním životem. Osmý oddíl *Nová generace?* je bohužel rozsahově limitovaným výběrem pozoruhodných statí z generačního časopisu *Květen*.

Stejně jako v případě prvního dílu byla i koncepce tohoto svazku spoluurčena především příslušnými kapitolami *Dějin: znovu* na tomto místě zdůrazňují, že předkládaná antologie je jejich doplňkovým projektem. Fakt, že vychází dříve, je dán pouze pochopitelnými technickými důvody.

Michal Přibáň

Kdo nejde s námi...

ZBĚHNUTÍ OD PRAPORU

Jan Štern

Mladá česká literatura byla po válce postavena před veliký úkol. Bylo jí přisouzeno historií, aby se účastnila přerodu národa, po jehož příchodu toužily, jej probojovávaly a vzývaly celé generace nejlepších českých básníků. Zatěžkávací zkouška pro literáta revoluční doby nespočívá jen v úkolu zachytit ve svém díle rozklad starého, ale umět již umělecky postihnout zrod nového, růst nové společnosti a člověka. Zatěžkávací zkouškou mladých literátů není proto tematika válečná, křeče a bolestné konvulze umírající společnosti, i když tím není řečeno, že to mají opomíjet. Zatěžkávací zkouškou mladých literátů je a zůstává poslání vyrovnat se jako první spisovatelský sled s rodícím se socialismem, s růstem nových lidí a nových lidských vztahů, s patosem naší usilovné práce a boje. Bylo hned krátce po válce zřejmé, že takovému úkolu mohou dostát jen ti, kdo si osvojí socialistické přesvědčení, kdo vezmou věc socialismu za svou, kdo se oprostí nejen od individualistických tradic, od přemíry subjektivního lyrizování a psychologizování, ale i od individualistického postoje ke společnosti a od měšťáckého způsobu života.

Proto vidíme, že jako mátohy potácejí se ti mladí spisovatelé, které protektorát podlomil, kterým vzal důvěru a vzlet. Vidíme, že i ti, kteří se upřímně dali strhnout ideou socialismu, klopýtají o své měšťácké zlovyky, o měšťáka, který jim zarostl do charakteru, o svou ideovou neuvědomělost. A vidíme, jak jiní propadají „revolučnímu“ deklaratství a vrhají na papír nehotové, nevěcné zmetky, které se snadno píší a těžko čtou... Prostě dosud se bojuje o novou literaturu, o nový sloh a řád. Proto se setkáte s oprávně-

nými stesky čtenářů, kterým se již zajedlo poslouchat nebo číst hojné verše nebo skrovnější prózu mladých literátů, neboť se jim zdají papírové a cizí.

Avšak ani kritika neusnadňuje cestu literatuře a čtenáři. Ponecháme-li už čtenáři postavu V. Černého a obrátíme-li svou pozornost ke kritikům pokrokového smýšlení, jako je A. M. Píša nebo Götz, musíme i zde vyjádřit svou nespokojenost. A to především proto, že i zde zjišťujeme nesprávné metodické východisko. Namísto aby kritizovali literaturu životem, kritizují ji úzce formálními hledisky. Namísto aby srovnávali, jak ta či ona knížka je práva skutečnosti, kterou líčí, zužují si svůj úkol na zjištění předností nebo nedostatků tvárných a na vyličení osobního dojmu, který z knížky měli. Tento nešvar byl převzat celou plejádou mladších recenzentů, kteří jej jen rozmnožují chvatným psaním posudků.

Literatura je nejen svědectvím našeho života, ale i porodní bábou přicházejících dnů. K tomu potřebuje cílevědomost a této cílevědomosti ji naše poválečná kritika příliš neučila. A tak rostli mladí básníci a prozaici jako dříví v lese. A mnozí z nich, kteří nedokonale, avšak v podstatě správně načali svou cestu, byli od ní odvedeni estétskými našeptavači, byli od ní odvedeni snobským kulturním prostředím, které bohužel do února mělo značný vliv. Začali se stydět za to, že přímo a prostě vyjadřují ve svých pracích socialistické přesvědčení, začali se obávat, aby nebyli „příliš“ tendenční.

Truchlivý a typický je tu

Případ Jiřího Koláře.

Kolář je Kladeňák vyrostlý v dělnickém prostředí. Z Kladna si odnesl do literatury samorostlou mluvu (kterou výborně uplatnil např. v překladu Sandburgovy Ocele a dýmu), živelné proletářské přesvědčení a nesporný, byť neukázněný talent. Svou první knížku (Křestní list) vydal v roce 1941, tedy uprostřed války. Tehdy se také dostal do literárně umělecké Skupiny 42, která si vytkla za úkol zachytit moderní velkoměsto v jeho obyčejném, civilním patosu. I když to nebyl ideový program, za války to byl poměrně pokrokový směr, usilující, zvláště ve výtvarnictví, o realističtější pohled na skutečnost. Kolářovi z toho vyšly neucelené, syrové básně, které mají leccos příbuzného s básněmi amerických velkoměstských naturalistů, kteří ve své poezii zachycují banálnost i velkolepou nesmyslnost života v kapitalistických metropolích, aniž ovšem ukazují jeho společenské kořeny. Avšak z tohoto zájmu o všední městský život a ze snahy uvést do poezie nešlechtěnou řeč ulice se může stát právě tak snobská manýra jako třeba z vesnické, ruralistické poezie, pokud takový zájem a taková snaha není posvěcena uvědoměným úsilím o revoluční změnu a zlepšení tohoto života. Je-li pro někoho život člověka záminkou ke psaní literatury a literatura mu již není prostředkem,

jak život člověku ulehčit, obohatit, probojovat, pak je vše na scestí. Na takové scestí se dostal právě Jiří Kolář, uveden tam svými „teoretickými“ poradci, kteří mu dokonale zatemnili společenskou funkci literatury a kteří ho vchovali v pověře, že básník s velikým B je prostě Mág, Čaroděj, Kouzelník, který nemá společenské odpovědnosti ani úkolů výchovných a bojových, nýbrž je prostě předurčen, aby vyráběl umění, ovšemže s velikým U. V tomto měšťáckém šarlatánství jej jen utvrdila četba, kterou si zamiloval. Ve sbírce Ódy a variace nacházíme k jednotlivým oddílům knihy motta od těchto autorů: od Henri Millera, proslulého svými pornografiemi. Od Jamese Joyce, soupevníka Proustova a průkopníka idealistického psychologismu v literatuře. Od T. S. Eliota a Hermanna Hesse, kteří se utekli se svou literaturou do mystiky. Od Franze Kafky, spisovatele, který svými romány odráží absurdnost měšťáckého života. Každý si vybírá uvozující citáty z těch autorů, kteří jsou mu rodní a blízcí. Kolář se pak zhlédl v autorech, jejichž tvorba je typickým výrazem ideologie úpadkového měšťáctva.

Deník roku 1946

Květnová revoluce způsobila zdravý výkyv v jeho cestě. Znovu v jeho verších ožívá proletář, kterému se již již odcizoval. Píše svých Sedm kantát, své zpěvy vítězství, které jsou vroucným přitakáním věci lidu, který se konečně dožil svého slavného dne... Stojí za to ocitovat úryvek z básně Mládí, zasazené do rámce veřejné schůze, úryvek z básně, v níž se Kolář loučí s těžkou minulostí:

*Sbohem štěničárno srdce, písní užíraná výkřiky opilců,
sbohem slzy a hadry zmuchlané do postav, matko,
kašlající celé noci do zbytků starých pruhovaných spodniček,
sbohem otče, šeptající stále něco velikého a tajemného
jako vzdálený příliv, sbohem město, nezapomínající
na zahradu pod čerstvě vybilným nebem, kam ona chodila
odpočívat v polední přestávce s Nerudou v ruce,
v neslavnostní ruce...*

»Soudruzi, kdo jste proti...«

*Slyšel jsem volat své jméno
v řadě jmen, která miluji a přísahal jsem
hájit a bojovat za práva pracujícího lidu
a byl jsem šťasten, že mohu toto slíbit s čistým srdcem.*

Kdo nejde s námi...

To napsal Kolář v roce 1945. A taková slova se nepíší do větru. Taková slova zavazují. Ale Kolář jako by se styděl za své socialistické vyznání a za jasnou, nedvojznačnou tendenci, která proniká jeho Sedmi kantátami. Jeho poslední sbírka, vlastně veršovaný deník Dny v roce (vyd. Borový), nesvědčí o tom, že by Jiří Kolář „hájl a bojoval za práva pracujícího lidu“ na svém pracovním úseku, ale spíše nás utvrzuje v domnění, že Kolář svůj slavnostní slib nejen neplní, ale přímo opouští a zrazuje.

Ve Dnech v roce Kolář dokonale zabředává do popisného naturalismu. Vydává za básně nestrávenou tříšť svých dojmů, kterým chybí řád a zákonná krása, neboť jim chybí idea. Shromazďuje je člověk, který v sobě udusil zápalnou jiskru nadšení, který si zastřel cíl, který se z proletáře změnil v šosáka, z básníka v literáta, abychom použili slov Gorkého. A jako ušitá padne na Koláře i další Gorkého charakteristika: „Spisovatel již není zrcadlem světa, ale malou střepinkou. Sociální amalgám je z něho setřen; protože se válí v pouličním prachu měst, není s to odrazit svými lomy veliký život světa a odráží útržky pouličního života, maličké střepinky rozbitých duší.“

Útržky života

Octovali jsme již ve 23. čísle Tvorby básně, která začíná „přestaň s tou manikúrou, / nedovedeš nic jiného, / nežli si prohlížet zuby / nebo vyštípotvat uhry, / vesmír by zaplakal / mít tě za ženu“ atd. Je to „báseň“ líčící, jak si básník ždá, aby si jeho milá už přestala vyštípotvat uhry a mluvit o kadeřnici a aby řekla něco lidského. Četl jsem tyto verše mladým lidem, kteří mají rádi poezii, četl jsem je bez udání autora a bez komentáře. Byl jsem požádán, abych s tím přestal, že ještě nevečeřeli. Právě tak jako baladu o vyštípotvání uhrů nelze považovat za báseň snůšku dojmů, která se jmenuje Déšť.

Tož poslyšte:

Déšť

*vystřižený z nějaké anglické balady,
neklidně ležel na domech
a trhavě zpíval
něco o konstrukcích stavenišť,
alejích stožárů s vysokým vedením
a nepřístupných pobřežích.
Muži za skly,
opřeni o červený mramor stolků*

*s kávou a vodou,
v pečlivě upravených rukou s tučnými prsteny
drží svůj žurnál.
Odpadnou odpolední zápasy.
Neklid zaskočených jedenáctek, šestek, doublů a singlů
zachvívá rty města.
Jak stíny přes nedočkavou tvář
prchá tajemství limuzín bůhví čím hnané a kdoví kam.*

Atd., atd.

Takových básní je ve sbírce většina. Je to takové dělání nálady pomocí volně seřazených obrazů, lyrická próza, kterou píše septimáni na téma „Jaro se vrací“ a tak podobně. Ať si jen náhodný čtenář přečte básně na stranách 9, 16, 19, 20, 22, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 46, 50, 66, 70, 75, 77, 78, 79, 82, 87, 94, 102. Ať si jen přečte, jak Kolářovi nabízela nějaká žena kytky, jak v Paříži viděl zamyšlené pijáky nebo jak se Kolář holil (ta je zvláště zajímavá – na str. 78.), ať se o tom přesvědčí, bude-li mít čas a chuť.

Dny v roce jsou básnickým deníkem z roku 1946 a začátku roku 1947. Co všechno jsme tehdy zažili, jaké ohromné věci se udály ve světě i v nás! Je přímo typické, že v Kolářově deníku není ani nepřímě zachycena skutečnost, že se v onom roce zrodila dvouletka, ani nepřímě tam není obraz boje, do něhož jsme nastupovali, prostě nic, nic, zhola nic z toho, co prožívala většina z nás, nic z *našich* radostí, bolestí, zápasů, nic z našich nejsilnějších prožitků. Ne, nikdo netvrdí, že nelze udělat báseň i z těch zdánlivě nejvšednějších chvil života. Ba právě z nich! Nikdo nežadá, aby se básně psaly jen u příležitosti Prvního máje, nebo vyhlášení ústavy. Ale vezměte si velké spisovatele. U Stendhala se obyčejný kriminální příběh (případ Juliána Sorela) rozrůstá ve veliké drama konfliktu samorostlé osobnosti s měšťáckou třídou. U Majakovského se nejintimnější milostný zážitek proměňuje v Oblaku v kalhotách v monumentální, revoluční báseň. A píše-li Jesenin svůj zcela soukromý Dopis jedné ženě, pak před námi vyvstává skutečnost Října. Neboť tito lidé, ať psali o čemkoli, vždy se jim tam prodrala skutečnost, kterou prožívali s ostatními. A právě tak netvrdíme, že je třeba psát na vysloveně politické téma. Vždyť i na básních z přírody poznáte, oč komu jde. Začtete-li se třeba do Lermontovových popisů kavkazské přírody nebo do Neumannových básní z Moravy a Podkarpatské Rusi a srovnáte-li tato líčení přírody s jejich básněmi na jiné téma, pak snadno poznáte, že jak v přírodě, tak i ve společnosti se snažili hledat a nacházet stejnou věc: život silný, svobodný

Kdo nejde s námi...

a nezprzněný. Jak jinak vidí přírodu mírný šosák biedermaieru, jak jinak ji vidí prokletý básník nebo unylý dekadent!

My proto nezazlíváme Kolářovi, že píše o těch nejvšednějších projevech života, my mu zazlíváme, co v nich vidí, co z nich vybírá a co na nich typizuje.

Náměty a názory

Stačí si třeba seřadit náměty jeho básní (pokud nějaké mají, neboť většina těch, které jsme již podle stránek uvedli, jsou nakupeninami náladových dojmů). Stačí je jen seřadit a srovnat, aby nám vyniklo, že si Kolář libuje v námětech, které odpovídají jeho zřejmě „tragickému pocitu života“. Tak na stránce 17 čteme podivnou bajku o kamenech, kterým člověk dal tvar a řád a které se rozutekly a na pokyn Hospodinův se nerady vracejí. Právě tak podivínský je příběh o Lokovi (str. 42), který probodl svou milou, a když se vrátil z vězení a chtěl se radovat z nabyté svobody, ptáci, které miloval, byli němí a květy bez vůně. Na str. 31 je báseň, která líčí příběh ženy, jež připravuje slavnostní jídlo pro svého muže, a při tom se nemůže zbavit představy zlatého vlasu cizí ženy, který našla v mužově prádle. A tak to běží dál. Báseň na str. 49 jedná o mužích v okovech, kteří bloudí zšeřelým městem. Na str. 54 jde o příběh člověka, kterému se mísí děsivá vzpomínka, patrně z koncentráku, s jeho banálními každodenními záležitostmi. Na str. 57 je líčen bezvýchodný kolotoč života žen připoutaných ke škopku, na str. 72 ohyzdné drama žárlivosti, na str. 76 opět kus rodinné tragédie, na str. 73 příběh nešťastné dívky, které otec prokarbanil věno a které prý zbývá jen provaz, na str. 103 příběh dělníka, který byl nešťastnou náhodou polit litinou, na str. 105 opět příběh nevěry, a tak bychom snad našli ještě několik podobných námětů. A tuhle veteš, tuhle snůšku vyčichlých tragédií chce nám Kolář podkládat jako svědectví o našem životě! Ano, neštěstí je mnoho mezi lidmi. A často neřešitelných. Stačilo by jít na oční kliniku a dát si práci se sbíráním tragédií. Ale což je úkolem básníka, aby byl statistickou sběrnou úrazů na těle a na duši – a jen a jen jich?! Což převládající pocit z našeho budování je – pocit neštěstí? Kolář neupozorňuje na neštěstí, aby lidem pomohl, ale pro zajímavost, poněvadž to odpovídá jeho náladě. To není poezie, to je hyenismus. Sám nám to dosvědčuje ve své básni Schody:

*Pozemky rozhovorů a laciné lásky,
zasíl jsem obilí své radosti
do vaší svalnaté půdy
a co jsem sklídlil?*

*Trochu zlých slov
zkaženého masa a přepálených vlasů... atd.
Schody, to, co jsem sklídlil, budu sít.*

Scestí

A chce-li tedy Kolář *tohle* rozsévat svou poezií, pak ať si vybere nějaký jiný píseček. My na to zvědaví nejsme. Ostatně nebude bez zajímavosti udělat si výlet po jeho názorech. V básni Sny dobojovaly a od-táhly tvrdí: „Je ráno, obyčejné ráno, dělník prodavačka, úředník, vstává, a proklíná vše, co jej učinilo člověkem...“ Prostě podle Koláře je člověk nešťasten jen proto, že má nějaký úděl. Na str. 84 píše: „Ptal jsem se lidí na ulici, jak se jim žije / a jsou-li spokojeni se svým osudem... / ale většina se smála / a mluvila o ztraceném životě / jako ztracené peněženice, / jež byla prázdná.“ Věřu, tak truchlivě neviděl naši dnešní skutečnost ani Ferdinand Peroutka. Život podle Koláře prostě nemá smyslu. A přímo jako provokace vyznívá poslední báseň, která říká, že prý slunce svobody zašlo nejméně do konce století.

Svoboda, jak zřejmě naznačuje, je ohrožována jak kapitalismem, tak socialismem. Kolář je krátce na nejlepší cestě, aby se stal poetou našich deklasovaných měšťáků. Ti mu snad budou říkat, že jsme ho nepochopili, tak jako před lety Tomíček nepochopil Máchu. Ale ať si uvědomí malý historický rozdíl. V případě Máchově stál jeden revoluční duch proti tisícům šosáků. V případě jeho stojí jeden šosák proti tisícům průkopníků a stavitelům svobodného, nezmrzačeného života.

*

Snad se čtenář zeptá: je to s tím Kolářem tak špatné? Ba, dost. Ale i tak jsme našli v jeho sbírce hrst básní, které můžeme s klidným vědomím tak nazvat. V nich se ještě ozývá Kolář Sedmi kantát. Jsou to básně na straně 23, 24, 45, 59, 83, 92. Není bez zajímavosti, že jsou to básně milostné nebo věnované matce či sestře. Jedna z nich pak útočí na frašku měšťácké svatby (str. 47), jiná na „lidi peněžní“, na muže se škraloupy na duších. Vidíme, že tam, kde Kolář dal průchod přirozenému, spravedlivému lidskému citu, vzniká báseň. Tam však, kde je vidět póza, rváčství z nudy, chraplavé chuligánství, tam mu vycházejí ne básně, ale obludy. Tak jako člověk potřebuje vzduch, potřebuje poezie, aby byla psána z lásky k lidem, nikoliv pro zajímavost nebo ze sobecké zatrpklosti. V posledním případě poezie „zhebne“, abych použil slov Kolářových, „jako člověk, kterému odepřete chléb nebo vodu“. Případ Kolářův je varováním pro celou řadu vrtkavých básníků, kteří se potácejí v mátožných rozpa-

cích. Revoluční doba není sentimentální. Zná jen *ne*, anebo *ano*. Nic uprostřed. Případ Kolářův je o to smutnější, že se již rozhodl. Přisahal kdysi, že bude hájit a bojovat za práva pracujícího lidu. To, co dělá, je porušení přísahy. V řeči vojenské tomu říkají *zběhnutí od praporu*.

(1948)

DESET LET OD SMRTI KARLA ČAPKA

Pod ostrým reflektorem pravdy jsou prosvěcováni všichni, kteří slovem nebo skutkem měli vliv na vývoj dění a myšlení včerejška i kteří aktivně nebo pasivně napomáhali buržoazii k udržení její nadvlády a byli jí za to hýčkáni a oslavováni. Pod tíhou pravdy dokumentů se veliké osobnosti smršťují do rozměrů, jaké jim poprávu náleží.

Jsou ohodnocováni nikoliv měšťáky, snažícími se minulostí ovládnout přítomnost, ale pracujícími – směřujícími přítomností k budoucnu. I osobnost Karla Čapka se nám staví do jiného světla, než do jakého jej postavila buržoazie. Čapek, tento fyzicky nemocný, dobrý člověk, byl stížen i intelektuálskou nemocí posledních mohykánů liberalismu. Srdce umělcovo nemohlo přehlédnout ony strašlivé rozpory, které přiváděl s sebou kapitalistický řád. Srdce Čapka-člověka nemohlo se jen tak lehce přenést přes všechno zlo a bídu, kterou viděl kolem sebe. Se zoufalou důkladností se však vyhýbal všem problémům, které neslo hospodářské a politické dění, a pak-li nakouzl v té či oné knize problém, který měl co dělat s právě tvořícími se dějinami, prchal od něho, nechávaje jej nedořešen. Typické bylo rčení Karla Čapka: „Mám obyčejně jisté námitky, abychom se svým souhlasem nebo protestem míchali do věcí, které se dějí za několikerymi horami a řekami...“ (Lidové noviny 30. 4. 1930). Toto stanovisko zastával nejen v konfliktech, jejichž ohniska byla v Indii, Číně nebo ve Španělsku, ale nechtěl vidět ani strašlivé krivdy páchané buržoazií i v jeho vlastní zemi.

To všechno mu nemohlo ujít. Schovává se však do ulity svých pelargoníí a své Dášanky, a jestliže nakusuje problémy, nechává o nich promlouvat osobám postaveným mimo čas a zeměpisný prostor. Z jeho knih je cítit skepse, smutek a beznaděj. V růstu techniky vidí počátek zkázy.

Je svědkem rozkladu měšťácké společnosti a domnívá se, že s jeho společností, s měšťáckou společností, zanikne společnost vůbec.

Je podivuhodné, jak Karel Čapek, který se dovedl dokonale sblížit s těmi nejdrobnějšími lidmi, žijícími svůj obyčejný život, šel proti tomuto lidu tím, že odhaloval jen jeho špatné vlastnosti, ničivé stránky jeho charakteru a neviděl v něm dědice všeho, co lidská společnost zanechala v dlouhém sledu dějin krásného a pokrokového.

Karel Čapek měl velké slovo u vládnoucí třídy. Díky jeho průzračně mluvě mu však rozuměli i ti, kteří začali číst v mateřské řeči. Obsahově ho však mohla chápat jenom ta část společnosti, která byla v rozkladu.

Jaký to strašný paradox pro básníka a člověka Čapka, když představitel fašistické lůzy Rudolf Beran říká ve své programové řeči v roce 1938 vlastně totéž, co Karel Čapek osm let předtím, o nevměšování se do záležitostí jiných. Fašisté, kteří se ještě neodvážili soustředit své útoky na demokratické politiky, vrhli se vší silou proti člověku, který jim vlastně neublížil. Tak Karlu Čapkovi byla v posledních dnech jeho života vnucena do ruky bojovná zbraň, jíž se vlastně ani nenaučil vládnout – a také podlehl.

Příštím generacím řekne o dvacetiletí první republiky mnohem více Ivan Olbracht, Marie Pujmanová a S. K. Neumann. Karel Čapek obsahy svých děl nebude jim dosti dobře srozumitelný, pokud si zároveň nevysvětlí souvislost jeho zjevu s jeho třídním zasazením, s mezidobím dvou válek, rozkladem měšťácké společnosti a konečně jeho nemocí, která mu nedovolila, aby se na svět díval radostněji. Bohatý slovník Čapkovy prosté, a proto okouzující češtiny bude však ještě dlouho nevyčerpatelným zdrojem všem, kteří budou chtít prostě a srozumitelně psát o životě člověka.

-kj-

(1948)

TŘICET LET BOJŮ ZA ČESKOU SOCIALISTICKOU POEZII

(úryvky)

Ladislav Štoll

Soudruzi, drazí přátelé,

dovolte mi, abych dříve, než přikročíme k věci, řekl několik slov o tom, jak jsem svůj úkol pojal. Chci se ve svém projevu zabývat základními otázkami boje za českou socialistickou poezii, jak probíhal v posledních třiceti letech. (...) Až dosud jsme se na našich konferencích a sjezdech zabývali naší literaturou víceméně abstraktně teoreticky nebo programaticky. Tak to ovšem dál nejde dělat. Je už nejvýš na čase, abychom se zamyslili nad otázkami naší literatury, jak je přináší její živý konkrétní vývoj, to znamená *historicko-kriticky*. Proto jsme se v zájmu takové věcnosti omezili látkově na poezii, počítající s tím, že příští naše konference budou věnovány próze a jiným speciálním odvětvím naší literatury.

Pokud jde o časové vymezení látky, chci se, jak už bylo řečeno, pokusit historickým i estetickým pohledem analyzovat duchovní drama boje za socialistickou poezii od let dvacátých.

Tato periodizace není svévolná, souvisí zřejmě s historicky převratným okamžikem v dějinách našeho národa. Je to právě ta chvíle, kdy se na jedné šestině světa poprvé v dějinách ujala moci dělnická třída a kdy se, jednak pod mohutným dojmem těchto událostí a jednak z popudu životních zájmů našeho lidu, rodí Komunistická strana Československa.

Myslím, že není tak těžké pro toho, kdo to neprožil, pochopit, jak mohutné historické dojetí to bylo a že se muselo nutně odrazit i v naší poezii.

Rozsah úkolu kritického obezření takového vývojového úseku ukazuje již sám, že se mohu zabývat jen základními tendencemi, uzlovými momenty tohoto rozporuplného vývoje, jeho nejpodstatnějšími projevy, nejnepřítějšími osobnostmi, které proň našly i takový výraz.

Nezmíním-li se proto o některých významných představitelích naší novodobé poezie, neznamená to kritické podcenění nebo přehlížení jejich díla. Nepřistupuji k věci jako popisný objektivistický historik, pracující na mozaice portrétů, nýbrž jako historický kritik, snažící se odhalit onen živý svár základních vývojových tendencí v poetické oblasti našeho společenského vědomí.

Mluvím-li o duchovním dramatu boje o českou socialistickou poezii, nepotřebuji snad zdůrazňovat, že tím nemyslím nějaké uzavřené, na

životě nezávislé dění v autonomní duchovní oblasti, nějaký izolovaný boj o principy krásy a estetické normy. Dnes je myslím nám všem už jasné, že tu běží o zvláštní zákonitý, i když neobyčejně složitý odraz grandiózního zápasu za nový, vyšší společenský řád, zápasu, který za tu dobu svedla nejen naše dělnická třída, ale celý světový proletariát a především ovšem dělnická třída Sovětského svazu, která tomu všemu stojí v čele.

A ať si toto grandiózní zápolezení světové dělnické třídy nabývá v různých zemích a obdobích jakýchkoli podob, přece koneckonců neznamená nic jiného než heroické uskutečňování nejmělejších tužeb pravé poezie. Jestliže si toto uvědomíme, získáme tím základní objektivně spolehlivá kritéria pro pravdivé posuzování jednotlivých básnických projevů, zjevů a směrů i v naší české poezii.

(...)

František Halas se v období po likvidaci Wolkerova odkazu stává postupně nejvýraznějším a také nejpřímnějším vyjadřovatelem nálad a emocionálního stavu rozkolísané, edelanarchistickým náladám propadající části inteligence, která se kdysi dala strhnout proletářskou poezií, avšak pro nedostatek socialistické ideovosti a vědeckého poučení vystrízlivěla nejen z „revolučního radikalismu“, ale i z poetického opojení a žije nyní ve stavu mučivého vnitřního antagonismu. Halas typizuje tento proces, a proto hraje i tak významnou úlohu v protiwolkerovské a protineumannovské frontě.

Halas je celým svým subjektivním osudem jakoby předurčen k této úloze. V jeho myšlenkovém a citovém světě lze snadno poznat ony hluboké neblahé stopy, které v něm zanechala vášnivá mladistvá četba (ještě u knihkupce Kočího) knihovny Moderní revue, proti jejímuž vlivu nebyl duchovně kriticky a pozitivním věděním nikterak vyzbrojen. Václavěk to celkem správně postřehl, když o Halasovi napsal: „Styk s přejemnělou a nalomenou kulturou měšťanskou ho zcela vyšinul z jeho původní jistoty a dráhy, čímž se začalo dramatické dění, zrcadlící se v jeho poezii.“¹⁾

To je věcně správné, i když je to řečeno hodně eufemisticky. Halas totiž přes svůj proletářský původ, přes své hořké dětství a mládí a při své vrozené, neobyčejně ostře vnímavé citlivosti a při nedostatečné výzbroji ideové pod neblahým vlivem dekadentní četby se „vyšinul ze své jistoty“, tzn. vnitřně emocionálně se odcizil své třídě a přitom to dobře a chladně sebekriticky a ironicky věděl. Vnitřně se rozpoltil. Vzpomeňme např. na typické verše z jeho Torza naděje:

*Kdo to jenom ve mně na naději líčí
kdopak si to ze mne ve mně dělá smích.*

¹⁾ Bedřich Václavěk: *Tvorbou k realitě*. Praha, Svoboda 1946, s. 35.

Tímto vnitřním rozpolcením, tímto vnitřním dualismem se Halas zásadně liší od Wolкера i od Neumanna. Wolker, ač neproletářského původu, dovedl právě svou ideovostí, svou pravdymilovností, velikou uvědomělostí překonat zárodky toho zhoubného vnitřního sváru, jež vkládá maloměšťákovi zpravidla do vínku jeho třídní původ, a dovedl ztotožnit zájmy své bytosti se zájmy dělnické třídy a nalézt onu jistotu, kterou Halas právě ztratil. Proto ten Halasův boj proti Wolkerovi působí někdy až dojmem, jako by Halas Wolкера přímo nenáviděl. Halas a Wolker jsou typičtí antipodi. Halas byl a zůstal básníkem dekadentní nálady, básníkem a vyjadřovatelem nálad maloměšťácké inteligence, Wolker se stal básníkem socialistickým, básníkem dělnické třídy. Halas do sebe zavítý má zorničky očí obrácené do sebe, a jen nerad a jen s bolestí je občas obrací k realitě života, která se mu jeví hrůznou.

Wolker podobně jako Neumann je všemi svými lačnými mladými smysly otevřen předmětnému světu, nastavuje náruč životu, skutečnosti sociální a přírodní. Wolker se stydí za to, když se chvíli obírá sám sebou; omlouvá se například v dopise S. K. Neumannovi (18. 10. 1923) z Tatranské Poljanky, že se v přiložené básni „tuzé zabývá sám sebou, že to je kletba nemoci a že neodolal“.²⁾

Z toho pak vyplývá všechno ostatní. Wolker je socialistický realista, člověk horoucí víry v lid, v jasnou budoucnost lidstva, básník objektivního zaměření, okouzlený přírodou, krácející v rytmu s krokem dělnické třídy, vnitřně neobyčejně melodický. Halas subjektivistický romantik, spiritualista, plný vnitřních hypochondrických úzkostí, nejistoty a nevíry, vnitřně se ironicky rozdírající, křečovitý, propadající formalismu. Lituje, že se vůbec narodil:

*Tě živné tmy a vody matečné
v níž skryt jsem byl už není
a dávno odpoután od šňůry pupečné
tak vzdálen narození
klid nalézám zas v schoulení
kde ve snění jen srdce tiše bije.*

(Ze sbírky Hořec)

Starý Goethe se často zamýšlel nad takovým zákonitým protikladem „subjektivního“ a „objektivního“ zaměření poezie. Měl za sebou veliké historické zkušenosti. Před jeho očima defilovaly takové události, jako bylo období příprav francouzské revoluce, revoluce sama, její pád, vzestup Napo-

²⁾ *Proletkult 2, 1923/24, č. 39, leden 1924.*

leona, jeho pád, období restaurace a její pád. Goethe sledoval v souvislosti s tím vývoj poezie, a takto historicky poučen – jako téměř osmdesátiletý stařec – řekl jednou Eckermannovi:

„Odhalím vám něco, co se vám v životě mnohokrát potvrdí. Všechny ustupující rozkládající se epochy jsou subjektivní, kdežto všechny progresivní epochy mají objektivní zaměření. – To zjistíte nejen v poezii, nýbrž i v malířství a jinde.“³⁾

Není pochyby o tom, že Halasova poezie je *svou podstatou* (nejde o jednotlivé vytržené verše) poezií epochy rozkladu, nemoci, zániku, poezií starého světa, a že měla, jak ještě ukážu, na nejmladší pokolení, na mládež vliv nanejvýš neblahý. Poezie Wolkerova je poezií nového zdravého socialistického světa.

Srovnejme si Wolkeru s Halasem v jejich poměru k jedné ze základních otázek poezie vůbec. A to je otázka víry v uskutečnitelnost šťastné budoucnosti lidstva, tj. konkrétně víry v sílu a moc pracujícího lidu, v člověka, ve vítězství socialismu, v Sovětský svaz. Jsem přesvědčen, že *poezie bez takové žhavé víry, bez tohoto velkého snu, bez takové vidiny není možná, jako bez ní není možný lidský život*. Bez této vidiny se člověk stává pouhou bytostí biologickou, či dokonce fyziologickou, musí nakonec propadnout cynismu a to je konec poezie a kultury vůbec.

Jiří Wolker napsal 11. ledna 1923⁴⁾ v dopise A. M. Píšovi: „...ač je to dnes jen víra, je to přece něco, co dává hlavní smysl mému životu.“

Celá Wolkerova poezie tím svítí. A to není otázka přijetí nějakého náboženského dogmatu. Wolker byl ateista a filozofický materialista. Ta Wolkerova víra, to je aktivní princip v člověku, to je kus kulturního pokladu v člověku, to je věc pocitu příslušnosti k lidovému živlu, k nesmírnému, nesmrtelnému kolektivu práce, který kráčí staletími a tisíciletími, odevzdává si od pokolení k pokolení moudrost a zkušenosti získané v boji s přírodou a kořistníky, ve snaze zdokonalit svět a učinit jej pro nová pokolení krásnějším a radostnějším. To je výraz vnitřní účasti na kolektivním historickém díle prohlubované pravdy a humanity. To je silný vnitřní pocit, že jsme jednou vlnou tohoto proudu, který se vlévá do socialistického světa, aby se stal vědecky poznaným a uvědoměným počínáním socialistických lidí. Je to *historický optimismus* nové, společenské třídy!

S. K. Neumann, ateista a materialista velmi bojovný, napsal v době, která opravňovala básníky zvláště v Čechách k nejčernějšímu sociálnímu pesimismu, pozoruhodnou úvahu o této věci. Vyjímám z ní několik myšlenek:

³⁾ J. P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens I.*, Gottsche Buchhandlung, s. 160.

⁴⁾ *Var 2*, 1949, č. 3, s. 75.

Kdo nejde s námi...

„Naše denní boje zmrzaly mnohé pojmy, neboť lidská řeč je nedosta-
tečná a všední slovník ještě chatrnější. A tak vyslovíme-li slovo »víra«, mají
vrstevníci naši představu toho, o čem faráři na schůzích selských hlásají...
Ale tato »víra« je vírou bez vědění, jehož nemá a jemuž odpírá. (...) Víra nej-
vroucnější a nejpevnější, ukázněná bratrsky vědou, zůstává na zemi a všech-
ny své naděje upíná ke kulturnímu a sociálnímu vývoji lidstva. Víra kultur-
ní a sociální je zdrojem všech zápasů a všech činů, jež nazýváme ideálními,
a jejím nejvyšším cílem je co nejkrásnější a nejharmoničtější život na zemi...
Víra je vzpruhou a věda metodou na této cestě k jasné budoucnosti člověka...
Kde není vědění, tam je nejlepší půda pro dogmata.“

Poslední Wolkerovy polemické články na obranu marxismu svědčí
o tom, jak poměrně veliké ideové socialistické vzdělání si dovedl mladý
básník osvojit, o jaké vědění je opřeno jeho socialistické krédo, bez něhož
nemůže být nejen socialistické poezie, ale pravé poezie vůbec. Vždyť prá-
vě v tom je podstata společenské funkce poezie.

Listujme si naproti tomu ve sbírkách Halasových. Po vystřízlivění
z opojení Teigovým poetistickým koktejlem dostavuje se u Halase hořké
rozčarování, kocovina a těžká, přímo chorobná ubíjející skepse.

Tato nevíra, tento chorobný pesimismus se plíží celou Halasovou
básnickou tvorbou jako dusivý kouř. Skoro každá jeho knížka je tím v pod-
statě zasažena.

*Sbohem kouzlo lži
zůstalo nám deset prstů sv. Tomáše
a ty nevěří⁵⁾*

(Sépie, 1927)

píše básník v první své sbírce, do níž ani nezařadil plody svého po-
etistického opojení.

A v další sbírce, v níž se na každé téměř stránce mluví o „tlení“,
„smrti“, „marách“, „hrobech“, „pohřebních kyticích“, „zdechlinách“, „rak-
vích“, o „jílu pod rakví“, kde se mluví o životě jako o „průvanu tmy mezi
narozněním a smrtí“, kde básník „svíraje ústa plivá po blankytu“, a kde
mluví dokonce i o „zrezivělých dělech Října“, znovu táž nota:

*zimničně si čas svůj dlužím od noci
romantický plášť táhna za sebou
jda nevěda kam zbla víry nemaje za svojí chimerou.*

(Kohout plaší smrt, 1930)

⁵⁾ Slova zdůrazněná v těchto a v dalších Halasových verších byla proložena mnou, L. Š.

A v další sbírce z roku 1932:

*tiše semkněte rty své
spotřebována je už víra naše.*

(Tvář, 1932)

A v roce 1936 ve sbírce Dokořán, dívaje se na „chudého“ (tj. na uvědomělého socialistického dělníka), líčí jej takto romanticky apokalypticky:

*S chocholem vzpoury mlčelivé
a nad očima s černým děsem
jaká to touha strojů divě
houšť víry které nepročešem.*

(Dokořán, 1936)

Tento povzdech je jen veršovanou parafrází onoho postoje, jímž se Šalda sklonil shovívavě nad třídně uvědomělým dělníkem bojujícím za socialistickou budoucnost, blahovonně uznává, že taková „víra uhlířská“ je pro dav, pro zástupy nutná, že je však nepřijatelná pro kritického intelektuála.

„Zdravý a krásný vývoj,“ říká S. K. Neumann v citované již stati, „jenž nevede do slepé uličky, může být jen tam, kde věda a víra existují v pevném a logickém spojení... Zdrojem nevěry je nedostatečná životní síla, chorobný organismus, zlomená energie: pesimismus je nemoc, je-li hluboce založen, není-li jen maskou nevědomosti.“⁶⁾

Mezi Šaldovou skepsí a Halasovým pesimismem je podstatný rozdíl. Šaldova sociální skepse pramení z jeho nevědomosti filozofické, historické i politické, z jeho neznalosti vědeckého socialismu. Šalda však byl bytostně optimistou. U Halase je věc tragičtější, protože zdrojem jeho nevíry, jeho pesimismu není jen vědecká neznalost, ideová nevědomost, ale i chorobný organismus, nedostatečná síla, zlomená energie. Halas chtěl mít víru druhých v jasnou budoucnost člověka:

*Vyprahlý žízni hněvu
za Vámi chudí jdu*

...

*vypálen ohněm hrůzy
co podpaluje tma
chci věřit jak ti druzí
toť celá vůle má.*

(Dokořán, 1936)

⁶⁾ Předě dveřmi Pantheonu, s. 44, 45.

Kdo nejde s námi...

Avšak tady nestačilo pouhé přání věřit, socialistické přesvědčení právě není dogma, zde byla záchrana ve velkém ideovém poznání, kterým bylo možno překonat vlivy oněch silných dávek jedu nezralé četby, kterou zlomená a dekadentní a trockistickou kritikou stále lámaná energie Halasovy bytosti (tak přecitlivělé a od lidu izolované) nebyla s to překonat.

Pro Halase je to věc tak typická, že i svou nejvýznamnější sbírku nazývá „Torzem naděje“, že tu dospívá Halas pouze k zlomku víry.

Ale i v poslední Halasově sbírce je stále tž problém víry dogmaticky chápané. Halas tu otiskuje verše na oslavu hrdinného soudruha, který přes strašná muka neprozradil:

*Devíti stupni mučení
stoupá muž k velikosti
okraden o vše jen ne o hrdost
Vzpříčená víra
zadržuje pád.*

(V řadě, 1948)

Stejně tak v básni Agitka z poslední sbírky táž vůle „mít víru“, to nucení se do radostnější intonace pod dojmem budovatelského elánu:

*Viděl jsem práci roztančenou
a rozpálenou do běla
Plamenem zemí běžela
Nesmírnost víry vjela do ní.*

(V řadě, 1948)

Konečně všimněme si v téže poslední Halasově sbírce ještě jednoho příznačného obrazu v básni k 7. listopadu; opět to typicky halasovské mechanické a dogmatické chápání socialistického přesvědčení:

*Vyskočil Lenin
Všem Všem Všem
Lenin vyskočil
ostruhy víry vbod
a jekem davů hnal
hladem i olovem
a vzal to útokem*

(V řadě, 1948)

Toto není socialistická poezie, to jsou křečovité verše, které se zrodily z anarchistického nitra. Neboť kdyby Halas věděl jen o něco víc o velikém, vznešeném myšlenkovém světě Leninově, o Veliké říjnové revoluci, nemohl by mu takový apokalyptický obraz nikdy vytanout v mysli.

Socialistická však je poezie Wolkerova, v níž si chlapi na Svatém kopečku vyprávějí „o velikém Rusku a statečném Leninovi“.

Taková je tedy dialektika zjevů Wolkerova a Halasova. Jestliže Jiří Wolker jako uvědomělý marxista, jako uvědomělý bojovník jdoucí za jasným cílem vítězství dělnické třídy vystoupil z katolické církve proto, že víra „dávala hlavní smysl jeho životu“, dostal se František Halas do kruhu melantrišských katolíků proto, že „zbla víry nemaje šel nevěda kam za svojí chimérou“.

Kořen této pro poezii zhoubné morbidní skepse, který tak osudně poznamenal verše Halasovy, ale i Horovy a Seifertovy, je ovšem nutno hledat už v období počátku dočasného upevnění kapitalismu, likvidace proletářské kultury, tj. časově v době Leninova skonu, v době úmrtí Wolkerova, kdy v podobě reformistických iluzí, peroutkovských jízlivostí, začínají působit mikroby buržoazní ideologie, rafinovaných lží o sovětské zemi, trockistických a bucharinských podlostí. Básníci Hora, Seifert, Halas se loučí s Leninem, začínají v různých obměnách jako Halas mluvit o „zrezavělých dělech Října“ a „tesknících rudoarmějských karabinách ve Smolném“, pohřbívají do mauzolea na Rudém náměstí všechny své včerejší sny o uskutečnitelnosti socialismu, svou víru v osvobodivé síly dělnické třídy, v Sovětský svaz.

*Stojíme u tvého hrobu,
Lenine, Lenine, Lenine,
a v tichu mauzolea,
jež chvěje se otázkami,
slyšíme ševel let,*

*klečících nad tvou rakví.
Šli jsme cestou, již šel jsi,
šli jsme a nedošli jsme,
vztahovali jsme ruce
k tvé hvězdě a nedosáhli jsme...*

(Josef Hora: Deset let, 1929)

Ano, nedosáhli! A to právě v době, kdy stamilionový sovětský lid s hrdinskou uvědomělostí a heroismem v dějinách nevídanými začíná uskutečňovat první pětiletý plán, kdy veliký, statečný Stalin svádí urputný zápas

proti šířitelům malověrnosti a nevíry v uskutečnitelnost socialismu, proti travičům poetických pramenů, proti trockismu a bucharinismu, a kdy také u nás mladí představitelé budoucího Gottwaldova vedení svádějí uvnitř strany těžké boje se všemi formami buržoazní ideologické otravy a infekce, rozkládajícími zevnitř revoluční hnutí, to hnutí, které je jedinou spásou lidskosti a poezie.

A bylo velmi smutné pozorovat ve chvíli, kdy tato zdravá, jasná naděje lidstva roku 1929 zvítězila, jak tito básníci nepochopili úchvatnou dějinnou logiku reprezentovanou v světovém měřítku Stalinem a u nás Gottwaldem. *Je příznačné, že ani jeden z těchto básníků – ani Hora, ani Seifert, ani Halas – už nenašli slova verše pro Stalina.* Nepochopili tuto logiku, jako řada básníků z konce století nepochopila dějinnou logiku, kterou ve dvacátých letech představoval Lenin.

(...)

A nyní pohledme, kam dospívá poezie Halasova v těchto chvílích vrcholící krize. Nebýt toho zlomku víry, která se v něm ozvala v tragických okamžicích národa (a musel to být pouze zlomek, protože víra v šťastný osud národa, v český lid, nebyla podmíněna socialistickým poznáním historického poslání Sovětského svazu, jak o tom svědčí Halasův podpis z roku 1938 na trockistickém protistalinském prohlášení), nebýt aspoň toho *torza naděje*, která rozezvučela Halasovu bytost v roce 1938 stejně jako struny poezie Horovy ve Zpěvu rodné zemi, Seifertovy ve sbírce Zhasněte světla a Holanovy, co by přešlo do budoucnosti např. z Halasovy poezie?

Někteří lidé ukazují například na Staré ženy. U této sbírky je opravdu nutno se zastavit jako u díla české poezie, které významně dokresluje námi sledované drama.

Je pravda, že v této sbírce jsou místa, kde zazvučely nejrealističtější, formálně nejzralejší tóny Halasova talentu, že v některých verších této sbírky je zachyceno sugestivně obrazivými zkratkami nejvíce pleti a vzduchu reality.

Pokroková kritika také pochopitelně tuto stránku, nebo jak to nazýval Václavek, toto „zobjektivnění“ oceňovala. Avšak pokrokový socialistický kritik nesmí přehlédnout v této sbírce základní zaměření ideové. Mám na mysli ono abstraktně „humanistické“ básníkově zamyšlení a zaměření k procesu biologického zániku člověka. Co tím chci říci?

Peroutka kdysi v úvodníku Lidových novin polemizoval proti socialismu a použil přitom jako obvykle své „obrazné řeči“. Popsal takovouto příhodu (možná že se udála, možná že byla dílem jeho fantazie): Dělníci přivezli staříčké bezmocné paní uhlí, vysypali je kamsi na dvůr či na ulici před sklep, sedli do nákladního auta a odjeli. Stará, slabá, bezmocná a opuštěná žena stála bezradně nad hromadou uhlí. Pan Peroutka dosáhl svého, ukázal

sebe jako „citlivého humanistu“ a „představitele dělnické třídy“ jako hrubé nelidské bytosti. A přece víme, že teprve když se dělnická třída v našem národě ujala moci, byly odstraněny starobním pojištěním zatím aspoň nejbolestnější zjevy utrpení stárnoucích lidí, tím, že *desetitisíce starců a stařen* (jejichž osud pana Peroutku v první republice nikdy nezajímal), nemusí žít v nedůstojné a smutné závislosti na milodarech a slitování.

Nechci srovnávat Peroutku s Halasem, chci pouze srovnat *dva druhy dojetí*. Dojetí, které vyjádřil Halas ve své sbírce o starých ženách, dojetí nad fyzickým stářím a bezmocí, nad umírajícím člověkem, nad biologickým zánikem, takové silné hnutí citu je přirozené pro každého normálního zdravého nezkaženého člověka. Peroutka také promyšleně demagogicky na tento cit apeloval.

Bylo by ovšem omylem, kdybychom se domnívali, že v těchto věčně se opakujících citových stavech a polohách, byť i sebeupřímnějšího, byť i sebemocnějšího pohnutí, je zdroj poezie takzvané věčné humanity.

Z tohoto zdroje nikdy žádná skutečná velká, trvalá poezie nečerpala a nemůže ani čerpat svou sílu, své tvůrčí podněty. Kdyby tomu tak bylo, pak by nemocnice, chorobince, ústavy pro přestárlé, hřbitovy, krematoria, márnice a pitevny atd. byly ovzduším, v nichž by rozkvétala „nejlidštější“, „nejhlubší“, „nejzamýšlenější“, „nejpropastnější“, „nejvěčnější“ poezie.

Nikoliv, zde netkví podstata skutečného pravého humanismu. V tom není pravý básnický vztah lásky k člověku. Poezie, která by chtěla pít z tohoto pramene, musí nutně propadnout pahumanistické, člověku ničím neprospívající, spíše zdrcující metafyzice, sterilní „hlubokomyslnosti“.

Skutečný, socialistický humanismus nemá s tímto metafyzickým vztahem k člověku nic společného, protože je mu jasné, že takový „hlubokomyslný“ postoj „sub specie aeternitatis“ člověku nejen neprospívá, ale ubližuje.

Halas si zvolil (a v umělecké kritice musíme posuzovat i subjektivní volbu tématu) toto téma, protože na něm mohl nejlépe umělecky ztvárnit svou starou náladu „hrůzy ze života“.

Všimněme si, kam až dospívá takový metafyzický poměr k člověku, jak se básníkovi jeví tvář staré ženy:

*...vy tváře starých žen
s clonou minula tak těžce visící
jen kůži odhrňte a je to smrt
vy tváře starých žen...*

Vzpomeňme, jak viděla Božena Němcová tvář staré ženy, své babičky, jak viděl Wolker staré lidi vysedávající na hřbitově, jak viděl například Konstantin Biebl maminku Karla Konráda.

Kdo nejde s námi...

Čtěme však dále o tom, jak vidí básník klín staré ženy:

*...krov kolen je zřícen jen siroba tam hnízdí
mé staré ženy klímající pod světem*

...

*klíny starých žen
jímko dětských nářků
dusítka mužských vzlyků
vy klíny starých žen*

*kolébky prázdné
pelíšky vychladlé
hrobky chvil milostných
okouzlení odkouzlená
schrány žalných kostí
skryšky zapomenutých pohybů
stany vyvrácené
spáleniště vyvátá*

...

*vy klíny starých žen
břímě lásky neudržely by již
umírající by vposled nevydechl tu
a kojeneček by se rozplakal
neb kostlivec tam studí...*

Těmito verši se začínají v české poezii už zcela jasně ozývat zvuky existencialismu. Halasovy Staré ženy jsou klasickou ilustrací k dialektické poučce o tom, že naturalismus a formalismus jsou dvě neodlučné stránky projevu jedné a téže senzibility, jedné a téže mentality, a to mentality úpadkové, dekadentní, zahnívající. Celá ta obrazová sugestivnost, celý ten fyziologický naturalismus, který byl reakční kritikou tak obdivován a vynášen, je právě jedním ze základních živelů existencialismu.

Vyprávěl mi jeden mladý soudruh o tom, jak zděšena a pobouřena byla jeho matka, když viděla, jak on, její syn, studující tehdy před válkou, čte tyto verše. Rozhořčení prosté ženy bylo správným kritickým zhodnocením této poezie.

Cožpak člověk je jen biologická bytost, jen fyziologická substance, jenom kolena, pánev, mléčné žlázy atd.? Cožpak polibek je jen splynutí sliznic? Cožpak žena není také přítelem, matkou, vychovatelkou, učitelkou

materštiny, nejkrásnější bytostí, *bytostí společenskou*, kterou nikdo v české literatuře neukázal v její celé kráse jako právě Božena Němcová?

A tak jako viděl básník Halas bytost staré ženy, stejně tak viděl i revolučního dělníka jako apokalyptickou bytost „*s chocholem mlčelivé vzpoury a s černým děsem nad očima*“, stejně tak viděl i les jako „*náhlou setbu hrůz, co v chvílce zdřevnatěla*“.

Ano, zde je třeba hledat kořeny českého existencialismu, který našel své další výhonky v řadě mladých Halasových pokračovatelů, zejména v Kamilu Bednářovi, v poezii, které patronoval Václav Černý a Kritický měsíčník.

Básník Starých žen si zdánlivě počíná jako lékař, svléká donaha zestárlé choré tělo, „odhrnuje kůži“ člověkovu. A přece tu je veliký rozdíl mezi fyziologizujícím pohledem básnickovým a odborně fyziologickým pohledem lékařovým právě ve věci, v níž by básník i lékař měli být zajedno. Jestliže donaha svléká zesláblé, choré lidské tělo lékař, jestliže lékař odhrnuje na kost kůži člověka, dělá to proto, aby člověka naplnil nadějí, kdežto tento básník to dělá proto, aby mu ukázal smrt, kostlivce, rakev, hrob.

Je tu možno mluvit o básnickově humanismu, o básnickově lásce k člověku?

Všimněme si naproti tomu Bieblovy básně Pitevna. Zde básník – mladý medik, tedy básník a lékař v jedné osobě – stojí u pitevního stolu nad tělem mrtvého dělníka, tváří v tvář skutečné smrti, a hle, jak apostrofuje tento básník mrtvé rozkládající se tělo člověka:

*Někdo má ruce zazděny v domech.
Někdo má ruce zanýtované v železe.
A někdo má ruce zařaty
v poražených stromech.
Dělníku,
vid',
že smíme?
ty ruce tiše odlomíme
jako dvě krásné větve zatížené ovocem.*

A hle, jak aktivně humanistickým patosem končí tato báseň o mrtvých lidech v sále pitevny:

*Všichni mrtví, již před námi dlíte,
v smrtelných ranách nesmrtelně zvítězíte,
protože bolavé rány, jež na sobě máte,
do našich rukou odevzdáte*

Kdo nejde s námi...

*a my,
nemocným a trpícím všem,
za vás je tisíckrát obvážem!
Veřejně prohlašujeme
všichni zde přítomní medic,
kteří stojíme u vašeho smrtelného lože,
že ve jménu lásky vzali jsme na vás nože!*

Toto je hlas pravé činnorodé lásky k člověku, hlas skutečného humanismu.

Václavek se hluboce zmýlil, když napsal, že ve Starých ženách promluvila v Halasovi „hluboká lidskost propalující se básnickými apostrofy k dřeni této dnes jedné nevymluvnější formě lidského utrpení“ a že „tak vznikla báseň sociální“.

Právě naopak, zde vznikla báseň antihumanistická, antisociální. To nebyla umělecká objektivace, jak se Václavek domníval, nýbrž jen umělecká konkretizace à la thèse staré Halasovy devízy o tom, že „život je průvan tmy mezi narozením a smrtí“.

S. K. Neumanna pobouřila Halasova kniha do té míry, že mu vnučila do ruky pero, aby proti ní obhájil skutečný humanismus, pravý lidský cit a ideovost poezie. Tak vznikla překrásná Neumannova báseň Staří dělníci, v níž čteme např. takovéto verše:

*...ti staří dělníci
a jejich ruce
především ruce
a jejich nohy
a jejich bedra
a jejich tváře
dojemná krása starých dělníků*

*ruce starých dělníků
v slabosti ještě dost silné
aby nabrousily srp
aby podaly vědro
aby přibily hřebík pro obrázek Leninův*

*.....
ruce starých dělníků
chodily by ještě pro munic
ty ruce starých dělníků*

puškami vonějící

...

*nohy starých dělníků
heroická věta
ty nohy starých dělníků
došly by ještě rády do nového světa.*

.....

*staří dělníci odcházejí
druh za druhem
staří dělníci přicházejí
kamarád s kamarády
ti staří dělníci okrašlují
dni našeho života
dřina je strašlivá
bolest je těžká
smrt není ⁷⁾*

*dni našeho života
dni nesené dělníky
k vykoupení*

Ano, ty Bieblovy *ruce mediků*, které se ve jménu lásky k člověku chopily nožů, a ty *ruce starých Neumannových dělníků vonící prací a puškami*, to jsou ty pravé, překrásné zbraně čínorodé lásky k člověku; ony prozrazují básníky boje s temnými *silami přírody*, s temnými *silami společnosti* za svobodu, život, krásu a štěstí člověka, člověka nesmrtelného v organickém sepětí v kolektivu pracujícího lidu, krácejícího nesmrtelně dějinami.

Tato veršovaná polemika mezi oběma básníky, mladým Halasem a starým Neumannem, je jednou z nejvýznamnějších událostí české poezie, na kterou nemůže nikdo, kdo bude chtít pracovat nad otázkami socialistické estetiky, zapomenout. Přinášejí nesmírně cennou látku, nad níž by se měla zamyslet především naše mladá kritika.

Proto je třeba si dnes položit otázku, jak se mohlo stát, že Halasova poezie je ještě dnes některými kritiky i komunistického tisku vydávána za vrchol české poezie, zejména mladými básníky typu Hořcova a Kunderova, kteří se demonstrativně hlásí k Halasovi jako svému učiteli. Ani nekrolog neopravňuje k takovému hodnocení. Nesmíme být nepravdiví ani v tak smutných chvílích, jako je básníková smrt. Osud Františka Halase byl

⁷⁾ Zduřazněno mnou, L. Š.

hořký, tragický, znali jsme jeho drama, byli jsme si toho vědomi, nikdy mu nebylo osobně ublíženo, snažili jsme se mu vždycky pomoci i tam, kde on pomoc ironicky odmítal a dával se vést lidmi, kteří byli největšími nepřáteli skutečné poezie, nepřáteli lidu.

A tak se stalo, že Halas, ideově nepevný, podléhající vlivu těchto estétů, kteří nakonec už zcela otevřeně „blahoslavili cynismus“, „pozdravovali zradu ironikovu“, ironizovali každý radostnější, bojovnější verš, melodičtější tón životního kladu a socialistického patosu, že se za takové verše styděl, buď je nezařazoval do sbírek, anebo je vůbec nepodpisoval. Bylo by jistě poučné, kdyby byla zvlášť vydána tato část jeho díla, k níž se Halas, podléhaje hlasu cynické kritiky, veřejně nehlásil.

(...)

Není těžko si představit, jak inteligence odrtržená od dělnického hnutí, takto „duchovně vyzbrojená“, jak vnitřně pustě žila ve světě plném zmatku, ve světě, nad nímž se kupí mraky imperialistické hrozby německého fašismu.

Halasova poezie proto zcela zákonitě našla právě v této půdě mocnou odezvu. Všechny ty úzkosti, pocity životní zbytečnosti, marnosti, opuštěnosti, osobní dostředivosti a domněle „propastné“ existencialistické problematiky života a smrti, abstraktního „humanismu“, které byly kritickými duchy vydávány za poslední slovo moderní krásy, mluví namnoze i upřímně, ze srdce právě této části mladé inteligence, na níž česká buržoazie spáchala zločin.

Demokratismus,⁸⁾ vášeň pro pravdu, láska k lidu, úcta ke kulturnímu dědictví, o marxismu- leninismu ani nemluví, to všechno jsou pro ni „fráze“, nad nimiž se ironicky usmívá.

A z takové duchovní prázdnoty a bezideovosti se právě rodí formalistická křeč, uctívání slovního mistrovství, mysterium slova. Formalista, nemaje živné, široce platné myšlenky, nemaje co říci, chce něco říci; nemaje ideu, pěstuje umění krásně mluvit o ničem. Proto horlivě excerptuje slovníky, opájí se krásou neotřelých vzácných slovních zrn, slovních archaismů, na které pak navěšuje křečovité myšlenku.

V tom zase imponuje Halas svými ódami ke „slávě slova“, básněmi plnými bizarních slovních obrátů, deformovaných slov a vyexcerptovaného slovního materiálu a vyspekulovaných abstrakt, omalovávaných smyslovými přívlastky: „unikděno“, „ohněobrvé nikde buližníku“, „listnáče čekání“, „pylony usebrání“, „pcháče umírání“, „tělotělé jámy“ atd.

Přečtěte si např. jeho nihilistickou báseň Nikde ve sbírce Dokořán. To je to, co pak dovedl k absurdnosti „český Valéry“, pan Palivec. Tak se také mohlo stát, že Halas nazval mrtvého Šaldu „velkým kondotiérem“.

⁸⁾ Vzpomínám, jak uvědomělý demokrat Neumann ostře vystoupil tuším proti Ladislavu Stehlíkovi pro verše, v nichž mladý básník oslavoval Marii Antoinettu.

Básníkovi jako formalistovi se tu prostě líbilo slůvko, aniž dbal o jeho obsah, o to, že kondotier neznámá nic jiného než placeného renesančního žoldáka (lhostejno zda řadového či vznešeného). Stejně groteskně nepravdivou byla Halasova formalistická charakteristika Josefa Hory jakožto „argonauta Leninie“.

A tak se mladí obracejí tedy zcela zákonitě k „mistru slova“, k Halasovi, a Halas se ujímá úlohy vůdce „nové“ školy. Zakládá u Petra edici Prvních knížek.

Nemohlo být větší ironie než to, že nakladatelství Václava Petra, jehož slávu, ale nejen slávu, mu založila láska českého lidu k Jiřímu Wolkerovi, zapřáhlo se tu takto do směru dalšího procesu likvidace Wolkerova odkazu.

Odtud pak přichází a vyrůstá nový vedoucí zjev „nejmladší generace“ Kamil Bednář, jemuž nakladatelství Melantrich svěřuje redakci knižnice mladých básníků Erb. Takovou pozici si ovšem musí nejnovější „vůdce generace“ také vybojovat. Píše proto, nebrzděn žádnými skrupulemi, těsně před válkou do Národního osvobození útok – samozřejmě proti S. K. Neumannovi,⁹⁾ aby se za tři roky poté myslitelsky a teoreticky rozzářil v době protektorátu jako autor Slova k mladým. Slovo k mladým samozřejmě vzbudilo ohlas a bylo ještě třeba promluvit v Ohlasu slova k mladým.

Téměř současně s útokem proti Neumannovi přináší Kamil Bednář do Tvorby verše, v nichž vidí dělnickou třídu jako

*Nebohé zástupy hnané vírou
nad nimiž visí oblak krve.*

Báseň pak končí slovy:

*Země, ty budeš mrtva jako nový měsíc
o hvězdu méně
Hrůzo
Malé vzdalující se tečky
to byli lidé
Pach krve se rozptyluje ve vesmíru.*

Pozoruhodná je celá apokalyptická intonace těchto veršů a zvláště pozoruhodné jsou ty „zástupy hnané vírou“. Je samozřejmé, že na této existencialistické větvi české poezie nemohlo vyrůst nic než hluché květy, blednička, „útlost“, horečka, barokní pobožnůstkářství, hysterie a hypochondrie oblečená do romantické pózy. Zajímavé je, že tito lidé už ani nehledají

⁹⁾ Viz *Ohlasy slova k mladým*.

Kdo nejde s námi...

kořen svého romantického rodokmenu v revoluční Francii a u prokletých buřičů typu Rimbaudova, jako to dělali zejména zpočátku surrealisté, ale u nejreakčnější romantiky přímo německé, kdesi u Tiecka, zkrátka tam, kde je emocionální pařeníště nacismu. Všimněme si jen protektorátní básně Bednářovy z Milenky modře, kterou rozdával školním dětem Moravec:

*V Sils Maria
stoupaje prudce v ohbí cesty
nemocný Nietzsche
s andělem se srazil
(Jak plátky růží měl křídla nachová
anděl jenž z nebe prchal jinam
však boha v křídlech uchoval
a teď ho cítí když paže vzpíná)*

*ten večer byl šťasten
nemocný Nietzsche
obec Sils Maria
hlaholila božími zvony*

Nejreakčnější německá romantika zkřížená s katolicismem, Mnichov zkřížený s Vatikánem. Zde se už ocitáme ve světě „poezie“, která sice nesdílí „víru ženoucí ubohé zástupy“, ale zato věří v boha, v anděly s nachovými křídly a hlavně ve stoletý či dvěstěletý protektorát.

Takovou sílu má logika věcí! Tak „mazaná“ je dialektika, že demonstruje právě na verších poety, který se jí vysmíval – (hlásal metafyzickou, metahistorickou, nadčasovou, sociálně politicky nepodmíněnou, autonomní poezii „nahého lidství“) – jejich dočasnost, konkrétně dobovou podmíněnost a přímo otrockou závislost na velmi přechodných a velmi bídných politických podmínkách.

Bednářův útok proti Neumannově knize Anti-Gide otištěný v Národním osvobození byl inspirován F. Halasem, který tehdy prohlásil, že S. K. Neumanna už dávno vymazal ze srdce. Neumann na to reagoval verši nazvanými Odpověď básníkovi, které jsou zachovány v Neumannově pozůstalosti. Báseň má čtyři sloky, každá začíná refrénovitě dvojverším: „Jen mě vymaž ze srdce / vyškrtni mě z mysli.“ Poslední sloka básně zní:

*Jen mě vymaž ze srdce,
vyškrtni mě z mysli,
máš tam jed a smrt.*

*Já jsem ze světelné látky,
nevejdu se do hromádky,
kterou dělá krt.*

Zde vrcholí, zdá se, drama zápasu o novou socialistickou českou poezii.

(...)

(1950)

CO NÁM DALA PLENÁRKA O POEZII

Michal Sedloň

Pracovní plenárka Svazu československých spisovatelů, zabývající se otázkami české poezie, působila na přítomné spisovatele silným a hlubokým dojmem. Její zásadní význam bude jistě ještě více doceněn v nedaleké budoucnosti, až se objeví nové básnické knihy a ukáže se, jaký blahodárný vliv mělo na jejich vznik ono plodné pracovní ovzduší vytvořené na plenárce především konstruktivními kritikami soudruha Štolla a Taufera. Jsme přesvědčeni, že referáty obou našich socialistických kritiků, provádějící pronikavý marxistický rozbor vývoje naší poezie od první světové války až po naše dny, přispějí k přerozovacímu a uvědomovacímu procesu v nitrech básníků, pomohou jim zbavit se zbytků idealistického měšťáckého nánosu a ukážou správnou cestu především básníkům mladým a těm, kdož do literatury teprve vstupují.

Ve slovech Štollových a Tauferových vystoupila vysoko funkce socialistické kritiky jako spolupracovnice a přítelkyně básníků. Přiznám se, býval jsem skeptickým k spisovatelským konferencím, které přinášely až dosud většinou povšechné deklarace a variace na téma „a teď se musí psát“ – ale nikdy dosud nebyla podána básníkům pomocná ruka tak jako právě na této poradě soudruhy Štollem a Tauferem. Díky nim bylo skoncováno s nebolševickým, nestatečným způsobem dosavadní praxe – vyhýbat se jako čert kříží ukázat přímo na osobu nebo jev.

Co můžeme pokládat z referátů za nejdůležitější, nejpodstatnější pro mladé básníky? Myslím, že jeden z velmi cenných pro ně přínosů byl v tom, že ústy soudruha Štolla bylo zjednáno jasno v otázce naší živé socialistické tradice. Soudruh Štoll ukázal od koho se učit a čemu se učit. Už v soutěži Pracující do literatury se objevilo, jaký svrchovaný význam má otázka učitele. Na mnoha soutěžících se totiž projevil neblahý vliv četby měšťácké literatury. Žádný básník nezačal psát verše bez učení, aniž mu někdo vtiskl představu, jak má poezie vypadat. Víme, jaké škody napáchala formalistická poezie a kritika na mladých, nadějných talentech; kolik jich zkazila. A zvláště dneska, kdy se tvoří nový básnický styl, kdy si ho nová skutečnost přímo vynucuje, je třeba se naprosto odpoutat od úpadkové buržoazní poezie, zaneřádivší naší literaturu v období první republiky a za okupace, a je nutno opřít se pevně o veliké umění našich klasiků: Nerudu, Neumanna, Wolкера. Jako majáky, metající kolem sebe světlo, ční tato jména v naší literatuře. A jakou nesmírnou pomoc pro nové generace básnické znamenají!

To ovšem neznamená, že se mladí básníci mají stát prostými imitátory poezie S. K. Neumanna a J. Wolкера. Ani to není možné už z důvodu, že jejich tvorba, vzniklá převážně za kapitalismu, odráží vykořisťování a útisk pracujícího člověka v této epoše. Ale horoucí optimistický vztah k životu, třídní a bojovný ráz jejich umění, odpovědnost a účastenství na přestavbě světa a člověka, jasnost a srozumitelnost jejich básnické řeči a pohled vržený do budoucnosti socialistické – to, co dává jejich poezii punc velikosti a pravdivosti, to je oním vzácným dědictvím, z něhož se budou básníci stále učit. A učit se, to není totéž co opisovat. Vždyť rovněž Neumann a Wolker se učili od našich nejčestějších básníků Nerudy a Erbena umění, jak vystavět a rytmizovat verš, jak zformulovat básnickou myšlenku a zasadit básnický obraz. A Neumann a Wolker se vedle Majakovského a básníků sovětských také skutečně stávají vzory a příklady u tvůrců naší nové socialistické poezie, jak to vidíme např. u mladých autorů I. Skály, S. Neumanna aj. Osvojit si ducha našich velkých básníků – jak bylo soudruhem Štollem řečeno, našich prvních socialistickorealistických mistrů – to je čestným úkolem mladých básníků. A nebát se ani učit se u nich přímo technice verše, básnické formě, která s obsahem a ideovou náplní jejich básní tvoří neoddělitelnou jednotu.

To znamená osvobodit se už jednou od strašáka epigonství. Tento strašák působí dosud v některých hlavách jako pozůstatek z dob, kdy se v honbě za originalitou houfně propadalo bezduchému napodobování kdejakého cizího módního formalistického směru a kdy se poeta ničeho více neobával, než aby nebyl nařčen ze strašného provinění: on se učil od Wol-

keru nebo Neumanna. Což znamenalo v snobské literární společnosti: Je odbytou veličinou. Jestliže si něco zasluhuje názvu epigonství, je to právě tohleto naprosté přizpůsobení se nejúpadkovější západní poezii – velmi často pod honosnou nálepkou nonkonformismu a avantgardy. Přečteme-li si dnes největší část básnických sbírek vzniklých za první republiky a protektorátu žasneme nad muzeem vyčichlých voňavek a lisovaných květin, dokonale odumřelých životu. Vidíme, že všechna ta honička za originalitou v rámci subjektivismu vedla k veršům na jedno brdo, k jedině pustopusté prázdnotě a nudě. Nebezpečí epigonství nemůže existovat, jestliže se budeme od našich klasiků učit doopravdy hluboce. Ten, kdo pronikl jejich díla, osvojil si podstatu jejich tvorby, kdo se naučil něco z jejich poměru k lidu a z jejich pravdivého pohledu na život, ten nemůže být napodobitelem ani imitátorem. Zato úplnými epigony a kopisty jsou ti, kteří se učí od poetů subjektivistických a formalistických. Ti utíkají před realitou do světa literární konvence a svůj všechn zájem soustřeďují jen na svoje okleštěné, idealisticky pojímané měšťácké já, v kterém se zrcadlí strach zanikající třídy.

Štoll odhalil toto nebezpečí a uvedl zvláště jméno Františka Halase jako příklad básníka, který neblahým vlivům subjektivismu a pesimismu podléhal. I když má Halasovo dílo i své kapitoly pozitivní, je nutno říci, že vcelku jeho poezie nemůže být pro mladé básníky dneška vzorem, nýbrž je musí zavádět na scestí. Soudruh Štoll vyřkl hlubokou myšlenku, že nikdy dosud v dějinách poezie nehrálo vědomí takovou úlohu, jako hraje nyní. Nové silné poznatky a zážitky opřené o jasný politický názor v uvědomělé tvorbě básnické, to je jediná cesta k nové poezii. Viděli jsme v první republice, že všechno, co jen zdaleka zavánělo myšlenkou, bylo z básně vylučováno. Taková čistá poezie stala se neodpovědnou hrou obrazů, hloubku pouze předstírající a vydávající sentimentalitu za citovost, cynismus za opravdovost. Lidé neviděla buď vůbec, nebo naprosto deformovaně. Slovo ztratilo svůj sdělný charakter a přestalo sloužit k dorozumění mezi básníkem a čtenářem. Místo toho začalo vyvolávat nejasnou, tajemnou a dráždivou atmosféru. Autoři si libovali v efektních metaforách a nezvyklých spojeních, které chtěly překvapovat snoba. Utíkali do idealistických snění, oddávali se hřbitovním náladám a nekromanii. Místo živých lidí stavěli personifikovaná abstrakta, vzývaly se pojmy jako smrt, nikde, čas atd. Srovnej např. Halasovu báseň *Nic víc, dýchající beznadějí*, s básnickou odpovědí S. K. Neumanna *A dál ve sbírce Srdce a mračna*.

Že se nelze od našich básnických formalistů a subjektivistů nic naučit, leda bezduché rutiny a vulgarizaci, dokumentoval soudruh Taufer na příkladech z pokvětnové mladé poezie. K ní patří i vulgární naturalis-

té, existencialisté, dynamoarchisté typu Kolářova, Listopadova a Hořcova. Pod zdánlivě avantgardní nálepkou a se siláckými gesty vychrlili na nás roztodivnou změň slova a představ, vybraných z jazyka nejnižší spodiny. Dávající najevo okázalou nechuť k vznešeným a krásným událostem našeho života, domnívali se, že budou tím blíže ke skutečnosti, čím více špíny a vulgárnosti nanesou do poezie. Je to jenom rub téže idealistické mince, která je na jedné straně leskle třpytivá, na druhé zablácená a pokálená. Tato pseudopoezie znevažuje člověka, pohrdá jím, klade mu maloměřáčky do úst hrubé výrazy, libuje si v obrazech z putyky a koupe se ve stokách. Neodráží skutečnost, ale spíše zvrhlé pudy autorova nitra.

Vedle tohoto dnes už překonaného nebezpečí vydávat za poezii sbírku patologických případů existuje neustále nebezpečí vulgarizace socialistické poezie. Vyskytují se básně, které se na první pohled tváří velice pokrokově a budovatelsky. Skoro v každém verši jsou dobová slova a rýmy jako pětiletka, úderník, nadplán, soutěž, traktor, kombajn, fréza aj., téměř každý verš se div nezalýká „upřímným“ socialistickým postojem autora, jenom poezie v těchto básních nebývá ani za mák. Podstatnými znaky této vulgarizace jsou chudoba vidění, nekonkrétnost, povšechnost výrazová. Mnohé obraty jsou přejaty z úvodníků novin, vztah k lidem je povrchní. Nevoní to z básně syrovou zemí, i když se píše o kombajnech, nevoní to potem dělníků, i když se píše o fabrice, ale spíše potem z čela autora. Tato poezie prozrazuje buď nedostatek básnického talentu, nebo neupřímný, pokrytecký postoj k socialismu, či obojí.

Je třeba říci, že žádané turbogenerátory, transmise, soustruhy, ponky a jiné technické výrazy neudělají z povrchní měšťácké poezie poezii socialistickou. Vystřídají pouze tradiční formalistickou hantýrku hantýrkou novou. Za těmi frézami a turbogenerátory se vulgarizátorům poezie zpravidla ztratil člověk, jeho nový život v celé své bohatosti. Pro pravdivého socialistického autora není svět zúžen, naopak nesmírně rozšířen a obohacen o nové stránky. Jistěže se náš boj rozhoduje při práci v továrnách a na polích. Ale nejen tam. Socialistickému básníku není nic lidského cizí, neškrτά nic ze života, kromě lži a falše, chápe svět v celé jeho plnosti a nádheře. Nebude se proto vyhýbat milostným a přírodním motivům, ale nebude je také tvořit podle starých klišé, nýbrž prosákne je novým postojem k člověku. Že básně o přírodě mohou být prodechnuty silným revolučním patosem, to dokazuje S. K. Neumann v Sonátě horizontálního života a Neruda v Kosmických písních.

Netoliko pro básníka, ale pro všechny pracující lidi je život za socialismem bohatší, mnohem tvárnější a kypivější. A bít se za tento nový život poezií, dávat slova velkým myšlenkám a citům dnešních lidí, ukazovat

svět v proměně, a především lidi vychovávat, bojovat o jejich duši, to je krásný, těžký a odpovědný úkol básníka dneška a zítřka.

Tento poznatek vtiskla plenárka do mysli všech přítomných básníků.

(1950)

CIZÍ HLAS

Ivan Skála

Je taková doba, že nemá příkladu v našich dějinách. Nikdy v minulosti nebyl náš lid takovým pánem svého vlastního osudu jako dnes. Nikdy ještě v celých našich dějinách nebyl jeho zápas spojen s tak velkolepými perspektivami. Je taková doba, že jako plamen zažehuje v pracujícím člověku sebevědomí, po desetiletí a staletí deťpané feudálním a později kapitalistickým útiskem, že v něm otvírá ony zasouvané zdroje pravé tvůrčí radosti, radosti z práce, že zvroucňuje jeho vlastenectví a odívá je do slavnějšího šatu, že již dnes naplňuje jeho humanistické úsilí bohatým pramenem lidského štěstí. Pracující člověk se má z čeho radovat a neskrývá svůj úsměv. Pyšní se jím. Pracující člověk se netají svou láskou ke své vlasti, která mu krásní pod rukama, neboť tato láska je jeho hrdostí.

Každý básník, každý skutečný umělec hluboce prožívá tuto radost. Jeho srdce zní s rytmem milionů srdcí, jejichž každý úder je ranou včerejšku, jejichž každý úder vykovává zítřek a jeho zbroj. Všichni básníci, kteří nejsou mrtvi, nastoupili do bojového šiku zítřků. Usilují podat svědectví o této velké době a svou silou pomoci jejímu rozletu k výšinám socialismu. Tak pochopili svou úlohu naši umělci.

Kolik nepochopení, kolik hlubokého odcizení životu a zájmům našeho lidu musí být v básníkovi, který nevidí tyto skutečnosti, který se k nim úmyslně obrací zády.

Jako poslední kniha veršů z nakladatelství Čs. spisovatel objevil se na knižním trhu svazek veršů Jaroslava Seiferta, nazvaný Píseň o Viktorce. Je to kniha, jejíž obsah prudce a spravedlivě pobouří čtenáře, který ji otevřel, kniha, která je výsměchem našemu pracujícímu člověku.

Jaroslav Seifert patřival kdysi k proletářským básníkům, k nimž se přiřadil svou první knihou *Město v slzách* (1921). V této knize se ukázalo nemalé Seifertovo nadání. Zde promluvil opravdový básník, který svůj básnický sen spojuje s revoluční vidinou našeho proletariátu. V této knize se objevují v zárodcích už rysy oné vzácné hudebnosti, která uzrála v dalších jeho knihách, objevuje se zde vroucnou citovostí napojený výraz, který básníkovi propůjčovala právě revoluční společenská vidina. Z těchto radostných kladů prýštily nemalé naděje, které do Seiferta vkládali čtenáři jeho veršů.

Ale už druhá kniha Seifertova *Samá láska* (1923) vrhá vážné stíny na jeho nadání. Umnějším a formálně dokonalejším stává se jeho verš, ale do jeho nenávisti ke světu zlata začínají pronikat první stopy obdivu ke „krásám měšťáckého štěstí“ a jeho hranicemi Seifert nakonec uzavírá obzory své poezie. Čteme-li v této knize: „Věřím, že i já jednou budu pánem“, skrývá se za těmito slovy ne už revoluční vidina proletariátu, nýbrž vidina sobeckého štěstí měšťáka. Další Seifertův vývoj odhalil smysl těchto veršů a dále potvrdil jeho útěk od praporu. Knihou po knize rostla Seifertova snaha o dokonalost formy, ale čím byla větší jeho formální dovednost, která však dostávala i všechny záporné znaky virtuozity, čím jiskřivější, melodičtější se stával jeho verš, tím i mělčí, malichernější se stával obsah tohoto verše. Upřímná citovost zakrsává v sentimentalitu, píseň zvětrává v šanson. Seifert revoluční vidinu proměňuje v obdiv k panskému světu.

V *Rukou Venušiných*, kde se na dvou místech dotkne otázky nezaměstnanosti, jsou právě tato místa svědectvím, že jde už jen o záchvěv sentimentality neúčastného diváka, který – jak po tom dávno toužil – dostal se na druhou stranu, na panský břeh života.

Zradu na dělnické třídě vyslovil ostatně on sám přímo programově. Píše v roce 1936 tyto verše:

*Poslední bitva nehoří
nad naší domovinou,
stejnou si kosi hovoří,
já zpívám jinou.*

Tyto cynické verše, zrazující věc dělnické třídy, věc pracujícího lidu, provázené v knize *Zpíváno do rotačky* nízkými pomluvami Sovětského svazu, nejsou první ani poslední příležitostí, při níž se vysmál své minulosti proletářského chlapce a přirazil dveře za svou lepší minulostí.

Jaroslav Seifert je básníkem nesporně značného talentu. Když se objevil v naší poezii, byly s jeho jménem spojovány opravdové naděje pro jeho dar jasného a srozumitelného verše, kterému přibývalo na zpěvnosti

a čistotě a který by se byl mohl stát hlasem života, nadějí a tužeb našeho lidu. Jaroslav Seifert však tyto naděje zklamal. Vždy znovu a znovu hlouběji zapadá do svého subjektivismu, apolitičnosti, neuznáváje výchovnou úlohu umění a spočívá pohledem ne na skutečnosti, ale na lesklých jejích útržcích, které z ní vytrhl a zbavil je tak souvislosti se životem.

I když zazněla mnohdy v jeho poezii nota objektivnější, například ve verších o Praze nebo v básních, které byly prosvětleny láskou k rodné zemi, a to zejména ve chvíli jejího ohrožení, ani tehdy se nevymanil zdaleka ze svého subjektivismu, který mu pokrýval obraz světa. Seifert opěvoval Prahu, vyslovoval vlastenecké city, ale přitom si nevyšimal člověka a jeho života. Krásné jsou mu portály i barokní stříšky, krásné chrlice i chomáče rozkvetlých šeráků. V nich se na něj usmívá vlast. Ale nenajdete zde, že pod kouzelnou krásou střech bydlí lidé, nenajdete tu, co tyto lidi tíží, znepokojuje, co je těší a rozradostňuje.

Toto všechno je třeba si uvědomit nad jeho novou knihou *Píseň o Viktorce*, kterou nyní vydalo nakladatelství Čs. spisovatel.

Jaroslav Seifert platíval za básníka životního jasu, za básníka, který nad krutými rozpory života zpívá až s lehkomyšlnou bezstarostností. Jaroslav Seifert často psal o lásce k vlasti, dovedl se radovat z ptáka i studánky, z rozpuklého poupěte, z letící slávy letních oblak.

Tím radostněji by mohl zpívat dnes, kdy se život všeho našeho lidu rozzívá novým jarem. Pracující člověk se stal pánem své vlasti a vytváří nové životadárné hodnoty. Získává stále nová a nová vítězství v bitvě o socialismus, objevuje nový kontinent lidského štěstí. Seifert však nevidí radost našeho pracujícího člověka, nevidí jeho hrdinství, jeho optimismus, nevidí nové nádherné vlastnosti, které se rodí v našich lidech, nevidí mohutnou a světlou perspektivu zítřka. Tito lidé Seiferta nezajímají, jsou mu hluboce cizí, a Seifert nevidí, že jeho rodná země, kterou oslavil v tolika verších, je přímo ozářena jasem těchto nových lidí. Cítí jen prudký vítr, který boří hradby sobeckého měšťáckého štěstíčka, a bojí se o jeho osud. Proto se cítí osamělý, osamělý ve světě pracujících lidí, ve své vlasti:

*Už zas rok mizí ve tmě tajemné
a nový nastupuje svěží;
já si však říkám: Trubte beze mne,
trubači na ochozech věží.*

*A prosbou proto končím roku běh,
než z orloje nám půlnoc bude bítí.
Nech nás tu, Bože, ještě chvíli, nech,
vždyť se ten čas tak rychle s námi řítí.*

(Z novoročenky vydané v Práci.)

Básník, který v době nejkrutější hospodářské krize, nezaměstnanosti, nouzovek a pendrekiád psal verše plné idylického jasu, dnes, kdy celá naše země se změnila v opravdovou dílnu lidského štěstí, píše verše zmaru, mlžnatého snění, rezignace, rozvratu. Hledí-li z okna, vidí „samou šed“. Nám dnes voní život tak, jako nikdy předtím. Nám dnes voní květy, jejichž vůně k nám kdysi dolétala jen přes plot panských zahrad. Seifert zpívá: „Už nezavoní rozmarýnka, tak jako kdysi voněla.“ Pro něho i rozmarýnka dnes už ztratila svou vůni. Se Seifertem se „čas rychle řítí“. Naříká: „Co je to život? Pláč a shon a spěch.“ Takový je obraz dnešního světa, jak nám jej podal v knížce Dokud nám neprší na rakev, kterou vydala k Novému roku 1948 Práce.

Z těchto Seifertových veršů číší úzkost šosáka, který skládá elegie nad svým ohroženým kondelíkovským štěstíčkem. Pře krásně charakterizuje tento stav rozkladu měšťáckého literáta Maxim Gorkij: „Básník se mění v literáta a z výše geniálních generalizací nezadržitelně klesá k povrchnosti životních malicherností, potlouká se uprostřed všedních událostí a více či méně umělecky je halí do cizích, vypůjčených myšlenek, mluví o nich slovy, jejichž smysl je mu zřejmě cizí. Stále jemnější a duchaplnější je forma, stále chladnější slovo a ubožejší obsah; hasne upřímný cit, není patosu; duch, ztrácí křídla, smutně padá do prachu všednosti, rozpadá se, stává se neradostným, těžkomyslným a churavým...

Soudobý neurastenik povyšuje bolest svých zubů – svou osobní hrůzu ze života – na stupeň světové události; na každé stránce jeho knihy, v každé jeho básni jasně vidíš autorovu znetvořenou tvář, jeho otevřená ústa a slyšíš jeho vytí: »Je mi bolestně, je mi strašně, a proto buďte všichni prokleti i s vaší vědou, politikou, společností, se vším, co vám překáží, abyste viděli moje utrpení.«

To je podobizna Jaroslava Seiferta z jeho posledních knížek.

Ve své poslední knížce si vzal Seifert za námět příběh Viktorky z Babičky Boženy Němcové.

V nejslunečnější chvíli celých našich dějin vybírá si z nejslunečnější knihy naší literatury příběh nešťastné šílené dívky jako nejaktuálnější námět poezie. Ale všimněme si dobře, jaký smysl má tento příběh v Babičce.

U Boženy Němcové tento nesmírně lidský příběh ukazuje ubohou dívku, jejíž krutý osud dojíhá všechny dobré lidi. B. Němcová Viktorčiným příběhem prohloubila a zintenzivněla v Babičce obraz života, ukázala jeho líc i rub. Zdeněk Nejedlý pře krásně ukazuje ve své knize o Boženě Němcové, jak spisovatelka silou své básnické fantazie nesmírně zlidštila chmurný příběh Viktorčin. Píše: „Utrpení, jež tu líčí, není nikdy tak drásavé, bezútěšné, aby nad ním nemohla zazářiti aspoň malá, ale jiskřivá hvězdička útěchy.“

Seifertova Viktorka je v příkrém protikladu k Viktorce Boženy Němcové. Pro Seiferta je Viktorka, tato výjimečná, vykojená bytost, ústředním hrdinou. A tento falešně zromantizovaný námět je Seifertovi jen pozadím, na němž vyvolává neustále obrazy tmy a zmaru.

Do prázdné slupky formální dovednosti vtěluje Seifert svou lhostejnost k životu pracujícího člověka, svůj nihilismus měšťáka, svou nevraživost k současnosti.

*Zpívejte, ptáci nebeští,
té zemi k zulíbání krásné.
Nás děsí smrt, však, ptáci, vás ne,
vy jste tu jenom pro štěstí.
A vaše flétny, hoboje
jsou připraveny k písňím v listí,
my pozorujem se závistí
váš zpěv i křídla. Oboje.*

Seifert závidí ptákům zpěv i křídla. Nevidí však a nechce vidět křídla, která narůstají našemu pracujícímu člověku v rozletu za socialistickou budoucností. Neslyší zpěv, kterým vítá svou budoucnost naše mládež.

Seifert si kdysi, ve světě zbídačelém množstvím společenských nerosrovnalostí, vytvořil sobecký, individualistický obraz štěstí. Toto jeho štěstí se neohlíželo na neradostný život statisíců a milionů lidí v naší zemi. Dnes, kdy pracující lidé si vytvářejí svou práci štěstí, o němž už desetiletí snili a za něj bojovali, Seifert cítí ohrožení svého vlastního štěstíčka, a pro toto své sobecké štěstí se obrací proti štěstí milionů.

Wolker i Seifert byli ve dvacátých letech proletářskými básníky. Jaký byl mezi nimi rozdíl? Pro Wolkera byl socialismus revoluční přeměnou světa, pro něho měla revoluce obrovský etický, humanistický obsah. Tak široký smysl nikdy neměla pro Seiferta. Seifertovi se tyto velké ideály scvrkly na pouhou představu měšťáckého blahobytu. Wolker volal ve svých verších po nových čistých lidech, kteří prací svých rukou budou uskutečňovat lidské bratrství, Seifert volal: „My chceme také vepřovou se zelím.“ A když viděl, že vepřovou se zelím si může opatřit i bez revoluce, revoluci zradil. Tyto kondelíkovské ideály nabývají v Seifertově poezii stále více místa. Vždyť svět Seifertovy poezie je světem českého maloměšťáka, až po barvotisk Ctirada a Šárky, Oldřicha a Boženy, které zdobily stěny maloměšťáckých pokojů.

Seifert se však obrací i k těm hodnotám, které milujeme ze své minulosti. Obrací se k Nerudovi, k Němcové. Co však z nich vidí? Nevidí

Kdo nejde s námi...

z nich to, zač je miloval a miluje náš lid. Proto i jeho verše o Němcové v Písni o Viktorce jsou jenom jejím znevážením. Neboť Božena Němcová, slunečná básnířka našeho lidu, byla „básnířkou, která vplétala si krvavé trní do jména“, která „svou vlastní krásou zahyne“ právě jen v nízkém, vulgárním podání maloměšťáka. Co má tato Božena Němcová společného s Boženou Němcovou Zdeňka Nejedlého, s Boženou Němcovou Julia Fučíka, s Boženou Němcovou našeho lidu? Nic, naprosto nic. Proto i poznámka v tiráži, že Píseň o Viktorce byla vydána na počest jubilea B. Němcové, je nejhrubší urážkou její památky. Nejen pro verše, v nichž píše přímo o ní, ale i proto, že ze slunečního díla básnířky, milující lid a milované lidem, vytrhl chmurný příběh a zfalšoval jej, proměňuje jasné písmo Boženy Němcové v muří nohy svých veršů o Viktorce, které jsou písní nicoty a zmaru, v níž

*Jde každému smrt mlčky vstříc,
nemilosrdná, pilná žnečka.
Neodpočine, neposečká
a jde zas dál jakoby nic,*

v níž Seifert „má před sebou jen tmou a tmou“. V níž píše roku 1950 verše:

*Těm však, kdož musí žít a nést
žal těžký dost i bez břemene,
stíny, bůhvíčím ozbrojené,
vysílá vstříc i podél cest.*

Seifert chce mezi řádky své Viktorky vsugerovat čtenáři, že v našem světě nové lidské družnosti není lásky, štěstí. Říká na jednom místě: „A lidé lidem přejí zlého.“ A nevidí onen obrovský společenský proces, ve kterém se mění i morální tvář pracujícího člověka, ve kterém se noví lidé už začínají zbavovat starého sobectví.

A nevidí, že teprve dnes, kdy u nás byl zabezpečen chléb všem, i všechny růže i všechna krása bude odevzdána všem, pracujícímu lidu, a ne už jako v minulosti malé hrstce lidí na slunečné straně života. A dále: před tím přede všim Seifert zavírá oči:

*Ty, lásko, pozdravena buď,
buď věčná, skutečností jsi-li.
A jsi-li snem, jen neprobuď
mé oči, i když den je bílý.*

Co zde říká Seifert? Pro své sobecké štěstí je připraven hodit celý svět za sebe, zapomenout na vše, zradit cokoliv.

*Ať soplí Vesuv sirný květ,
a pohrbí nás tu ve své lávě,
ať hlava má za tisíc let
je ještě schýlena k tvé hlavě.*

A kdo je to vůbec ta Viktorka, nešťastná a „odraná až do cárů“? Nepokouší se tu Seifert apostrofovat sebe, svou poezii?

Seifert ve své knížce několikrát vyslovuje pocit strachu. Není to však strach Viktorky, je to jeho vlastní strach. Strach ze světa, který rozmetá kondelíkovskou idylu, ve kterém práce, osvobozená od vykořisťování, se stane synonymem lidského štěstí.

Náš lid v tuto chvíli upírá své oči daleko vpřed a jeho oči se plní radostí.

Jaroslav Seifert však vydal v tuto chvíli knihu, která vústí svými závěrečnými verši do obludného nihilismu:

*Vždyť přichází již zdaleka
a jenom málo dní je před ní.
Vlastně už čeká na poslední,
vlastně už na nic nečeká.*

Seifertova vykořeněná, šílená Viktorka, není obrazem našeho života, nihilismus, čišící z jeho veršů, je cizí našemu lidu. Seifertova Viktorka je obrazem úpadkových nálad a obav, které se objevily v části naší maloměstské inteligence po vítězství našeho pracujícího lidu. Skutečnost rozptýluje jejich obavy. Všichni čestní lidé mezi nimi, všichni, kteří opravdu milují svou vlast, kteří milují svůj lid, poznali, že tato jejich vlast vstoupila do svého skutečného jara. Poznali, že i jejich síly je třeba, že milují-li svou vlast, nemohou opustit svůj lid, obrátit se zády k jeho zápasu, k jeho štěstí.

Básník, který miloval svou vlast, a byť z ní miloval třeba jen stromy, ptáky a květiny, Hradčany v ranním slunci a šeříkovou krásu Petřína v květnu, nemůže svou vlast nemilovat dnes. Cožpak je pro básníka vůbec možné nemilovat svou vlast? Cožpak může být pro básníka něco strašnějšího než ztratit lásku ke své vlasti, k svému lidu?

Seifert se dovolává ve svých verších často Jana Nerudy a Boženy Němcové. To byli velcí umělci, kteří nikdy neopustili svůj lid, nezradili jeho zájmy. Touto cestou se brali všichni vynikající naši umělci.

Seifert, který v dnešní době, kdy lid vítězně uskutečňuje své revoluční ideály, nevidí tyto obrovské změny, ale vidí jen bláznivou Viktorku,

Kdo nejde s námi...

nemá práva zneužívat jmen Němcové a Nerudy a nemá práva zneužívat čestného titulu básníka, nemá práva zneužívat poezie proti lidu, k výsměchu proti všemu, co je našemu pracujícímu lidu velké a drahé.

(1950)

BÁSNÍK A VÍRA V ČLOVĚKA

Michal Sedloň

Šel jsem pozdě odpoledne po nábřeží směrem k Národnímu divadlu. U zábradlí se kupili lidé a házeli rackům kousky pečiva. Ty bílé letky racků pod úchvatným, nikdy neokoukaným panoramatem Hradčan s čistou modrou oblohou v pozadí. A dole Vltava, plynoucí podle Kampy k mlýnům a pod pilíře Karlova mostu. Zajímaly mě tváře lidí. Radovaly se z jara, z oblohy, z tohoto dne. Šel jsem a myslil jsem na Jaroslava Seiferta, básníka jara a Prahy. Četl jsem jeho poslední verše Píseň o Viktorce a četl jsem i ostrou kritiku na ně od mladého básníka Ivana Skály. Byla spravedlivá tato kritika? Ano.

Představoval jsem si: co kdyby v této chvíli Jaroslav Seifert procházel petřínskými stráněmi a pozoroval rašící něžné lístky na větvích keřů. Zdalipak se dovede radovat z jara jako ti prostí pracující, které potkává cestou? Zdalipak pohlíží dosti soustředěně a dosti hluboko do jejich srdcí? Zdalipak si vzpomene, jak tomu bylo kdysi, a na ona vlastní slova ve Světlem oděné: „...rozpukané ruce otcovy cítí ve svých synek bláhový, slíbil jsem si, že je neoklamu“. To jsou otázky, na které Píseň o Viktorce odpovídá jednoznačným ne.

Přišel jsem domů a znovu jsem si otevřel stránky jeho prvních knih.

A čtu hned v úvodní básni v jeho první sbírce Město v slzách takoveto verše: „...však dokud z bratří mých trpěti bude jediný, / nebudu

šťasten, / a nespravedlivostí světa vzbouřen, / dál jako teď, / opřen jsa o zeď fabriky, budu se zalykat kouřem / a svoji píseň pět“. Tak psal J. Seifert roku 1920. Otvírám Píseň o Viktorce, napsanou roku 1949, tedy v prvním roce pětiletky, v době, která splnila toužebná přání lidu i mladého Seiferta, a čtu tam s úžasem slova:

*Jde každému smrt mlčky vstříc,
nemilosrdná pilná žnečka.
Neodpočine, neposečká
a jde zas dál jakoby nic.*

Do jaké hluboké propasti se to dostal J. Seifert, příslušník Devětsilu, kdysi druh Wolkerův? Kam se podělo jeho třídní vědomí? Nyní, kdy nastal jeho trpícím bratřím z továren skutečně nový a tvůrčí život – jako by se stali Seifertovými bratry mocipáni a vykořisťovatelé, svržení spravedlivou sudbou dějin. Místo nádherného pocitu vysvobození z odvěkého jha, místo láskyplného hymnu o krásách nové civilizace i přírody, která teprve nyní otvírá náruč pro kdysi utiskované, místo toho zaznívá pochmurná píseň zmaru. Od živých lidí, z přítomnosti, utíká básník – kam?

Zdánlivě k Boženě Němcové a k její Viktorce – ale ve skutečnosti vidíme, Viktorka i B. Němcová jsou pro J. Seiferta jen zástěnou pro vyslovení subjektivních pocitů, které jsou citům lidu cizí a protichůdné.

Listujme dál v Městě v slzách a v Samé lásce. Tenkrát Seifert apostrofuje revoluci, dychtí se jí účastnit, opájí se silou zástupů. Již tenkrát byly náznaky, svědčící, že toto revolucionářství Seifertovo nemá zdaleka tak hluboké kořeny jako u J. Wolкера. Že na tomto postoji Seifertově mají spíše zásluhu jeho přátelé z Devětsilu než on sám. Seifert přispěl jen životem zkušeností proletářského chlapce, který však touží víc po odepřených radostech životních než po opravdové přeměně života a světa. Projevuje se upřímnou naivitou, která tenkrát nebyla bez jistého půvabu, avšak která zároveň ukazovala i na osudné nebezpečí pro J. Seiferta: i on touží být „pánem“.

*A tak proti jeho vlastnímu volání:
Zítřka musí, musí nastat revoluce
Když máme milenkou a ta má měkké ruce,
když to vše víme, to bych chtěl rád vědět,
jak ještě dnes se může najít zbabělec,
jenž, hledě v dutý skelet
medituje: být či nebýt, ach to je otázka.*

Kdo nejde s námi...

...proti tomuto volání z roku 1923 zní výsměšně jeho slova z Písně o Viktorce:

*Ach láska pozdravena buď,
buď věčná skutečností jsi-li,
a jsi-li snem jen neprobuď
mé oči, i když den je bílý.*

Hle, on sám tu dnes medituje, hledě do důlků kostlivce, a provozuje lesklou hru se slovíčky láska a smrt. Ovšem, Seifert pochybuje o té své lásce právem. To není láska, kterou miluje lid. To je láska, která je pouhým pojmem, idealistickým výmyslem, pod nímž se ztrácí skutečný lidský cit, poměr člověka k člověku. Taková „démonická a módní“ láska patří do rzivého arsenálu fideismu a duchařství, kterému propadá dnešní měšťák. Nebo jaký smysl mají motta před jednotlivými oddíly Viktorky o vlásenkách, dívčích snech, hromniče, stromech znajících nazpaměť antické verše? To jsou vskutku sentence toliko se tvářící zamyšleně, ve skutečnosti jsou to čiré, nezávazné, v poetické vatě zabalené hry představ. Obdobu k nim nalezněš v žertících Svatební cesty, s tím rozdílem, že v nich tenkrát přece jen byl vtíp, měly mladistvou jarost. A co říci veršům „Jen pes je zlý a doráží a lidé lidem přejí zlého“? Jak smutné, jak bezvýchodné jsou Seifertovy verše z roku 1949. Kdysi se cítil být jedním ze zástupců. Nyní nevěří ani v lid, ani v člověka.

Viktorčin příběh, jak jej podává B. Němcová v Babičce, je ovšem příběh baladický. Avšak nelze ho odmyslit od jasného ladění Babičky, nelze ho vytrhnout z kontextu, který tvoří svou vírou v člověka slunečné pozadí i účinný kontrast k osudu nešťastné svedené dívky. A dále: chmurnost tohoto příběhu je nejen daleko převážena optimismem, ale je i při vyprávění samém doprovázena a zjemňována živým účastenstvím lidu na osudu Viktorky, soucitem, který se snaží pomoci. To všechno u Seiferta není. U něho je tomu právě naopak. Seifertova Viktorka je naprosto osamělá, izolovaná bytost. Autor zbavil její osud slunečného pozadí a udělal její konec bezútěšným, což je úplný protiklad Viktorky B. Němcové. A nejen to: on dokonce připodobnil osud Viktorky k osudu Boženy Němcové; udělal z šilené děvčice duchovní sourozenku B. Němcové. Obě jsou podle Seiferta stíženy tímž hořkým osudem, jejich vlastní krása se jim stává osudnou. To je onen konvenční názor, vyjádřený u Seiferta obrazem „sežehnutá bleskem krásy“, který už nebezpečně připomíná Nočního motýla, nejsentimentálnější okupační kýč, kde „láska je radost i prokletí“. Zde máme odpověď na otázku, proč a pro koho Seifert Viktorku psal. Proč vůbec křísí ten svět plný staromódních

rekvizit, zrcadel, paraplíček, hedvábí, plný hezkých slov? Seifert zpodobnil ovšem Viktorku k obrazu svému a své poezie, která tak podivuhodně vyjadřuje pocit člověka, který rovněž cítí strach, hrůzu, zkázu a spuštění právě v dnešních dobách, které vřou novým životem, jemuž měšťák nerozumí.

Seifert je básník bezesporu talentovaný. Musíme však protestovat, jestliže tohoto nadání používá k bezobsažné magii a efektům na způsob „bílá nádra na černém pozadí“. A jestliže se Seifert dopouští zkreslení na postavě Viktorky, pak obraz B. Němcové, který podal, je naprosto falešný a sentimentální, tak jak se udržuje v představách měšťáckých slečinek. Seifert se zabýval B. Němcovou už v básni Vějíř B. Němcové, vyšlé za okupace. Ač i tam Seifert promítá do B. Němcové své subjektivní pocity prchajícího času a ztráty mládí, přece jen B. Němcová ve Vějíři oproti Viktorce je o celý svět výše, a to proto, že se tam podařilo Seifertovi vyjádřit, co znamenal její světlý zjev pro náš lid v dobách nejtěžších. Její dílo bylo mu tehdy pramenem posily a vzpruhy, oporou lásky k zemi. Vějíř Boženy Němcové má svůj patos.

V Písni o Viktorce však patos chybí úplně a zní zde jen deziluze a strach. A přece: Jakou radost, jaký životní pocit mohl by básník nadání Seifertova vyzpívat právě dnes, kdyby mu oči nezastíraly klapky měšťáctví, kdyby jeho srdce neskomíralo ve vzduchoprázdnu subjektivní problematiky. Pak by se jeho umění teprve vymanilo z područí líbivé a prázdné virtuozity, dostalo by onen nejnütnější rozměr pravdivosti a životnosti. Viktorka je dokladem, jak chybí Seifertovu slovu živá tematika. Zdánlivý únik k tradici prozrazuje tím více bezmocnost i smutnou duchovní situaci básníka ocitnuvšího se ve slepé uličce.

Že je to aspoň upřímné? To je zrakový klam. Ve skutečnosti taková „upřímnost“ zkresluje život a zavádí čtenáře na scestí.

Přívržencům spontánnosti v umění – zpívej, co chceš, co tě napadne – je nutno říci: básník není pták cvrlikající na větvi (a je příznačné, že zrovna Seifert ptákům závidí a touží jimi být). Vyhazovat vědomí a rozum z poezie – znamená odzbrojovat básníka, dělat z něho dvorního šaška buržoazie, ničit úplně společenský duch jeho poezie. Je třeba říci: bez účasti vědomí, bez boje se sebou samým, bez autokritiky nedojde k básníkovu přerodu.

Ale vraťme se k Viktorce. B. Němcová není ani obětí vlastní osudné krásy, ani trpnou obětovanou ovečkou, jak nám ji zobrazuje J. Seifert. Ona je hrdinkou, bojující do posledního dechu svůj nerovný boj s nelidským řádem a se společenskými poměry, které prostě neuznávaly pokrokovou samostatnou ženu a nedovolovaly jí svobodně volit život. B. Němcová však zvítězila svým dílem. Je to samozřejmost, co říkám – ale tuto samozřejmost, zdá se, nechápe J. Seifert; neboť kolik z této B. Němcové

bojující, B. Němcové zachovávající si do poslední chvíle svůj zdravý názor a optimismus – kolik z této B. Němcové zachoval J. Seifert ve své Viktorce? V ní se nám jeví B. Němcová jako žena, která „už na nic nečeká“. Nebouří se váš cit nad tímto dekadentním obrazem B. Němcové, odtrhující ji od jejího díla a vůbec od všeho, co ji dělá tak drahou našemu lidu? Půvabná maska je ta tam, sbohem všechny naděje! Takovou filozofii hlásá básník, který jako by nevěděl nic o kráse člověka bojujícího s osudem. Tak se dívá Seifert na ženu: vidí jen její hezkou tvář. Seifert trpně lká nad prchajícím časem, nad svým ztraceným mládím. To je skoro výhradní nota Seifertova, mimo ni nezná a nevidí nic jiného, jsa uvězněn sám v sobě, přestal vidět lidi a svět kolem sebe.

Dnes, v polovině dvacátého století, kdy socialismus navždy odstraňuje příčiny, které způsobily osud B. Němcové a milionů jiných – kdy se splňuje Nerudovo zvolání: konečně lidmi tedy! – básník J. Seifert přichází s náladou, která odpovídá asi náladě naší zahraniční i vnitřní emigrace. Jakou hloubku pádu prodělává někdejší druh J. Wolkerova! Jakým danajským darem byla pro něho pochvala měšťácké kritiky, když se odtrhl od praporu Wolkerova a přimkl k bezideové poezii formalistické. Měl na tom vinu i Šalda, avšak především Teige, že Seifert, duch v podstatě prostý a neproblematický, ale žel lehce ovlivnitelný, dal se po slibných prvních sbírkách na bludné cesty, jejichž hořké ovoce dnes sklízí. Jsme si vědomi, že ani v období let 1923–1945 nebyl v J. Seifertovi úplně zasut pramen poezie; projevuje se to například v jeho vlasteneckých verších psaných kolem Mnichova, za okupace a v době května; počítáme k nim některé verše sbírek Zhasněte světla, Přílby hlíny, knížky Vějíř Boženy Němcové a Světlem oděnou. Bylo by nesprávným zjednodušením, kdybychom chtěli škrtnout všechno, co napsal J. Seifert po svých prvních sbírkách. Ale právě proto musíme ostře odsoudit jeho Viktorku a ukázat na ni jako na příklad, kdy se umělec zcela zpronevřuje své lepší minulosti.

Je nám bolestné psát takto o básníku, kterého měl osobně rád S. K. Neumann a kterému tak mnoho odpouštěl. Četli jsme kdysi jeho verše pod vlivem sugestivního komentáře Šaldova. S tímto komentářem se nám Seifertovy verše zdály něčím, čím nemohly být a čím nebyly. Pamatuji se, jak měšťácká kritika, která potírala zuřivě poezii Wolkerovu, vychvalovala Seifertovy verše a jeho odvrát od proletářské poezie líčila jako pokrok, a pomáhala s Teigem v čele vši silou Seifertovi k slepotě. Obdivovala se pokrytecky nezávazné hře představ Svatební cesty nebo melancholické zasněnosti Jablka z klína. Je pravda, že i zde prozrazuje se svěží pramének talentu básníkovy – ale je zasut rutinou, kterou si přenáší i do poválečných veršů Ruky a plamene. J. Seifert se stává příkladem, jak „chudý

hoch ke štěstí přišel“, a toto měšťácky pojaté „štěstíčko“ se mu stalo osudným. Třeba říci, že nebyl sám – nebyl to jen on. Čím méně toho J. Seifert říkal o přítomnosti sociální, čím líbivěji opěvoval to, co se nazývá nic, tím více byl touto kritikou vyzdvihován. Je jasné, že léta strávená a propsaná v takovém ovzduší musila vykonat v básníkově nadání pustošivé dílo, takže dnes vidíme, jak J. Seifert vnáší buržoazní úpadkovost do naší doby – a vůbec se tomu nebrání, nemá vůli s tím bojovat.

Mnichov poněkud básníka vzpamatoval. Ale Seifert ze svého tehdejšího poznání „Já vím, já vím, že líp by bylo zaslechnout dunění“ nevyvodil důsledky pro dobu poválečnou. Básníkovi, který dovedl i v nejhorších dobách národního neštěstí vyslovit prostou krásu života, lásku k zemi a k přírodě, jako by nyní vyschl pramen zpěvu. A jestli obrazy tmy a bouře měly tenkrát platnost, protože symbolizovaly stav, ve kterém byl náš národ, jaký přímo reakční smysl mají tyto obrazy ve Viktorce. Uvědomujeme si, že v těchto válečných básních vskutku tkvěla v J. Seifertovi možnost, aby se dostal po letech bloudění na správnou cestu, k lidu. Žel, nestalo se tak.

Po květnu 1945 J. Seifert naprosto nepochopil dějinnou situaci; omezil se jen na několik oslavných, děkovných květnových básniček, nepochopil cestu našeho lidu pod vedením komunistické strany. Spjal svou píseň s labutí písní reakce. Seifert nepochopil únor. Výmluvně oslepl pro krásu tvořivého úsilí lidu. Jak se na Seifertovi osvědčuje známá pravda, že básník, který se odtrhne od lidu, dostává se do hlubokého úpadku. Seifert složil dnes ruce v klín a rozsévá psychózu, která by mohla sloužit válečným štváčům. Kdyby měl náš lid podle receptu, obsaženého ve Viktorce, také složit ruce v klín a přestat věřit, pak by byla válka neodvratná. Jestliže porovnáme Seifertův okupační Vějíř Boženy Němcové s poúnorovou Písní o Viktorce, zjeví se nám neuvěřitelný paradox: Seifert vidí dnes budoucnost daleko beznadějněji než v nejhorších dobách protektorátu; o přítomnosti ani nemluvě, tu nechce vidět vůbec.

Patří k dialektice dějin, že zrození nejsvětější, nejlidštější epochy je provázeno největším dosud ohrožením lidstva se strany imperialistických majitelů atomových pum. Jaký strhující patos by z této situace mohl vyplynout z pera básníkova! Na jedné straně mladé třídy a národy, deroucí se k světlu, na druhé straně degenerovaná buržoazie před zánikem, hrozící zničením všem. Na jaké straně fronty stojíš? Zač bojuješ? Komu pomáháš? Taková je otázka, kterou klade doba básníkovi. A žádný básník ani člověk se nevyhne odpovědi na ni. Nikdy dosud neměl básník takovou odpovědnost za každé slovo, každý verš, jako dnes. Jak mohl napsat Seifert po únoru otázku: „Nenaklání se nad propast svět ve svém posupném hledí?“ Opravdu jménem našeho lidu mu odpověděl jiný příslušník jeho generace, Konstantin Biebl:

*Jak mohl bych uvěřit,
že všechno lidstvo brzy zahyne?
Naopak. Věřím, že bude šťastně žít,
Když povedeš ho Ty,
náš drahý Staline!*

I kdybych trpěl jakkoli obavami o osud lidstva, neměl bych tím větší povinnost bojovat všemi silami proti tomu nebezpečí? Nám však hrozba válečná, i když ji nepodceňujeme, nezastírá nádherný pracovní elán našeho lidu. To je ten pravý heroismus tvůrčí, který naprosto převažuje všechny sobecké boly a tragédie, všechny noční předtuchy. My víme jedno: válka nebude, a bude-li, pak běda těm, kteří ji vyvolají. Socialismus zvítězí, lidé budou žít!

Naprosto nechceme tím předepisovat Seifertovi nějaký laciný optimismus za každou cenu. Optimismus vyplyne básníkovi sám, bude-li sdostatek pravdivým a hlubokým v pohledu na dnešní skutečnost. Víme také, že z holuba nelze udělat orla. Ale proč má tento holub létat do cizích krajín a přenášet jejich rozkladnou atmosféru a ideologii? Co mají dělat ty fata morgany a všechny ty neústrojné orientální názvuky v básni, která měla být napsána k oslavě výročí narozenin Boženy Němcové, nejčestější naší básnířky? Co musíme požadovat na každém umění, je pravdivost a víra v člověka. Žádné rekvizity, žádné interesantní preciózní pózy, hra sexu, žádná sebelíbeznější melodie a sebebůvabnější metaforistika nezakryje vnitřní vyprahlou a zoufalství.

Nynější tvorba je nedůstojná básníka nadání Seifertova. Seifert se prohřešuje proti vlastnímu talentu. Hle – Viktorka, personifikace jeho nynější poezie, odtržené od skutečnosti a od lidí. Opakujeme: případ Seifertův je případem – nikoliv ojedinělým – básníka strženého úpadkovou měšťáckou ideologií a celým způsobem života a nazírání na scestí. Je to případ kolísavého intelektuála, jenž býval radikálním kdysi v dobách mládí, kdy mu revoluce byla nezávaznou podívanou s efekty (viz už báseň Revoluce v Městu v slzách, v níž revoluci provádějí – reklamní figuríny), avšak jenž se rychle „usadil“ v dokonalém souladu s šosáckým a paďourským ideálem. Když revoluce přišla jako skutečnost, zvítězila a buduje nový život, nechce ji najednou poznat a nechce se k ní hlásit. Ba naopak, má z ní strach. Je v tom kus osobní tragédie J. Seiferta a básníků jemu podobných, kteří dnes mlčí nebo píší Viktorky. U Seiferta je tento stav zvláště křičící, poněvadž on, svou povahou pozemšťan každým coulem, předurčený přímo pro to, aby zazpíval prostou krásu všedního dne, odklání se od denní, jasné reality a stává se pěvcem fata morgany a nočních můr.

Básník a smrt – to jsou slova-nepřátelé. Básník a život – to jsou slova-soudruzi. Víme, že není lehké vyrovnat se s mrtvou minulostí. Chce-li však někdo v sobě zachránit básníka, musí se o to pokusit.

(1950)

JIŘÍ ORTEN A JEHO DĚDICTVÍ

Vladimír Dostál

Stojí-li dnes před naší kulturní veřejností obrovský úkol přehodnotit minulost české literatury, pak zajisté nepatří k úkolům podružným nezapomenout při tomto přehodnocování na literaturu minulosti teprve nedávné, jejíž blízkost, ač pouze časová, stále nahlodává úsilí o literaturu vpravdě socialistickou a odpovídající dnešku a jejíž neblahé dědictví se dosud věsí na paty pokrokovým autorům a ztěžuje tak jejich cestu k cíli ne už příliš vzdálenému: k socialistickému realismu. Jde o tzv. protektorátní literaturu (tzn. českou literaturu vycházející u nás v době okupace) a v poezii jejího nejvýznamnějšího představitele Jiřího Ortena, tragicky zahynuvšího v mladistvém věku dvaadvaceti let.

Víme, že až do února bylo Ortenovo dědictví v naší poezii velmi živé – do velké míry zásluhou Václava Černého – že mnoho básníků se snažilo jít v jeho šlépějích po linii poezie přísně netendenční, apolitické, „duchovnělé“, subjektivistické a introspekční, což jsou jen nové, rádoby učené termíny pro stará hesla „umění pro umění“ a „čistě poezie“. Byla tu celá řada mladých básníků přímo programově navazujících na Ortenův odkaz, z nichž nejhlučněji proklamovala svou příslušnost k němu skupina básníků kolem literární revue Ohnice, nazvané podle třetí Ortenovy sbírky básní, skupina představovaná jmény K. Bednáře, J. Hiršala, I. Diviše aj. Tato skupinka se ve svých teoretických projevech otevřeně hlásila k úpadkovému buržoaznímu směru – existencialismu, i když k existencialismu prý specificky českému a časově staršímu než Sartrův existencialismus francouzský, čímž chtěli zakrýt kosmopolitické poklonkování před pařížskými vzory. Existencialismus – to

byla také nálepka, kterou Jiřímu Ortenovi posmrtně přilípl kritik Václav Černý. Vidíme tedy, že za Ortenovým jménem se skrývaly poslední výhonky měšťáctvím zatížené poezie a nejednou i otevřená kulturní reakce.

To však nebyla jen neškodná hra se zmatenými a matoucími pojmy. Jaký byl pravý smysl kritické činnosti takto zaměřené? Čeho chtěli on a jemu podobní dosáhnout úmyslným přeceněním a přechválením Jiřího Ortena jako básníka? Jejich úmysl je dnes až příliš jasný. Takto postaveným příkladem, vřele doporučovaným k následování, chtěli dát naší poezii úchylnou linii „hledáním smyslu lidské existence“, kteroužto snahu si Václav Černý u mladých básníků typu Blatného aj. nikdy nemohl dost vynachválit. Chtěli českou poezii, která začala po květnové revoluci jako celek citlivě reagovat na společenské a politické problémy současnosti, která slibovala jako celek jít toutéž cestou jako československý lid, vedený komunistickou stranou, znovu zatlačit do klamně soběstačné izolace, znovu ji vzdálit od nejširších lidových vrstev, jimž se četba nebo poslech této poezie začaly stávat životní samozřejmostí. Cílem jejich zákeřného útoku bylo odvést básníky od zájmu o objektivní skutečnost naší cesty k socialismu, která je buržoazii nepřátelská a odporná jako kříž čertu, a zahnat je zpět do neškodného individualistického pipání s city vlastního nitra, do klášterní cely, vzdálené ruchu ulic a dílen, do pesimismu a nevíry, do mučivé sebeanalýzy a narcisovské introspekce. A musíme přiznat, že jejich zhoubné dílo přineslo své jedovaté ovoce, že se jim na čas podařilo otupit tuto zbraň dělnické třídy, poezii.

A přece, chceme-li pochopit básnickou osobnost Jiřího Ortena, je třeba ji vykládat ve spojitosti s dobou, z níž vyrostla; nelze z jeho stále zdůrazňované a upevňované osamělosti vykonstruovat domněnku, že by se jeho poezie dala odmyslit od jejího historického zařazení. Takováto poezie, ne snad jen pro poezii, také pro osobní útěchu, mohla vyrůst jen v letech 1938–1941, v době krachu domácí buržoazie, ochotně strkající hlavu nejen svou do cizáckého chomoutu, v době velkého vlasteneckého vzplanutí českého lidu a nemenšího rozhořčení nad zradou vlastní vládnoucí třídy i západních imperialistických mocností, v době okupace země německými nacisty a zardoušení volného kulturního projevu. Jistě není třeba tuto dobu podrobně charakterizovat, tkví ještě příliš živě jako černá skvrna v našich vzpomínkách. A tato doba zanechala na Ortenově poezii svou nesmazatelnou pečeť. Kapitalistický řád, už svou podstatou umění nepřátelský, hledal svou poslední záchranu v krvavé diktatuře finanční oligarchie, představované lidmi, kteří při slově kultura sahalí po zbrani. A český lid, jehož pokrokoví básníci byli na čas umlčeni, se semkl pevně kolem svého zdravého jádra: komunistické strany, a duchovně počal žít

z odkazu klasiků. Pro koho tedy zbývalo tvořit básníkům včerejška, kteří se před „zlobou dne“, jak oni říkali velkému třídnímu zápasu, schovávali do neprodyšné ulity? Zbývalo jim donekonečna rozmazávat jen úzce osobní city a dojmy, zoufale pitvat své vlastní nitro a svlékat se pro potěšení skrovného diváctva ve vzduchotěsné skleněné kouli z posledních cárů úcty k člověku. Člověk se stal přítěží ve fašismu se zachraňující kapitalistické soustavy, která ve svém posledním tažení potřebovala už jen slepě poslušné, nemyslicí otroky.

Mladičký básník Orten pil pouze z pramenů té poezie včerejška, která zůstala lhostejná k osudu národa, které se nedotkl vichřičný dech září 1938. Jeho poezie se nám dnes po osmiletém odstupu jeví jako poslední slovo spiritualistické poezie náboženského zabarvení, té poezie odumírající buržoazie, která v duchu subjektivismu zahnaného do krajností učinila předmětem básnictví metafyzické záhady všedního života, osobní problémy a problémyčky, včleňované násilím do vymyšleného řádu věcí.

Základním rysem Ortenova básnického charakteru je jeho naprostá osamělost, nepřekonatelné samotářství, vypjatý individualismus, bludný kruh vlastního já a jeho problémů, nafukovaných podle známých dekadentních vzorů do světobornosti. V době zvýšeného ohrožení národní existence, které pocitem kolektivního nebezpečí a kolektivní odpovědnosti stmelovalo pracující lid našeho národa v nebývale pevný celek, v pozdější Národní frontu, v této době, která sblížovala lidi a utužovala uzavřená již přátelství, nenašel Jiří Orten výpadní branku z bludného kruhu své vlastní individuality. Tím jeho samota, tolikrát jím oslavovaná a tolikrát jím proklínaná, nabyla tehdy podoby daleko mučivější a izolovanější, než tomu bývá v letech klidu, kdy bývá považována nejvýše za podivinství. Cesta k lidem zůstala mu uzavřena a namísto ní nastoupil cestu k věcem a nepatrným tvorům, k nimž se vždy sklání s účastí a porozuměním. Tím je posílen dosti už nápadný rys dětskosti utápějící se v něžnostech a zdrobnělinách, který převládá v mnoha jeho básních.

Takto vypjatý individualismus nutí ho hledat inspirační zdroje ve vlastních dojmech ze světa, ve vlastní představě světa a konečně ve snech o světě. V jedné své básni vysvětluje Orten toto zúžení a zesubjektivnění tematiky nepřátelským postojem světa k němu, vymlouvá se na hlubokou temnotu protektorátního života:

*Když tma je dvojitá a nesvítá a nední
se ani v daleku, vezmi si to, co jest
a potom odejdi zaťukat na poslední
a nejbližší verš snu, jenž nespí pro bolest.*

V individualismu a samotářství má svůj původ Ortenův pesimismus, jen ojediněle přerušovaný zábleskem radostnější nálady, jejíž příčinou je nadto ještě obyčejně nějaké mystické vytržení. Vždyť člověk, který je samoten a který se nutí být samoten, vždy má sklon ke škarohlídství, neboť optimismus – to je výboj lidské družnosti a radost není pravou radostí, není-li sdílena. Nezbyvá mu pak než hledat „zlaté chvíle“ útěchy „v nazlátlém vidění“. V samotě pramení také úzkost a beznaděj, slova v Ortenových verších tolikrát opakovaná, která zvláště vyzdvihoval Václav Černý, protože vhodně zapadají do jeho existencialistického schématu.

Jediné lidské bytosti mimo básníka samého, jimž Jiří Orten věnuje hlubší pozornost, jež nejsou jen pasivními objekty, kterých by se jen letmo dotkl jeho pohled, jsou jeho milá a matka. A i když milostná tematika prolíná velkou část jeho básní, nedá se říci, že by láska k dívce vyvedla básníka z uzavřenosti, že by mu dala ochutnat plodů lidské důvěry a lásky. Orten je i v lásce sám a „pro marnost zrozený“, v lásce hledá spíše chvilkovou útěchu, opojení, sen. A matka? Ani jeho lásku k matce, buržoazními kritiky tolik opěvovanou a stavěnou po bok dokonce Nerudovi, nemůžeme dnes dávat za příklad mládeži. Matka je Ortenovi ztělesněním bezpečného útočiště v nelaskavém světě, tmavého koutku, kde lze prolévat slzy a lízat si rány, které život uštedřil, jak to sám vyjádřil ve verších:

*...k mamince se navracívám domů,
tam do tmy hluboké, jež neptá se a chápe.*

Jeho dětsky sobecká láska k matce vrcholí ve slepé a utopické touze vrátit se proti proudu času do dětství („Ať se mi vrátí matčin klín a slova dítěte...“) a ještě dále: do nenarození, do lůna matčina. Celý cyklus básní V mamince je věnován této formě úniku ze strastiplného života, která je nakonec zase odrazem doby nepřející životu a nepřející člověku. Ozývá se v nich zoufalý sten samotářského jinocha, jemuž vlčí zákony kapitalistické smečky nedopřávají žít lidským životem a který zůstal po celý život vzdálen zástupům usilujícím o svržení její nadvlády, zástupům, v nichž společný boj a společný cíl vypěstoval nové, čestné a laskavé vztahy mezi lidmi.

Básník však jako každý jiný potřebuje pevnou, nezviklatelnou životní jistotu a záchytný bod, potřebuje v něco doufat a věřit. Nejsou-li touto jistotou lidé, není-li víry v jejich tvořivé síly schopné ovládat a přetvářet slepé přírodní zákony, zbývá pak už jediné: bůh. Vyjdeme-li z Feuerbachova názoru, že nikoliv bůh člověka, nýbrž člověk boha si stvořil k svému obrazu, musí také Ortenův bůh odpovídat jeho pesimistickému světovému

názoru. A skutečně tomu tak je. Ortenův bůh se nápadně podobá starozákonnímu Jehovovi, což je do jisté míry také vlivem básníkova židovského původu: je přísný a prchlivý, krutý, nelidský a bez soucitu:

*Je tolik bolestí, které se marně tlukou
v bezbranné kleci lidskosti
a do nichž, Bože, saháš krutou rukou
bez krve, bez žil, bez kostí.*

(Druhá modlitba)

*Ó, Pane, tolik slz a ani jedna čistá!
Na nahou víru mou pohleď, je bezlistá.
Což ve tvém soucitu už nikde není místa,
kde by směl spočinout ubohý žalmista?“*

(Třetí modlitba)

Básníkova povaha, citlivě reagující na každý projev nepřízně, si vytvořila svého boha z ústrků a ran, které mu bylo snést.

Jiří Orten je z rodu vykořeněných individualistů, jimž byl cizí boj dělnické třídy, ale jež skutečnost kapitalistického řádu, hledajícího poslední záchranu v krvavé diktatuře fašismu, také odpuzovala. Orten je přímo *v konfliktu se skutečností*. Skutečnost ho odhání a zraňuje, a proto všemi smysly touží z ní uniknout. Kamkoliv, ale co nejdále. Proto oplakává den svého zrození, kdy opustil „překrásný hrob mamincina těla“, a rád, nesmírně rád by se vrátil do tohoto stavu před narozením. Marnost této touhy a nemožnost úniku ho učí opovrhovat skutečností, přecházet okolo skutečnosti se zavřenýma očima a hledat skutečnost novou, vnitřní skutečnost věcí, skutečnost za skutečností, místo aby přispěl svým hlasem k podpoře sil, které se šikují k její přeměně. Tušená a vymyšlená vnitřní skutečnost je mu nad skutečnost pravou, praxí ověřitelnou. Nakonec to vyúsťuje do mystiky, do hledání a nalézání metafyzických záhad v nejdrobnějších věcech a všedních jevech. Namátkou volený příklad z básně Ztracená věc: „Ztracená věc malá a sirá /jen sama sebe hledající/ ztracená věc jíž chybí víra /Někudly prošla nikudly se vrací/ tak nablízku a nikým neviděna /v koutku všech srdcí malou variací/ Ztracená věc osudem pohozená/ na okraj lůžka v jehož středu /spí každá krásná žena...“ Orten je stále v zajetí nicotných věcí, snaže se dohádát jejich temného smyslu, a dějiny, které se řítí kolem něho, zůstávají nepovšimnuty. Je, a to souvisí s jeho zálibou v mystice a náboženství, v podstatě básnickou povahou trpnou, jen pasivním „srdcem bez boje“.

Odrazem nacistického běsnění je také často se vyskytující a opakující *motiv smrti*. Jistě nic neobvyklého v době tolika nesmyslných vražd a umírání, kdy smrt měla žně v dějinách nejhojnější. V básni *Scestí* najdeme takové časové vidění poprav v máchovském přísvisu, které však na Ortena naprosto neočekávaně končí oslavou hrlosti odsouzence, který se chystá „jít zpřímá na lešení a zpívat, zpívat do konce“. Nejčastěji však přenáší básník motiv smrti do svého vlastního osudu. Pokládá svůj vlastní život za křížovou cestu k smrti, jasnozřivě tuší svou blízkou smrt, ale neleká se jí. A nejen to: vzývá ji jako dobroditelku a spasitelku z útrap „kolísání mezi neurčitostí a pádem“. Největším neštěstím člověka podle něho je jeho zrození, které je vlastně smrtí po bezstarostném a bezbolestném životě v teplých tmách matčina těla. Jeho tušení časné smrti, které se tragicky vyplnilo, je jistě ohlasem běsnění rasové nenávisti, valícího se tehdy do naší země s tanky wehrmachtu a na křídlech luftwaffe a vítané u nás štvavými pogromisty z Árijského boje a měšťáckými přívrženci hilsneriád. Jiří Orten sám takto vhodně charakterizoval svou poezii:

*Čemu se báseň říká
chtěl bys to udělat?
V ústraní do hrsti vzlykat
a hodně mítí rád.*

Tyto verše dobře vystihují dvě vlastnosti jeho poezie: pesimismus, pro chlapce těžký až k pláči, a něžnost. Ale něžnost není ještě láska, a proto poslední verš zůstává jen přáním. U Ortena vůbec lze pozorovat nedostatek opravdové, činorodé lásky. Něžné oslovování a hlazení věcí není ještě láskou, právě tak jako jí není pubertální touha po ženě. Dokonce ani jeho poměr k matce, jak už tu bylo řečeno, se nedá nazvat láskou v dnešním smyslu. Je to spíše vazalská závislost nesamostatného chlapce.

Bude nás také zajímat po zjištění básníkova poměru k lidem, světu, skutečnosti a životu, jaký odraz v jeho tvorbě vyvolaly přímo politické změny v naší zemi, jak Orten reagoval na řítící se události oněch temných let. Musíme přiznat, že vysoký plamen vlasteneckého nadšení a bojového odhodlání bránit a ubránit vlast, plamen, kterým v roce 1938 hořel stejně český lid jako jeho pokrokoví básníci, ani v nejmenším nedolehl do Ortenova básnického soukromí. Teprve nacistická okupace a všechny hrůzy, jichž byla příčinou, zvláště pak rasová perzekuce, způsobily, že do některých Ortenových básní se vloudil zadními vrátky alespoň matný ohlas politické problematiky, tak matný a neurčitý, jako by básník žil ve světě němých stínů, a nikoliv v Čechách za pohnutých let 1938–1941. A zase: jen nepa-

trná část básní tohoto vzácného druhu, básní s politickým nádechem, je naplněna nadějí ve vítězství spravedlivé věci. Vlastně jen dvě z nich, Čekání z Čítanky jaro a Bouři z Cesty k mrazu, můžeme s nadsázkou nazvat optimistickými. V Bouři nás zarazí tyto verše, nejodvážnější ze všeho, co kdy Orten napsal:

*Ach usmívejte se a politujte vlky,
hlas jednou promluví, vylétne ze zámlky
ach usmívejte se!*

K nim můžeme přiřadit už jen smělou báseň Na hranici (z netištěných veršů), báseň o nacistických popravách, které vyburcovaly plachého básníka až k takovýmto vzdorným veršům, naprosto ojedinělým v celé knize:

*Palte! Pálí! Kdysi. Všude.
Dnes. Ach, dnes! A v palbě té
žáru víry neubude.
Zpíváte, když hynete.*

*Kůl se hroutí, salvou zlomen,
je to horké na dotek.
Přímý, ničím nepodlomen,
křičí vztek.*

A co, mohl by nám někdo namítnout, známá Báseň nové slávy (Ohnice)? Ano, je to báseň radostná, svým rytmem až strhující, ale těžko někdo pozná, z čeho se básník raduje, či příchod spěchá uvítat. Malý citát z této básně: „A láska naše ví, že boj, ten boj náš svatý /ty slavně zrytmuješ, ty krásný, odpočatý, /ve velkém poznání až strháš z duší šaty.“ Není-li předmětem jeho radosti nějaké tajemné mystické vykoupení, v němž neradno hledat mezi řádky politický smysl? Zbytečné jsou také výmluvy na protektorátní cenzuru, která celkem z malicherných důvodů zabavila řadu Ortenových básní, že by nedovolila básníkovi jasněji vyjádřit své smyšlení. Orten se jasněji nevyjádřil ani za republiky, kdy k tomu měl všechny možnosti, a nevyjádřil se ani v básních, které nebyly určeny k otištění.

Ostatní básně, v nichž se dohadáme zastřeného ohlasu doby, jsou z velké většiny všeobecné, „všelidské“ a „nadčasové“, a proto naprosto bezmocné a neúčinné povzdechy a protesty proti dravčímu způsobu války, proti zabíjení lidí, kteří si smrti nepřejí jako básník sám, protesty

hodně osobní a často beznadějně zoufalé. Básníkovo srdce tu sice bije účastí s oběťmi války, účastí s trpící vlastí, ale nezmůže se na více než na bezbranný soucit, s nímž se modlí k svému nelítostnému bohu v Jeremiášově pláči. Obrazy válečných hrůz tonou v snovém šerosvitu, ztrácejí přesvědčivé obrysy, než aby vzbudily v čtenáři nějakou určitou představu. K nim patří Černý obraz (Ohnice), vize okupované země, kterou opustil bůh a „je jinde, jak to neříci, /jednou se vrátí snad. /Hle pomatení biřici / jdou bohaprázdnou ulicí/ životy zhasínat.“ Cenzurou potlačená báseň Západ (Ohnice), ohlas bojů na západní frontě, vyznívá jen v úzkost člověka, schouleného do sebe a lapajícího po záblescích míru, a rovněž cenzurou zakázaní Ranění (Ohnice) dokazují jen Ortenovu politickou zaostalost, která teprve pátrá po příčině nahromadivšího se zla. V básni Světlo (mimo sbírky) tuhne vzdor nad prvými popravenými do neurčitých slov odhodlání a v Ztraceném vojáku (Ohnice) cítíme povzdech nad padlým, ale spíše povzdech závisti než soucitu. Básník nad nimi však ani na okamžik nepodlehne pocitům nenávisti k původcům těchto krvavých hrůz, žháři války i protifašističtí bojovníci jsou mu stejně lhostejní. Až po uši v pocitu strachu a beznadějně úzkosti zmůže se jen na pasivní slova rezignace před nezměnitelností osudu. „Staň se také spícím,“ nabádá sám sebe v básni Světlo nad popravenými oběťmi nacismu a své vlasti radí:

*Čekej v zemi, země moje,
čekej duše nepokoje,
čekej tiše, bez pohnutí.*

(Zimní procházka křížem krážem)

Přespat válku jako sysel v díře, „přezimovat“, jak tomu realisticky říkali páni z londýnského odboje – to byl ideál kapitulantské buržoazní morálky, kterou nemůžeme dnes než co nejrozhodněji odsoudit.

Tím bychom vyčerpali vše, co nám v Ortenovi jen trochu připomíná politické poměry oněch temných let. Je to mizivě málo z 252 básní jeho souboru uspořádaného z rukopisné pozůstalosti a dokazuje to jen Ortenovu zarytou apolitičnost. Neručím všude za přesně objevený smysl, který někde možno vypátrat jen se značnou hádankářskou praxí. Nelze také vždy dát na protektorátní cenzuru, že svým zásahem spolehlivě označila básně politicky zbarvené. O její příslovečné tuposti psal už kdekdo.

Hledáme-li v Ortenových básních alespoň letmé, sebenepatrnější náznaky sociálního zájmu, nenajdete je ani po nejpodrobnějším pátrání. Mimo nejasnou tuchu, že v budoucnu zavládne důvěra člověka k člověku (Budoucí), a nesměle připuštěnou možnost, „kdyby páni světa byli služebníky“

(Devátá z Elegií), nemůžeme ho při nejlepší vůli podezřívát, že by měl někdy něco společného se socialismem, byť sebeumírněnějšího ražení.

Svědectví myšlenkové bezradnosti a názorových zmatků naší buržoazní mládeže v posledních letech republiky, svědectví, které není bez zajímavosti, můžeme spatřovat v tomto nejasném a trochu dykovském rozhořčení nad malostí života české buržoazie na pozadí zkratkovitého soudu nad celou generací:

„Vesele, vesele jsme byli vysloveni.

Kam znít? Kam šeptati? Kam zmlknout? Kam se chvět?

Směr mrtev. Mrtev cíl. Žije jen opičení

a to nás dovede už dávno nazpaměť.

(Vesele, vesele)

Zde Orten konečně uhodil na správnou strunu společenské kritiky, byť nevědomky a jen jedenkrát. Naše buržoazie v kultuře posledních let skutečně nepřinesla nic než bezradné opičení po západních vzorech.

Z tohoto krátkého a neúplného rozboru je jasné patrné, že Ortenovo básnické dílo jako celek, a tedy i jeho působení dnes je v nejpříkřejším rozporu s úkoly naší literatury po květnu 1945 a po únoru 1948, že příklad Ortenův může dnes mladé básníky jen svádět do bahna úpadkové poezie, v jaké si dosud libují zbytky poražené a postupně vytlačované buržoazie a zbytky ideově s nimi spřízněné „inteligence“. Naše chápání úkolů literatury je dnes úplně opačné. Proti individualistickému samotářství stavíme cit družnosti, důvěrný vztah básníka k lidem a kolektivnost poezie, která má mluvit najednou tisíci ústy (ne snad tak, aby se omezila na nejobecnější politická hesla, ale aby jedinec-básník a jeho citový život přestal být středem poezie a staly se jím všestranné zájmy, bohaté city a složité problémy celé dělnické třídy a s ní všeho pracujícího lidu), proti úzkosti radostnou odvahou, s jakou se dají plnit a překračovat budovatelské úkoly, proti beznaději hluboce odůvodněnou a pevně založenou víru v lepší budoucnost, kterou vytvoří náš lid v bratrském svazku se všemi pokrokovými silami světa, především s národy SSSR, proti něžnosti činorodou lásku, proti bohu nezviklatelnou důvěru v člověka, proti náboženství vědu, proti bezmocné pasivitě revoluční aktivitu, proti mystice materialismus, proti úniku ze skutečnosti zdravý cit pro realitu v její typičnosti, proti trpnému čekání na smrt oslavu nezničitelného života, proti nesrozumitelnosti řeč jasnou lidu a proti falešné apolitičnosti socialistické uvědomění básníků.

Není účelem této stati analyzovat do všech podrobností básnickou osobnost Jiřího Ortena; není toho dnes ani třeba. Je jen pokusem na ně-

kolika jejích charakteristických rysech dokázat neplatnost předúnorových soudů, vyznívajících v tom smyslu, že Ortenovo dílo bude stále hlouběji pronikat „k lidským zástupům stále čtenějším a chápavějším“ (V. Černý). Nic takového nemůže nastat, neboť společenská situace se od dob Ortenových radikálně změnila a s ní i požadavky kladené na literaturu. Tato nabubřelá slova usvědčují jen ty, kdo z torza nedozrálého básnického díla, zatěžkaného vším rmutem temných let, a z tragiky jeho předčasné smrti chtěli postavit falešný ukazovatel cesty, aby zavedli naši poezii – a nejen ji – do bahna reakční dekadence.

Tedy svědectvím vlčí doby je nám dnes Ortenovo básnické dílo, svědectvím obzvláště otřásajícím, že bylo dáno je vyzpívat jinochovi, ale jen svědectvím, nikdy ne východiskem. Nasáкло příliš barvami soumraku české buržoazie a nesnese světla naší budoucnosti.

(1950)

PROTI BURŽOAZNÍ LITERÁRNÍ „VĚDĚ“ ARNE NOVÁKA

František Buriánek

České literární historii je dán velký a čestný úkol ve výstavbě socialistické společnosti a socialistické kultury. Má zhodnotit kulturní dědictví v oblasti české literatury, přehodnotit významné a velké zjevy a díla naší klasické literatury, ukázat živé, demokratické a vlastenecké tradice české literatury, postihnout zákonitost jejího vývoje a sepnout odkaz minulosti se současnou tvorbou literární, která v duchu socialistického realismu aktivně a přímo pomáhá výstavbě socialismu.

Česká literární historie splní tento úkol, jestliže se opře o marx-leninský názor na umění, o sovětskou literární vědu a jestliže bude plně čerpat z vykonané už práce našich nejlepších vědců a kritiků, kteří už dávno bojovali za ideovost, lidovost a realismus, především Z. Nejedlé-

ho a J. Fučíka, a kteří položili pevné základy k správnému pochopení a zhodnocení našeho kulturního dědictví.

Úkol současné české literární historie je však ztížen tím, že jej může splnit jen současným překonáváním dosavadní buržoazní literární historie, jejího nesprávného, nevědeckého a někdy úmyslně zkreslujícího pohledu na naši literární minulost. Jen bojem proti ní a jejím přežitkům, které ovšem nezmizely ani ze současné literární historické práce, půjde naše literární historie vpřed a splní svůj velký úkol. A tu si nejprve musí odstranit ty největší překážky, které jí stojí v cestě – nejreakčnější pozůstatky buržoazní literární historie.

V české literární historii je jednou takovou překážkou Arne Novák a jeho dílo. Má obdobné postavení jako v české historii Josef Pekař. Byl dokonalým reprezentantem buržoazní reakční ideologie. Novákova pozice v předmnichovské republice byla velmi silná – byl téměř oficiální literární historik, psal i do velkých zahraničních sbírek světových literatur, byl univerzitním profesorem, který si udržoval autoritu v kruzích vědeckých a působil silně na vysokoškolské posluchače, tj. na budoucí středoškolské profesory. Jeho Přehledné dějiny literatury české tím, že byly jedinou studijní příručkou, jež obsáhla celou českou a slovenskou literaturu až do doby současné, staly se učebnicí celým generacím češtinářů vyrůstajících na našich univerzitách a infikovaly svým reakčním zaměřením i nevědeckostí svých metod řady středoškolských profesorů a rovněž i jejich žactvo. A vedle toho působil Arne Novák jako kritik, suverénně ovládal kritickou tribunu Lidových novin (od roku 1920) a svými autoritativně pronášenými soudy mátl širokou čtenářskou veřejnost.

Proto je třeba, aby se nová literární historie vyrovnala s dílem Arne Nováka. *A nepůjde přitom jen právě o něho. Nejde jen o to, ukázat jeho reakčnost. Ta je dost jasná. Ale jde tu vůbec o otázku kosmopolitismu a nacionalismu v naší literární vědě, o idealistické přežitky v pojetí nebo v metodách dnešní literární historie. A jde konečně a hlavně o očistění zářných portrétů našich největších klasiků národních, které Arne Novák zastřel nebo falšoval svými svévolnými výklady. Kritika arnenovákovštiny v naší literární historii a kritice znamená tedy důležitou součást boje o novou, opravdu vědeckou literární historii českou.*

I.

Při kritice Arne Nováka si musíme říci, kde stál, kam patří v třídní společnosti, co představuje. A to určuje nejen jeho politický profil, ale i celý světový názor i zaměření jeho díla. To nakonec určuje i metodu jeho odborné práce. U Nováka se nemusíme ani příliš namáhat s odhalováním

obrovského zastíracího manévru buržoazních vědců, který spočívá v tom, že mluví o objektivitě, o nestrannosti odborníků. U Nováka je příliš jasně a nepokrytě vysloveno jeho stranické zaujetí a tendence ve službách reakční buržoazie. Arne Novák ve svých vlastnostech, názorech i ve svém díle dokonale odráží úpadkové stadium, do něhož dospěla česká buržoazie na přelomu dvou století. Posílena hospodářsky, odvrátila se česká buržoazie už v 80. letech minulého století od lidu, jeho spojenectví v boji proti německé buržoazii – své konkurenci – dočasně využívala pod heslem národního zápasu. Její nacionalistická hesla měla také zakrýt třídní rozpory v české společnosti a třídní boj, který ona sama vedla nemilosrdně proti českému dělnictvu. Po Velké říjnové socialistické revoluci, poté, co došlo k zřízení samostatného státu československého a brzy k založení KSČ, jež se postavila v čelo revolučního dělnického hnutí, rozvíjí česká buržoazie bezostyšně své kořistnictví a rozpínavost. Ještě bezohledněji šlape po lidu a pronásleduje dělnické hnutí, socialistické myšlenky a komunistickou stranu. Stává se zarytým nepřitelem Sovětského svazu. A když se pak svět ještě více a jasněji rozestupuje na tábor pokroku a mírového budování a na tábor fašistického teroru, který jediný má odvrátit zkázu kapitalistického řádu, pak se ovšem přidává k tomuto táboru reakce, k fašismu.

A Arne Nováka objevíme ve všech těchto bojových pozicích úpadkové buržoazie. Přímo i na politické frontě – o níž zde nebudeme hovořit. A ovšem i na frontě kulturní. Tu se často halí do pláště idealistické ideologie, ale to nic nemění na podstatě věci: je mluvčím této nejreakčnější buržoazie, velkopanských kapitalistů, kteří se z hrozné výšky dívají na pracující lid. S. K. Neumann napsal ve svém *Anti-Gidu* znamenitou charakteristiku inteligence spojené s touto buržoazií: „A také svým opovržením k chudému pracujícímu lidu dokazují buržoazie a intelektuál svou příslušnost k téže třídě. Je-li měšťák ekonomicky přesvědčen, že lid existuje toliko pro něho, že lid je dobytek hodící se jen k tomu, aby byl zapražen do *jeho* běžících pásů, pluhů a traktorů, aby byl jím vykořisťován i při své spotřebě, aby se dával pro něho zabíjet, dobývá mu nové půdy a nových trhů – nepřestává měšťák intelektuální tvrdit proti veškeré dosavadní zkušenosti a skutečné sociální vědě, že společnost lze napravit jen »duchem«, tj. pokládá lid za cosi velmi nízkého a svou kastu za vrchol lidství, který má vládnout. Obléká to ovšem do frází velmi idealistických.“

Mohli bychom sledovat krok za krokem, jak jsou rostoucí síla i směr Novákových bojových náporů sladěny s celkovou frontou buržoazie. Nejprve – před světovou válkou – je namířen proti lidovým, realistickým klasikům a povýšeně je odmítá. Ve dvacátých letech se už zuřivě vrhá na mladé revoluční, komunistické básníky, na Wolkeru, který ho však svou opovědí

ve stati Ochránci umělecké svobody z roku 1922 skvěle odhaluje. (A je to odpověď, která dodnes platí pro všechny měšťácké intelektuály, kteří spolu s A. Novákem mluví farizejsky o tzv. vnitřní svobodě umělecké!) V třicátých letech konečně, v době vítězného pronikání sovětské literatury do světa a k nám, s divokou nenávistí snaží se deklasovat jako vstup »cháma« do literatury právě tu epochální vlastnost sovětské literatury, kterou vyjádřil A. A. Ždanov v řeči na sjezdu spisovatelů v roce 1934: „V naší zemi jsou hlavními hrdiny literárního díla aktivní budovatelé nového života: dělníci a dělnice, kolchozníci a kolchoznice, členové strany, hospodářští odborníci, inženýři, komsomolci, pionýři. To jsou hlavní typy a hlavní hrdinové naší sovětské literatury.“ – V těchto třech stupních a směrech Novákových útoků máme obsažen třídní smysl celého jeho díla.

II.

Typickým rysem Arne Nováka je jeho individualismus – je to zároveň nejtypičtější rys buržoazní ideologie a měšťácké třídy samé. Individualismus je sice dost obecným zjevem literatury a generace vyrůstající v devadesátých letech minulého století. Měl řadu odstínů a byl podporován různými dobovými podmínkami. Avšak individualismus Novákův je tím nejreakčnějším individualismem velkopanským, s aristokratickým zbarvením. Tento buržoazní individualismus se projevuje v jeho poměru k národu a k lidu. Nemění se, ani když se u Nováka objevují – zejména za války i po ní – rysy nacionalismu. A právě tu si uvědomujeme protilidovou, protivlasteneckou podstatu buržoazního nacionalismu.

Arne Novák vyslovil víckrát své politické názory i program. V podstatě je to jeden tón: svět organizovat a vést jsou povolání „vzdělanci“ a lid je mu jen „davem“ hluboko stojícím pod silnými jedinci, kteří jej musí a mají ovládat. Novák stojí na pozici těchto „vzdělanců“, tj. buržoazní inteligence. Jeho projev k studentstvu při instalační přednášce rektorské roku 1939 hovoří otevřeně o tom, že vzdělanstvo má „vůdčí místo v organizaci světa“. Zrada vzdělanců spočívá prý v tom, že když byla „pronesena, přijata a i do ústavy vtělena zásada formulovaná úplně v neprospěch vzdělanstva: všechna moc pochází z lidu“, že tehdy prý se jali „dávati své vědomosti, schopnosti a podněty k dispozici lidu, přestali udávat směr“ (viz A. Novák: Zoufalství a víra, str. 52-53). Tedy tomu, co je největší pýchou naší národní kultury, že totiž nejlepší naši umělci dali své schopnosti lidu a jeho zápasu o lepší zítřek, říká Novák „zrada vzdělanců“. Stanovisko protilidové, protinárodní a protidemokratické je tu jasné a podobně jasné promluvilo i v jeho literárních kritikách. Tak např. si tuto protidemokratickou vlastnost pochvaluje u reakčního katolického autora J. Durycha. Tak vysoko

oceňuje u Dyka v kritice jeho Revoluční trilogie „poznání, že každá revoluce dospěje jinam, než chtěli její původcové, ježto lůza znečistí a zneuctí každou ideu“. Toto své protilidové a protirevoluční politické krédo ověřuje si i u T. G. Masaryka. Jak přesně a chápavě tu Novák bere právě to, co je v Masarykových názorech nejreakčnější! Vítá v něm „sociálního praktika českého, jemuž materialistický výklad dějin jest hrůzou, požadavek třídního boje bludem, naděje v spásnou moc náhlé, násilné revoluce křiklavou romantikou tmavých běsů“. Třídní podstata těchto politických názorů Novákových odhalila se dokonale oslavou T. Bati, „podivuhodného muže zlínského, který drtil konkurenci, drtil drahotu, drtil nezaměstnanost, rozdrtil s monumentální samozřejmostí také starý typ kontemplativního ševce českého“. Tento článek z roku 1932, nadepsaný Mistr, líčí rafinovaného vykořisťovatele Baťu téměř jako spasitele, který zachránil českou duši tím, že prý přetvořil českou povahu svými „americkými továrnami, svým amerikanismem“, jenž mu byl „snad nesilnější injekce anglosaských životních hodnot do těla naší rasy slovanské«. Novák si libuje, jak Baťa „potírá v povaze svých spolupracovníků zaměstnanců nejrozhodněji právě ony rysy, které se považují za specificky slovanské“. Není tu třeba uvažovat, jak „blahodárný“ byl tento Baťův amerikanismus, jaké „životní hodnoty“ znamenal tento anglosaský „přínos“ a do jaké míry tu šlo o českou národní povahu, či o nejdůmyslnější vykořisťovatelský systém. Je tu však třeba dodat, že tento oslavný nekrolog, končící patetickým přirovnáním Bati k titánskému Faëthonu a latinským citátem o smrtelnosti jeho osudu, ale nesmrtelnosti jeho díla, zakončuje knihu Duch a národ (1936), knihu, která byla souborem vybraných prací, „které jakkoli přispívají k pochopení duchovního obsahu národa“, knihu, která v kritických letech třicátých chtěla prý ukázat živé a plodné tradice národní. Hle, tady se Arne Novák sám odhalil. Začíná vzletnou esejí o Stavitelích chrámu svatovítského a končí apoteózou Bati! Věru praktický idealismus!

Reakční pozice Novákova je objasňována i jeho nadšeným vztahem k Josefu Pekařovi. S obdivem sledoval tohoto národního filozofa, jehož pojetí českých dějin sloužilo jako argument nacistickým ideologům a historikům. Od něho přijímal reakční pohled na české dějiny.

Podle Pekaře díval se na husitství jako na „duchové osamocení české“ a „osudové opoždění za evropskou kulturou“: „Radikální, obrazoborský přelom, způsobený husitstvím a doprovázený revolučním zmarem kulturních památek středověkých, navždy znemožnil pokračování ve světlých tradicích lucemburských, kdy česká vzdělanost stála na evropském výsluní.“ (Přehledné dějiny literatury české, s. 55) V baroku, v době v dějinách národa nejtěžší, objevoval Arne Novák ve stopách Pekařových epochu kladnou.

Rekatolizace prý „nebyla bez kladných hodnot náboženských“, „kult svatých a mučedníků uvolňoval síly mravního zanícení a ušlechtilé nápodoby“. (Přehledné dějiny literatury české, s. 125) Zejména ovšem oceňoval na baroku „vavákovské selství, které hájí zděděné statky proti všem revolucím“ (slavnostní řeč k připravovanému odhalení pomníku prof. Pekaře v Turnově 15. srpna 1939). Novákův poměr k Pekařovi jde dál než k shodnému politickému reakčnímu názoru a k pokusům vytvořit z Pekaře „silného muže“ pro eventuální volbu prezidentskou. Projevuje se i v řadě otázek metodických, zejména v periodizaci české literatury.

III.

Reakčnost Novákova projevu se ovšem přímo v jeho práci literárněhistorické a kritické. Rozebrat ji znamená odhalovat Arne Nováka jako nevědeckého falšovatele české literatury, znamená to i očišťovat velké pokrokové zjevy od podobných lží a dobírat se pravdivého pohledu. Nejzákladnějším rysem Novákova názoru na literaturu – a nejen na ni, ale na dějiny české a na národ – je jeho povýšenecký poměr k lidu, jeho jasné *protidemokratické zaujetí*. A protože právě podstatu toho, co je v naší literatuře nejcennější a největší, tvoří tradice demokratické, je zřejmé, že se Novák rozchází s celým duchem našeho kulturního dědictví. V tomto protidemokratickém duchu vykládá falešně největší epochy i zjevy naší literatury. Doklady najdeme skoro na každé stránce jeho *Dějiny českého písemnictví* a jeho *Přehledných dějin literatury české*. Samozřejmě, že se toto protidemokratické stanovisko projevilo nejvíc v poměru k husitství, které pojímal jako hnutí náboženského fanatismu, jako myšlenkový výplod doby gotické a jako hnutí kultury zcela nepřátelské. Naše literární historie musí však právě dnes docenit husitskou epochu v literatuře jako epochu rozkvětu literatury bojovně stojící po boku lidu v nejslavnějším jeho zápase na jevišti světových dějin, literatury vpravdě národní, lidové. Nikoliv Arne Novák, nýbrž Zdeněk Nejedlý dal jedině správný pohled na českou kulturu doby husitské a od něho je třeba se dnes a stále učit.

Protidemokratické názory Novákovy ukazují se zejména u těch velkých našich klasiků, kteří jsou zcela opření o lid.

Novák jen zdánlivě uznával *Jana Nerudu* jako jednoho z největších našich básníků. Ale nemohl také nenapadnout zuřivě právě to, co je na něm podstatné a nejkrásnější: jeho lidovost. Kolikrát o něm mluvil, tolikrát napadl právě tuto základní vlastnost. Už ve své nerudovské monografii ve Zlatorohu (1910) stojí tato slova o Nerudovi kritikovi: „Kus plebejského nevkusu a lidové triviality mají ony soudy estetické, společenské a kulturní, ty banality z ulic a kuchyně...“ (s. 17) A dále: „Čistě

plebejsky zavrhne Neruda všecko povýšené umění založené na složitých konvencích, znudí se absolutní snahou klasického díla o krásu formální.“ Proto, že Neruda zůstal věren lidu, z něhož pocházel, a psal pro něj, proto pomlouvá Novák vše, co je u Nerudy spojeno s lidem a životem. Proto staví vysoko Nerudu lyrika (kterého též falšuje) nad prozaika, proto úplně zatracuje jeho vlasteneckou žurnalistickou práci, jež sama o sobě znamená ten nejkladnější přínos do českého života a jež právě představuje ono Nerudovo spojení s životem, bez něhož si nepředstavíme ani žádnou z velkých lyrických básní Nerudových, jak nám ukázal Fučík. A právě Fučík tím, že ukázal na lidovost Nerudy a že zejména ukázal, jak právě novinářství – tento denní a bojovný styk s životem – vytvořilo bohatou osobnost Nerudovu, dává nám klíč k pochopení Nerudy a jeho významu. Svůj odsudek toho nejpodstatnějšího v Nerudově díle maskuje Novák lícoměrnou „lítostí“, že „v jeho básnickém díle vždy nás budou bolet žurnalistické živly“. A aby mohl vyslovit plně svůj vlastní znehodnocující soud o Janu Nerudovi, používá ve svém Večerním dialogu o Janu Nerudovi (viz Čtyři studie o Janu Nerudovi, 1920) hlasu vymyšlených osob. Tak mluví ústy jakéhosi podivného architekta, který sice předstírá úctu k Nerudovi, ale hned nato vyslovuje zcela odmítavý soud, prozrazující typickou buržoazní individualistickou povýšenost i omezenost, slovy: „...a tento umělec jde a napíše tak trapné a trudné věci, jakými jest proslulý Týden v tichém domě neb neméně proslulé Figurky...“

Je nám docela jasné, co je Novákovi na Nerudovi a jeho Malostranských povídkách „trapné“: jeho lidovost čili – jak říká Novák jinde – jeho „plebejství“. Arne Novák tu stojí přímo v protikladu k vlastnímu názoru Jana Nerudy, který ostatně Neruda sám jasně vyslovil ve své autokritice Malostranských povídek v Národních listech z 28. října 1877: „Zdá se, že spisovatel žije zcela určité domněnce, že u nás jsou »dole« celejší lidé než nahore. Neruda píše jen o třídách nižších, o společenských vrstvách, při kterých cit nemá nikdy rukaviček a pravda má pořád ještě více váhy než sebebikantnější lež.“ Pak už se nesmíme mnoho divit, když Arne Novák tvrdí o Nerudovi takové nesmysly, jako že „Nerudova lyrika jest jediné: jest to stesk romantického srdce, zrazeného osudem“, nebo že se Neruda ve svých Zpěvech pátečních „zachvívá v náboženských extázích“ apod. Těch metod, jak podrýt úctu čtenáře k Nerudovi, má Novák hned několik. Vedle lži, jako například že Neruda v Trhanech „měl zájem čistě pitoreskní a naprosto ne sociální“, jsou to nevkusné a klepařské komentáře k Nerudově pozdní lásce aj.

Ovšemže odmítáním té nejpodstatnější stránky Nerudovy osobnosti a jeho díla, jeho lidovosti, jeho bojovných pokrokových idejí, odmítá Arne

Novák i kladný odkaz celé Nerudovy generace, slavné generace let šedesátých. Projeví to v pomluvě, že „jejich almanachy a časopisy Lada Nióla a Máj, Obrazy života a Rodinná kronika jsou doslova mladoněmecké orgány česky psané“. Takovouto kosmopolitickou pomluvou chtěl Novák snížit to, co bylo na tomto mladém rozmachu nejpokrokovější, totiž demokratické ideje, které ovšem spojovaly české májisty Nerudu, Háľka, Šolce, Mayera aj. s Heinem, Petöfím a dalšími v jednu opravdu internacionální frontu proti reakci a které dávaly též hlubokou náplň jejich vlastenectví, jejich češství.

IV.

A jak jinak mohlo dopadnout Novákovo setkání s Jiráskem, jehož dílo je rovněž naplněno nejhlubší lidovostí, v jehož díle je lid hlavním hrdinou a jádrem národa. Verva, s níž Novák ponižoval Jiráskovo dílo zejména v studii *Die čechische Literatur der Gegenwart* (1907), určené pro cizinu, ukazuje zároveň hloubku protidemokratického postoje Novákova a ovšem i jeho ponížený kosmopolitismus, který chtěl z Jiráška před cizinou udělat provinciálního, neuměleckého pisálka.

Byl-li Novákův postoj tak zásadně protidemokratický, je zřejmo, že ani jeden velký zjev české literatury nemohl jím být pochopen a podán bez zásadního zkreslení. A nadto tu byl zřejmý Novákův úmysl falšovat. Je jasné, že označení B. Němcové jako „génia ženské naivnosti“ mělo přikrýt a ukrýt Němcovou pokrokovou, Němcovou bojující. A že skutečně šlo o toto, dosvědčuje jeho tvrzení, že prý se tato ženská naivnost „nedala ničím porušiti a přehlušiti a zejména ne těmi pokrokovými myšlenkami, s nimiž ji seznamovali její přátelé a horlitélé společenského přerodu“. Ale právě ty vlastnosti, jako láska k lidu, jak to ukázal Z. Nejedlý, a statečná, aktivní snaha v duchu nejpokrokovějších idejí doby pomáhat lidu v boji za osvobození, jak to dokázal J. Fučík, jsou podstatou velikosti B. Němcové. A proto také Nejedlý a Fučík nás učí, jakou metodou máme vyložit a docenit tento geniální zjev české literatury, a to nejen Němcovou, ale i ostatní klasiky. Ale právě tyto revoluční vlastnosti B. Němcové zakrývá Arne Novák svým nechutným výkladem, svým maloměstským klepařením o soukromém životě slavné ženy. U velkých klasiků nemohl se Arne Novák postavit přímo proti jejich pokrokovým ideám a proti sympatiím, kterými provázeli revoluční dělnické hnutí. Ale bojoval proti nim. A to tak, že si básníka vyložil po svém a udělal vše, aby oslabil jeho pokrokové rysy. Tak např. Svatopluk Čech, autor *Písní otroka* a básní jako *Buď práci čest apod.*, je Novákovi „básníkem selských tuch a jistot“. (Z časů zažíva pohřbených, s. 62) Mnohokrát rozvádí svou lživou koncepci Čecha jako selského idylíka, ačkoliv se v jeho díle již jasně obráží zápas dělnické třídy.

Druhou metodou, jak zastřít a znehodnotit revoluční obsah a dosah básní-kova díla, je oddělit jeho tzv. intimní nebo přírodní poezii od poezie s poli-tickým, vlasteneckým a revolučním zaměřením, ocenit prvou a zavrhnout jako umělecky méněcennou druhou notu. Takto hleděl Novák vyřídit Sovu, básníka, jehož dílo sám vydával. Tam, kde se už nemůže Novák vyhnout dílu, jež se stalo trvalým majetkem lidu, falšuje alespoň výklad. Takovým pěkným příkladem je Novákův „výklad“ Mayerovy básně V poledne. Ze závěru básně, kde se topič rozhodne nevyhodit svého tyrana a hodující panstvo do vzduchu, udělal si Arne Novák svůj výklad, že jde o smíření, o jakési náboženské uvědomění a vykoupení sebe v „božího syna“. Zamlčel, že básník sám říká, proč dělník neužije teroristické akce, že totiž chápe nedostatečnost anarchického odstranění jednoho tyrana a nutnost odstra-ňovat společenské zlo v třídním rozsahu. Ostatně celá tato báseň vyznívá jasně jako hrozba všem tyranům, a ne jako smíření s nimi. Ovšem Novák tu už vědomě bojoval proti revoluční myšlence proletariátu.

V.

Protidemokratické zaměření Novákovo zároveň znamená, že je mu cizí pravé vlastenectví, jež mělo u nás vždy hluboký, společenský, pokro-kový, sociální obsah. Tady se jeho panský, protidemokratický názor pojí velmi názorně s *kosmopolitismem*. Dívá se svrchu na českou literaturu, která stála vždy ve službě lidu a národa. Tento „strážce tradice“ (jak byl nekriticky nazýván) má takovéto mínění o nejpodstatnějším rysu české literatury: „Od samotných začátků jejího vývoje oslabuje dvojí omezení význam a důsažnost české literatury a brání jejímu pronikání na světo-vé fórum... Ve starších dobách je to obmezení náboženské, v nedávné minulosti zužující tendence nacionální – dvě síly, které u jiných národů podnítily díla světového dosahu, ale u Čechů bylo jich použito způsobem tak zvláštním, že si podmanily literaturu přímo k nevolnické služebnosti.“ (Dějiny českého písemnictví, s. 8) Kladné vlastnosti naší slavné vlasteneč-ké literatury, že totiž přijímá a rozvíjí to, co blahodárně působí na rozvoj národa, posiluje jeho energii a rozvíjí lásku k jazyku a minulosti, že vy-chází z forem lidového umění, jsou podle A. Novákových slov vlastnostmi negativními, díla nesená tímto lidovým a národním duchem se mu »jeví z evropského stanoviska produkty jenom lokálními, pro něž se za hrani-cemi jejich vlasti sotva může najít ozvěna.“ (Dějiny českého písemnictví, s. 10) Tohle je opravdu škola kosmopolitismu a z té školy vycházely všech-ny ty hlasy, které se s pohrdáním odvracely od literatury sloužící národu a lidu a prohlašovaly, že cesta k světovosti vede přes formalismus, surre-alismus, přes všelijaké „internacionální“ revue, přes existencialismus.

Novákův kosmopolitismus má hluboké a staré kořeny. Už za pražských studií projevuje Arne Novák všechny rysy buržoazního, úpadkového individualismu: aristokratické povýšenectví nad lidem, nad „davem“, ironický despekt k národní literatuře, pohrdavý postoj k její minulosti, estétské odsouzení literatury vlastenecké a přeceňování literatury světové. A tu hned řekněme, co je u Arne Nováka ona „světová literatura“. Nejlépe nám to ukazují jeho Přehledné dějiny literatury české ve svých úvodech k jednotlivým údobím, zejména k letům devadesátým. Světovou literaturou je mu především úpadková buržoazní západoevropská literatura, vedle ní pak buržoazní literatura severská, jejíž individualistický duch okouznil Nováka natolik, že si i křestní jméno poseverštil a z Arnošta udělal Arne Nováka. Na žádném místě Novák neopomněl připomenout, že naše kulturní orientace je západní, německá a francouzská. Na druhé straně neopomněl buď zapomenout, nebo oslabit, nebo falšovat blahodárný vliv ruské realistické literatury, stejně jako i velkou tradici bratrských styků české kultury se slovanskou a zvláště ruskou kulturou. A tam, kde se už nemohl vyhnout jasným spojitostem, vyzdvihuje alespoň netypické a duchem hluboce reakční úpadkové zjevy, jako Merežkovského apod. „Světovost“ je mu tedy synonymem pro západní, duchem idealistickou a úpadkovou, subjektivistickou, protilidovou, „moderní“ literaturu.

Jedním z největších úkolů naší literární vědy dnes proto bude ukázat veliký pokrokový vliv bratrské ruské literatury, zvláště klasického ruského románu a velkých tradic revolučně demokratických, jak o tom výmluvně hovořil Zdeněk Nejedlý na Sjezdu čs. spisovatelů v roce 1949.

VI.

Zároveň s tímto kosmopolitismem, který se s despektem dívá na pokrokové tradice domácí a chce tzv. čisté umění, spojuje se a jde ruku v ruce *boj proti realismu* v umění. Proto nalézá Arne Novák pro české realistické klasiky podceňující slova o realismu, který prý se u nás omezoval na žánrovou drobnokresbu. „Kdekoli realismus proniká i do poezie, přibližoval ji jednak próze, jednak i slohu novinářskému, zvláště také tím, že sahal rád po výrazech všedního dne...“ (Přehledné dějiny, s. 877) Jak se vůbec falešně díval na realismus, svědčí jeho výrok, že byl „realismus vystupňován v analytický naturalismus a pak zjemněn citlivým impresionismem“. Realismus mu byl zřejmě hodně nízkou tvůrčí metodou, když měl být jeho vyšším stupněm naturalismus a impresionismu připadla úloha jej zjemňovat. Arne Novákovi patří zřejmě pochybná zásluha, že u nás rozšířil toto špatné, škodlivé pojetí realismu jako metody netvořivé, pouze kopírující, neumelecké. Tento názor doslova zamořil českou literaturu. V něm se shodují Arne Novák s K. Tei-

gem a dalšími stoupenci formalismu, surrealismu, stejně i s idealistickými „duchovními“ básníky a teoretiky jako V. Černým aj. Tento nesprávný a škodlivý názor brzdil cestu naší literatury k socialistickému realismu nejen za kapitalistické republiky, nýbrž i po roce 1945, a zůstává přežitkem ve vědomí nebo podvědomí někdy ještě dnes. Vysoko vyzdvihnout realismus naší klasické literatury a také ovšem objasnit jeho tvůrčí metodu, vymezit přesně tento pojem a pojem realismu kritického, odlišit od protikladného naturalismu a od jiných subjektivistických tvůrčích metod a směrů – to je úkol naší literární vědy. Sovětská literární věda nám i zde ukazuje cestu.

Svým protirealistickým zaměřením stál ovšem Novák v protikladu k nejlepšímu a nejzdravějším tradicím české literatury. Jeho Přehledné dějiny literatury české tu opět podávají nekonečnou radu příkladů, jak vyzdvihuje právě protirealistické, subjektivistické tendence literárního vývoje, jak si podle toho zkresloval velké zjevy, jako K. H. Máchu nebo Sovu, kterého označil jako reprezentanta protirealistické fáze českého básnictví. Proto také mystika Březinu vyzdvihl jako „velikého dovršitele básnické kultury české v století devatenáctém“. Zároveň prozradil, proč je mu Březina „mistrem všech mistrů“. Proto, že „zůstává lidovému čtenáři i průměrnému vzdělanstvu záhadou, ke které třeba vzhlížeti s pokornou zdrželivostí i němým ustrnutím“ (Z časů za živa pohřbených). Buržoazní individualismus, aristokratismus, protilidovost, protirealistické pojetí umění jako nějaké vyšší magie stojí zákonitě spojeny v pozadí těchto názorů.

Na realismus útočí Arne Novák, jak jen může. Proti Jiráskovi má spoustu „uměleckých“ výtek. Je podle něho „upoután charakteristickým i pitoreskním povrchem, nevnikal ani psychologicky do nitra svých figur, ani do ideového proudění minulosti“. (Dějiny českého písemnictví, s. 192) Proti novákovské protirealistické pomluvě Z. Nejedlý skvěle dokázal, že Jiráskovo dílo představuje právě velké umění povahokresebné a hluboké ideové proniknutí do minulých epoch. A tento *vítězný boj o Jiráska byl zároveň bojem o realismus*, bojem, jehož plné vítězství uznal a jemuž plné zadostiučinění dal teprve dnešek. Cestu k správnému zhodnocení odkazu klasiků naší literatury ukazuje nám právě Z. Nejedlý. Je to cesta zhodnocení jejich realistického umění. Z. Nejedlý to v řeči na sjezdu spisovatelů roku 1949 zdůvodňuje:

„Je jistě charakteristické pro naši literaturu, že byla od počátku (od obrození) realistická takřka bez úklonů od této linie. Dáno to bylo jistě už její lidovostí a jejím národním úkolem. Měla-li vést nebo aspoň pomáhat vést národ, musila být realistická v úzké souvislosti se skutečností.“

Novák pro svůj zásadní odpor k realismu nemohl pochopit ani jednoho našeho klasika. Ale tu šlo v podstatě o ideový pokrokový obsah

Jiráskova díla a právě proti němu bojoval Novák záludně tím, že snižoval realistickou metodu Jiráskovu a tvrdil, že je umělecky slabý, že netvoří „čistě básnický“. *Boj proti realismu byl bojem proti ideovosti a pokrokovosti našich klasiků* a je ostatně charakteristický i pro jiné literární kritiky a literární boje. Znamená vždy boj z pozic idealistických, s buržoazních úpadkových hledisek, často pod heslem „modernosti“. Také zde má naše literární historie a kritika co revidovat a napravovat.

VII.

Jestliže se ukázal Arne Novák jako nepřítel pokrokových, demokratických a realistických tradic naší minulosti, jako nepřítel, skrývající se často za „umělecké“ námitky a také za falešný výklad literatury jako jednoho proudu, v kterém chtěl právě propašovat tradice protidemokratické, reakční a protirealistické, pak se ukázal později jako *zapřísáhlý nepřítel dělnické třídy a její ideologie* – vědeckého socialismu. Tam, kde se setká se spisovatelem komunistou, je jeho nepřátelství nezahalené. Někdy se snaží ještě mlčením přejít zjevy upevňující revoluční linii naší literatury. To zejména tam, kde jen jakoby na okraji, jen v poznámkách, mluví o básnicích vyrůstajících a pracujících přímo v dělnickém revolučním hnutí a dělnickém tisku. Byli mu – a po něm také mnohým našim literárním historikům a kritikům – jen „samouky“. Tím chtěl znevážit především onu významnou věc, že oni první přinášeli do české literatury marxistické ideje, třídní uvědomění a bojovnost a také to, že se učili nikoliv u francouzských symbolistů a dekadentů, ale u Havlíčka, Nerudy, Čecha atd.

Julius Fučík nám tu svým kladným doceněním dělnického básníka F. Chládky a uvedením tohoto „podzemního proudění básnického“, jak je představují literárně tvořící dělníci, do dějin naší literatury (viz článek Arne Novák neobvyklý, Tvorba 1938) ukazuje velmi podnětně nové úkoly naší literární historie.

K velkým spisovatelům, kteří stáli přímo v řadách komunistické strany, měl Novák poměr zarytého nepřátelství. Protože však nemohl překonat svého protivníka ideově, snažil se ho vyřídit už hotovým odsudkem, bez důkazů, ale autoritativně proneseným.

Tak jen jednu větu věnoval Neumannovým Rudým zpěvům, v nichž mu zaznívají nesmiřitelné invektivy komunistického řadového vojáka, jenž ozbrojen a na postupu neuznává ani lidské shovívavosti, ani básnického vkusu (Přehledné dějiny literatury české, s. 933). Dílo S. K. Neumanna vykládá pak hned jako impresionismus, hned jako verbalismus a rétoriku, hned jako revoluční expresionismus, hned jako „rozkošnický vitalismus“ i jinak, jen ne správně hodnotícím soudem. Vždy ovšem tak, aby oslabil

důvěru v uměleckou hodnotu velikého díla a pevný charakter Neumannovy revoluční osobnosti. Podobně i Olbrachtovo novátorské dílo, zahajující novou epochu české prózy, Anna proletářka, bylo Novákovi jen „křiklavě tendenční románek komunistické revoluce se stranickým rozvržením světla a tmy“. Že je to dílo stranické, to ovšem uznal, ale zřejmě to, co bylo pro Olbrachta tmou, tj. mravně prohnilá buržoazie, bylo Novákovi světlem – v tom se zásadně odlišoval! Nedovedeme dnes ani pochopit, že vůbec mohl o Siréně Marie Majerové, o díle kladoucím základy socialistickému realismu v české literatuře, říci jen to, že prý staví proti pracujícímu kolektivu osobu vynálezce. Tak pomocí svévolných, nepravdivých, ryze subjektivních charakteristik, víc než povrchních, chtěl snížit význam velkých děl socialistických. Nevynechal přitom ovšem ani Wolkera, ani Nezvala.

Nenávistný poměr ke všemu socialistickému a komunistickému se ovšem nejjasněji projevil prudkým odporem k Sovětskému svazu. Stejně tak i přehlížením sovětské literatury, jejíž blahodárny vliv na českou literaturu zkreslil, pokud se o něm vůbec zmiňoval. Dovolil si dokonce sovětskou prózu srovnávat s tehdejší prózou německou, tj. nacistickou, jindy zase s „faktografií románu amerického“ a jindy zas s „francouzskou praxí unanimitickou“. Nedivme se tomu příliš, vždyť pro „vzdělance“ Arne Nováka byl Sovětský svaz fantastickým světem bez kultury. Novákovy názory na socialistický realismus a na sovětskou literaturu zanechaly ovšem také neblahé stopy v naší literární historii. Právě zde je třeba hodně napravovat a ukazovat, jak strhující příklad dávala sovětská literatura cestě naší literatury k socialistickému realismu.

VIII.

Arne Novák býval nekriticky označován jako tradicionalista. Dokonce jeden ze sborníků vydaných k jeho počtě nese název Strážce tradice. Novák sám velmi často o tradicích mluvil a několikrát se zamýšlel nad duchem české literatury. Ale už tu bylo řečeno, jaké tradice on vyzdvihoval, ke kterým obdobím lnul se zvláštní láskou. Tak jako přehlížel husitství, tak se stal horlivým vykladačem baroka, údobí feudálního útisku, reakce a národní katastrofy. Jeho *tradicionalismus* byl vždy protilidový, reakční, a tedy i protivlastenecký. Jednou z nejčastěji vyhledávaných tradic byla u něho tradice západoevropské buržoazní orientace. Tady se opět projevuje jeho kosmopolitismus. Podle této tradice za rozkvět naší národní literatury vděčíme prý jen vlivům z ciziny, a to západoevropské. Onu pověstnou *komparatistickou metodu* buržoazní literární historie, metodu vyhledávající krkolomně cizí „vlivy“, na jejichž základě měla být vyložena podstata i „originalita“ českého literárního zjevu, používal A. Novák důsledně. A právě u Nováka odhaluje

se kosmopolitická tvář této metody. Literární zjev typicky český je vykládán především jako výsledek působení jiných cizích literárních děl, a nikoli jako zákonitý výraz národního života v dané epoše, jako mluvčí lidu. Nejenže tu bylo literární dílo vykládáno v nesprávném, nevědeckém, idealistickém pojetí, ale bylo tu záměrně stíráno jeho češství, jeho původnost a zdůrazněna nadřazenost cizích „vzorů“ a „vlivů“, a to vždy nadřazenost literatury západní. A že se tu zdůrazňovaly „vzory“ západoevropské literatury úpadkové, že právě ony představovaly Novákovi a buržoazním literárním historikům „světovou“ literaturu – to jen plně odhaluje kosmopolitický základ i tendence této metody. Že to pak vrcholilo poníženým poklonkáním před úpadkovou kulturou západoevropskou – to zase nejlíp dokládá Arne Novák svým neblaze známým ponižováním Jiráska v uvedené již studii *Die chechische Literatur der Gegenwart* z roku 1907.

Proti této kosmopolitické komparatistické metodě je třeba položit historickomaterialistické pojetí literatury jako odrazu reality a výklad osobitosti národní kultury z historických podmínek společenských a národních.

Konečně, i když nepopíráme vlivy cizích idejí a děl na rozvoj národních autorů, bylo by hluboce nesprávné, kdybychom neviděli, že i v tom, jak národní kultura přijímá pokrokové myšlenky a podněty zvnějška, projevuje svou tvůrčí sílu a svou osobitost, že je přijímá totiž z potřeb vlastního národa, života, že je podle těchto potřeb zpracovává, a že tedy opět i tu jsou rozhodující její podmínky životní, její pokrokový postoj i její národní osobitost. Nejde tu ostatně o to, uznáváme-li vůbec nějaké vlivy. Jistě nepopíráme ony plodné vlivy pokrokových idejí a děl. Naopak, také uvádíme tyto vlivy, neboť charakterizují velikost a pokrokovost těch, kteří je přijali a tvůrčím způsobem zpracovali a rozvedli podle potřeb národa a k jeho dalšímu vývoji.

Proto je také třeba – a v protikladu k buržoazní literární historii – ukázat podnětný vliv ruské realistické literatury a sovětské literatury na pokrokový vývoj naší národní literatury.

IX.

Jdeme-li ke kořenům Novákových názorů na dějiny a umění, je nám stále jasnější jejich reakční idealistická podstata. Novák velmi často používá pojmu „duch“, psáno s D. Jeho odpor k vědeckému materialismu je zřejmý skoro z každé stránky jeho díla. Odtud sympatie k iracionalistické filozofii buržoazní, k metafyzice, k hledání „absolutna“, k mysticismu. Proto je mu dekadence, novokřesťanství a jiné úpadkové idealistické směry konce století „náhradou za neuspokojující rozumové, přírodovědecky pojímané poznání světa organického a společenské zákonitosti“. Dějiny

podle něho tvoří prý silní jedinci. Proto také jsou mu vrcholnými zjevy v letech devadesátých minulého století reakční francouzští (M. Barres), angličtí a severští individualisté. Proto je mu Nietzsche, sám představitel úpadkového individualismu a reakčního idealismu, „ukazatelem bezpečné cesty z dekadence fyzické i kulturní“. Novák vždy znovu a znovu vynáší všechny „duchovní“ směry v naší poezii, a v tom nezůstal sám, ale našel dost stoupců. Na této cestě se nutně musel sejit s reakčními katolickými básníky Durychem, Zahradníčkem aj., i s ruralisty a jejich mystickým vztahem sedláka k půdě a k rodu.

Pohled na umění u Arne Nováka je tedy *nevědecký*. Stejně i jeho metody. Nevykládá nikdy literární dílo jako obrazný, zobecňující odraz skutečnosti, proto si také ani nikdy neklade otázku jeho životní pravdivosti. Vykládá je jako něco, co bylo podníceno myšlenkou přijatou zvnějška, a hlavně z literárního nebo filozofického díla jiného – obvykle původu západoevropského. Umění se podle tohoto názoru vyvíjí zcela imanentně, tj. nezávisle na životě a změnách v společenském řádu, jen vlastním samopohybem. V úvodu k Přehledným dějinám literatury české praví sám: „Ježto usilujeme o svéprávný výklad slovesného *vývoje*, jehož *podmínky plynou z písemnictví samého*, a *nikoliv z jiných složek dějinného procesu* (podtrženo mnou – F. B.), vyhovovala by nám taková periodizace literárního dění, která by vývojový proud členila podle zřetelů *výhradně slovesných* (podtrženo mnou – F. B.)“ Při periodizaci dějin české literatury vychází Novák z tohoto idealistického pojetí a z Pekařovy periodizace podle principů uměleckých slohů. Nehledě k tomu, že dochází k *nevědeckým* pojmům, například „starší romantika“, „pozdní romantika“, „tendenční realismus v duchu světoobčanském“ (pro údobí nerudovské a smetanovské!!) aj. Ideové zkruslování celých údobí doplňuje zřejmě úmyslným zařazením S. K. Neumanna do let devadesátých, do kapitoly nadepsané „Odvrat od realismu v české lyrice. Katolická Moderna“ a hned za Jaroslava Kolmana-Cassia!

Tato Novákova periodizace dějin české literatury byla a i ještě dnes je vážnou překážkou rozvoji naší vědecké literární historie. Je třeba ji rozbít, sepnout literaturu s životem, s vyvíjející se základnou, stanovit údobí podle kladných sil, které určovaly vývoj literatury v jeho rámci, a nikoli podle manifestů malé skupinky, jež představovala tendence úpadkové, nikoli podle různých směrů dovezených z ciziny. A přitom ovšem bude třeba rozbít nebezpečnou, objektivistickou teorii literatury jako literatury jednoho proudu a vždy rozlišovat proud pokrokový a proud pokrok brzdící, reakční.

Jeden příklad, jak Arne Novák svou periodizací a přeřazením autorů zkrusluje zcela obraz doby a literatury: Vytvořil si úsek „dobu kritického

a sociálního realismu a reakce proti němu“ (1894-1914). Protože odtud vyoperoval nejen Jiráska, který tvoří své velké historické románové cykly od let devadesátých, a Raise, ale i Novákovou, která začíná psát své významné romány až v prvním desetiletí století dvacátého, a protože realismus mu tu reprezentuje M. A. Šimáček, Josef Laichter, B. Viková-Kunětická, zůstávají mu tu jako hlavní proud české literatury této doby směry už úpadkové, naturalismus, symbolismus, dekadence. Proto také manifest České moderny a ono pověstné otevření oken do Evropy jsou mu reprezentanty nové, tzv. moderní literatury. Ale my nemůžeme vůbec pochopit tehdejší vývoj literární, když nepostavíme vedle a proti úpadkovým směrům bezideovým, subjektivistickým a formalistickým Jiráska, vedle a proti Svobodové Novákovou, vedle a proti Moderní revui bojovné Čechovy Písně otroka. Bez tohoto protikladného spojení nemůžeme rozlišit, co je v té době pokrokové, životné, zdravé, co nám skutečně reprezentuje kulturní odkaz této doby.

Novák nám podal také přesvědčivý důkaz, kam až vede výklad imanentního vývoje umění a pojetí jeho samoúčelnosti. Vede k *formalismu*, k názoru, že na umění je nejpodstatnější a nejdůležitější forma. To vede Nováka tak daleko, že si určuje různé tradice podle slohových principů; do jedné z takových souvislých linií se mu podaří dostat vedle sebe S. K. Neumanna, Jiřího Karáska ze Lvovic, Otakara Theera (Přehledné dějiny, s. 846) – což je příklad dokonalé bezideovosti. A bezideovost v literárněhistorické práci patří k nejhorším pozůstatkům arnenovákovštiny. Projevila se v chápání literárního vývoje jen jako střídajících se směrů, které rostou jeden z druhého, jako střídání generací, přičemž v generaci nebylo rozlišováno mezi zjevy pokrokovými a reakčními. Projevila se v tom, že byly vedle sebe kladeny zjevy velké a malé, aniž se rozlišoval jejich rozsah a význam, zjevy stojící na ideově zcela protikladných pozicích, že se v hromadě objektivisticky nakupených zjevů ztratila sama podstata a velikost vůdčích osobností a utopila se i pokroková linie vývojová. Příkladem jsou právě Novákovy Přehledné dějiny literatury české, které přes ohromný rozsah 1700 stran nepodaly ani obraz vývoje, ani plastický obraz, kde jsou vrcholy tohoto vývoje. Ale v bezzásadovosti a v bezideovosti setkával se Novák i s jinými představiteli buržoazní literární vědy, kteří vycházeli z pozitivismu, tedy ze zdánlivě protikladných názorů. A se zbytky tohoto bezideového, popisného podání literární historie bojujeme ještě dnes. A tento boj bude třeba vést právě na základě ideového hodnocení kulturního dědictví tak, že se literární historie soustředí především na největší pokrokové zjevy, dá jim jejich velké, vůdčí místo, a že bude vždy důsledně rozlišovat dva proudy v literárním vývoji, pokrokový a reakční, ten, který vybojovává nový život, a ten, který hájí pozice odumírajícího světa. A že pro ni dějinami literatury budou právě dějiny

tohoto pokrokového, vpřed vedoucího, a dějiny toho starého, reakčního, jen potud, pokud jsou dějiny pokrokového, realistického, vlasteneckého proudu literárního dějinami zápasu s reakčním, protirealistickým a kosmopolitickým. (Je ovšem třeba podotknout, že nemůžeme všechny zjevy literární rozdělit jednoznačně do těchto dvou proudů. Nesmíme zapomenout, že každému jevu jsou vlastní dialektické protiklady, a že tedy často v osobnosti jednoho autora nebo v jednom jeho díle musíme odhalovat vnitřní protiklady pokrokovosti a reakčnosti.)

Bude-li takto literární historie soustředěna především na pokrokové zjevy naší literatury, pak bude naše kulturní dědictví opravdu arzenálem zbraní pro náš ideový boj dnešní. Pak také česká literární historie dokáže pravdivost Stalinových slov o síle pokrokových idejí a o jejich aktivní účasti na přeměně světa a člověka. Ukážeme-li, jak mocnou zbraní byla česká poezie v boji národně osvobozeneckém od obrození až k boji s okupanty, ukážeme-li, jak čestné místo měly verše a literární díla ve vítězném boji proletariátu za socialismus – pak naučíme též úctě a lásce k literatuře a tomu nejsprávnějšímu poměru k ní, totiž poměru k ní jako k učitelce a posilovatelce života.

X.

Pojetí dějin je u Nováka idealistické, dějiny jsou vytvářeny podle něho silnými, velkými jedinci. Individualismus Novákův projevuje se zvláště v tom, že literární dějiny jsou mu jen souhrnem osob. Každé periodě sice předesílá úvodní kapitoly nazývané „povaha doby“, dále rozvedené v oddíly „poměry veřejné“ a „cizí vzory a učitelé české literatury“. Vedle jasného kosmopolitického snižování české literatury na žákyni cizích učitelů máme tu názorný příklad vulgarizátorského pokusu ukázat souvislost literatury s dobou. V té úvodní kapitole vyjmenuje různá fakta z veřejného, hospodářského a politického dění dané doby, ale úvody samy jsou bez nejmenší souvislosti s výkladem literárních jevů. Jsou mechanicky a bezideově přiřazeny. A zde máme předstupeň k vulgárnímu sociologismu, který ohrožoval literární historiky, zejména ze školy pozitivistické, a který ohrožuje i dnes ty literární historiky, kteří usilují o marxistický výklad literatury, ale bez správného pochopení dialektického vztahu základny a nadstavby. Naše nová literární historie bude musit proti této vulgarizátorské metodě ukázat, jak literatura jako ideologie *souvisí* se základnou, ale zároveň musí podle Stalinových statí ukázat, jak i literatura aktivně působí na základnu, jak pokroková literatura účinně pomáhá vybojovat nový společenský řád, socialismus a komunismus.

Nevědeckost Novákovy metody projevuje se i ve způsobu, jak vykládá jednotlivé zjevy. Jednak podává snůšku biografických a bibliografických dat a vřčet domnělých cizích „vlivů“ a učitelů, které nakonec vzbudí v čtenáři zcela mylný dojem, že probíraný básník je plagiát celé řady jiných básníků. Jednak zase podá vlastní charakteristiku, která je však tak subjektivní a povrchní, že ztrácí vůbec charakter vědeckosti. Kolik dokladů svévolnosti, povrchnosti, nelogického spojování pojmů bychom tu mohli uvádět! Přesné pojmy, s nimiž má literární věda pracovat, nahrazuje domyšlivými básnickými obraty a metaforami. Novákův povrchně esejistický styl, plný barokních pokroucenin a křečí, jeho příměry a metafory jsou právem pověstné. Zejména posluchači studující z jeho Přehledných dějin se jimi vždycky dost bavili. Jde o typické „duchaplničení“, tolik příznačné pro buržoazní kritiku, jde o honbu za originalitou.

Neschopnost A. Nováka provést hluboký rozbor ideového obsahu uměleckého díla a jeho hlavních obrazů projevuje se v tom, že Novák nepodá nikdy analýzu konkrétního literárního materiálu, ale že tuto neschopnost maskuje autoritativním soudem. Vyřkne suverénně svůj ortel a argumentuje jen svou bohorovností a silnými výrazy. Tento kritický subjektivismus vnášel do jeho kritik i literárněhistorických charakteristik též jeho osobní zaujetí, jeho zášti i ješitnost. Proto ho Šalda v jedné ze svých temperamentních polemik s ním označil jako „tatrmanický zjev kritické Pýthie brněnské“ a jeho „soudy“, pronášené s tváří zákonodárce historie a kritiky, charakterizuje ještě výsměšněji (Šaldův zápisník, roč. II., str. 222-226). Literární kritika Nováková a její svévolnost a reakčnost zasluhovaly by ovšem celé kapitoly, zvláště proto, že manýra pronášet důkazem neodložené rozsudky nad autory nacházela v české literární kritice četné stoupence. A také proto, že byla nekriticky přijímána. Bylo dost těch, kteří se dali oslepit jeho duchaplnostmi a autoritativním tónem. Otevřeně proti Novákovi bojovalo jen nemnoho kritiků, na prvním místě ovšem kritici marxističtí, zejména Zdeněk Nejedlý, Jiří Wolker a Julius Fučík.

XI.

Do jaké míry byl Arne Novák reprezentantem české buržoazní literární historie a kritiky, ukazuje řada nekritických sborníků i monografií vydaných k jeho počtě. Najdeme tu i jména těch, kteří se neshodovali s reakčním politickým názorem Novákovým. Nekriticky oslavné články i monografie napsali i ti, kteří pak svým dalším vývojem přešli na opačnou stranu a kteří dnes poctivým úsilím o marxisticko-leninskou vědu revidují své dřívější omyly.

Ale ještě po roce 1945 je dělán pokus zachránit Arne Nováka jako studijní pramen. Ovšem úsilí A. Grunda a R. Havla obrousit aspoň ty nejreakčnější ostny jeho Přehledných dějin literatury české muselo zůstat, podobně jako nové vydání Novákových Dějin českého písemnictví (1946) A. Grundem, pokusem chybným. Novákovština však ještě ani zdaleka nezmizela z české literární historie. Ani dnes si všichni jeho žáci, obdivovatelé i shovívaví kritici plně neuvědomili nevědeckost a reakčnost názorů a díla Arne Nováka. Dodnes nebyla provedena skutečně hluboká kritika jeho pojetí a jeho metod, a přece je to tak nutné. Je to nutné i pro ty, kteří nesou ještě toto dědictví v sobě a usilují je překonat, i pro ty, kteří stále ještě přicházejí při studiu do styku s jeho dílem. Je to nutné, protože idealistický názor na dějiny a literaturu a novákovské metody literárněhistorické nevymizely ještě zcela z naší vědy. Je to nutné, protože kosmopolitismus v naší literární vědě není ještě zcela vymýcen. A protože nejsou dosud očištěny od Novákových pomluv všechny velké zjevy naší literatury, protože vyzdvihnout naše skvělé kulturní dědictví se stává teprve velkým úkolem naší literární vědy a kritických diskusí. A právě tento boj o kulturní dědictví naráží často na překážky, které mu do cesty nastavěl právě Arne Novák. Kritika Arne Nováka není důležitá jen k určení a vymezení jeho reakční pozice v české literární historii a kritice a k odstraňování těžkých nespravedlností, jichž se dopustil na pokrokovém dědictví naší literatury. Je důležitá i proto, že má ukázat, jak typickým produktem buržoazní úpadkové ideologie je kosmopolitismus, jak se pojí nedílně s buržoazním nacionalismem, který vyrůstá ze stejných třídních základů. Má ukázat i to, že tyto reakční názory se spojují nutně s idealistickým „názorem“ světovým a s formalistickým názorem na umění. Kritika Arne Nováka má podat důkaz, jak právě tyto názory, vyplývající z buržoazní ideologie, jsou zcela nevědecké a svádějí literární vědu k nejtěžším omylům. A že toto vše nejsou ovšem jen nějaké omyly, ale – jak právě případ Novákův ukazuje – jsou záměrem, který je diktován třídním zájmem a jasně stranickým, politickým úmyslem, který nemůže zastříit žádná „objektivně“ se stavějící přetvářka. Přitom se ukáže, že Arne Novák není osamocenou postavou v tomto boji reakce s pokrokem, ale že se spojuje se stejně reakčními exponenty buržoazie ve vědě historické i v teorii umění i přímo v literární tvorbě. Tak se vytvářela jednotná fronta proti pokroku, proti socialismu, proti lidu a proti národu. A v tom má kosmopolitismus úlohu nejdůležitější: oslabit síly a sebedůvěru národa, být nepřátelskou agenturou, která má zabránit, aby lid dovršil své osvobození z pout vykořisťování, rozvinul všechny zdravé a tvořivé síly národa a v duchu socialistického vlastenectví a proletářského internacionalismu vybuodoval na zemi beztržní společnost.

XII.

Diskuse o Arne Novákovi se ovšem nesmí omezit jen na kritiku A. Nováka a na odmítnutí jeho nevědeckých názorů a metod. Je třeba ukázat kladně na úkoly a správné metody naší literární historie. Je třeba ukázat, jakou cestou máme jít. Na některých místech bylo to zde už – právě v protikladu k A. Novákovi – naznačeno. Závěrem třeba připomenout úkoly nejzávažnější. Naše literární historie musí se naučit vycházet z *ideového hodnocení díla*: Autora a jeho dílo chápat jako odraz a výraz společenského života a třídního boje a především určit jeho pozici v tomto zápase. Nebrat bezideově autora jako autora, fakt jako fakt, ale hodnotit v duchu vědeckého světového názoru marx-leninského. Tato ideovost osvobodí nás z nebezpečí bezideového, bezzásadového objektivismu, bude základem naší bojovné stranickosti a umožní nám také postihnout vývoj české literatury a podat správný výklad jejích dějin. Tato ideovost povede nás také bezpečně při přehodnocování kulturního dědictví, k docenění národních klasiků, jejich vlasteneckého odkazu, k odmítání všech kosmopolitických tendencí i všeho buržoazního nacionalismu. Ideovost a stranickost nás také povedou k tomu, aby naše literárněhistorická a kritická práce byla živě spjata se současnou literární tvorbou a životem.

Literární historik dále musí vidět v díle literárním především *odraz reality, odraz života*, a tak je také vykládat. Jeho úkolem je hodnotit je právě v tom, jak pravdivě tuto skutečnost odráží. Ne každé dílo pravdivě odráží skutečnost. Jen to je pravdivé, které postihuje ve své době ony společenské síly a ony ideje, které vedou vpřed. A protože tyto síly jsou obsaženy v lidu, musí literární historie soustředit svou pozornost na ta díla, která ukazují jeho zápas, jeho život a jeho tužby. Podtrhuje to i prezident Klement Gottwald v projevu o významu Aloise Jiráska z 10. listopadu 1948, když říká, že je třeba „*orientovat se na pokrokové osvobozené tradice našeho národa*“ a vyzdvihnout díla, která „*posilují naše národní sebevědomí a plní nás dějinným optimismem a vírou v tvořivé síly lidu*“. Tím je též zásadně ukázána cesta k řešení otázky našeho kulturního dědictví.

Předpokladem k správnému zhodnocení pravdivosti uměleckého díla je hluboká historická analýza, opírající se o znalost historické skutečnosti, kterou dílo odráží. Literární historik musí znát tuto skutečnost a musí znát zákonitost, s níž se tato skutečnost mění a vyvíjí. A to bude chápat jen tehdy, když bude ovládat marx-leninskou vědu o společnosti a umění, bude-li teoreticky vzdělán a bude-li znát konkrétně život, čili bude-li také politicky v této skutečnosti žít.

I když tak silně zdůrazňujeme společenský, ideový význam literatury, i když vyzdvihujeme její úzké sepětí s životem a dneškem, neznamená to

nijak, že zapomeneme, že jde o *umění*, o dílo umělecké. Že jde tedy o specifický způsob poznání, odlišný od vědeckého. Všechny ty funkce, jaké může a má mít v společenském životě, plní jen a právě tím, že používá zvláštních prostředků vyjadřovacích, že ideje a city vyjadřuje obrazem, názorně. A proto také musíme všechno životodárné bohatství literatury ukazovat a učit poznávat jejími uměleckými prostředky výrazovými, rozbořem její umělecké stránky, rozbořem autorových obrazů, postav, jazyka atd. Není to úkol lehký, uvážíme-li, že tento rozbor musí být jiný, než jak jej prováděly různé starší školy literárněhistorické, že musí opravdu ukázat organickou spojitost obsahu a formy. Nemáme dosud mnoho takových rozborů a jediný průkopnický příklad nám dává Zdeněk Nejedlý svými skvělými rozborů jednotlivých děl Aloise Jiráka. Také v tomto směru můžeme a musíme se hodně učit u velkých revolučních demokratů ruských a u sovětské literární vědy.

To jsou základní předpoklady pro novou literární historii českou. Mezi nimi na prvním místě bude stát ovšem láska k národu, k lidu, uvědomělé socialistické vlastenectví, láska k životu a k člověku a vřelé zánění pro velké myšlenky, které vedou vpřed, k svobodě, pokroku a míru.

Kritika nevědeckých názorů a metod Arne Nováka má být proto ujasněním cesty k nové, opravdu vědecké literární historii české, příspěvkem k objasnění českého kulturního dědictví a součástí významného boje, který má odstranit z vědy a myšlení přežitky reakční buržoazní ideologie a upevnit socialistické myšlení českého člověka – budovatele socialismu.

(1952)

PROTI SEKTÁŘSTVÍ A LIBERALISMU – ZA ROZKVĚT NAŠEHO UMĚNÍ

Ladislav Štoll • Jiří Taufer

V našem kulturním životě nastal v posledních měsících čilý ruch. Je patrné ideové oživení v práci všech uměleckých svazů. Diskutuje se svobodně a plodně o všech otázkách, kterými žije naše kultura. Široké

kruhy pracovníků intenzivně žijí všemi problémy připravované Akademie věd. Po brněnské ideologické konferenci, která přinesla nesmírně mnoho podnětného pro naši pracující inteligenci, se školští, vědečtí, techničtí a jiní pracovníci zamýšlejí nad základními otázkami společného boje pracující inteligence za výstavbu nového společenského řádu. A ve všech krajích naší vlasti probíhají nadšené pracovní konference, na nichž se ustavují oddělení nově připravované Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí.

I orgán Svazu čs. spisovatelů Literární noviny poskytl našim umělcům nebývalou příležitost k diskusi. Mnozí doposud mlčící a stranou stojící čestní tvůrčí pracovníci se hlásí ke slovu.

To vše svědčí o tom, že byly odstraněny závažné překážky, které brzdily rozvoj a širokou aktivizaci ve všech oborech naší kultury.

Rudé právo ze dne 18. května ve své závažné úvodní stati K některým otázkám našeho umění konstatuje, že to byla právě zrádná skupina Slánského, která i na kulturním poli napáchala velké škody tím, že sabotovala usnesení, která vyplývala z linie IX. sjezdu KSČ. Zločinný vliv bandy Slánského se na kulturní frontě podle slov úvodníku Rudého práva projevil *„především v odklonu od jasně poučky IX. sjezdu o nutnosti boje proti sektářství a vulgarizaci zásad socialistického realismu, o nutnosti vytvoření široké fronty všech pokrokových tvůrčích pracovníků od komunistů po všechny umělce, kteří mají kladný poměr k lidové demokracii a socialistickému úsilí našeho pracujícího lidu“*.

Jedna z metod slánštiny, často nevysvětlitelných, se projevovala v nepřátelském, nenávistném poměru k vysoce talentovaným tvůrčím pracovníkům, kteří svůj věrný vztah k dělnické třídě, ke straně a národu osvědčili jako občané už od prvních let měšťácké republiky, třebaže jako umělci se v letech buržoazní republiky seskupovali do různých skupin, vyhlašujících falešné, formalistické a úpadkové programy, ač jejich další, zejména poválečný vývoj nasvědčuje tomu, že zejména díky svému talentu a občanskému postoji již v letech velikých zápasů s kapitalismem překonávali čestně minulé tvůrčí omyly a vytvářejí nová cenná, umělecky pravdivá a vysoce ideová díla. Místo správného, soudružského poměru k nim a místo konkrétní kritické pomoci v jejich tvůrčí práci byli zahrnováni pohrdáním, pomluvkami a nepřátelstvím. Je dostatečně známa zavilá kampaň proti Vítězslavu Nezvalovi, která by byla asi trvala dosti dlouho, neboť byla podporována trabanty Slánského, kdyby nebyla vyvrcholila hanebným protistátním pamfletem, který osnovatele protinezvalovských štvanic zkompromitoval. Mnohým je dobře známa přímo vražedná nenávist Šlingova k Nezvalovi právě v době, kdy tento básník již vydal své skvělé velké básně Stalin a Zpěv míru, které nesporně znamenají novou etapu v tvorbě Nezvalově. Stejně

nenávisť se banda Slánského a jeho vědomých i bezděčných pomocníků chovala k věrnému Wolkerovu příteli, plachému a nesmírně citlivému básníkovi Konstantinu Bieblovi, který nechápe tuto nenávisť, jež se proti němu obracela z domněle komunistických řad, napsal v jednom ze svých předsmrtných dopisů tato otřásající slova:

„... Vzpomněl jsem si na všechna příkoří, která musel snášet Majakovskij! ... Nejrady bych si vpálil kulku do hlavy! ... Otevřel jsem naplno své bezelstné srdce, lidi mi malují na dveře šibenice, čemuž se smějí, ale když něco vyjde z komunistických řad, něco, co ti ublíží, tak najednou poznáš, že tvé srdce z této strany není chráněno, protože jsi tímto směrem ránu neočekával... (podtrženo námi). Jak špatně znají své básníky! Nikdo jim nedal celé srdce, jako my, jako Ty, jako Nezval, jako Pujmanová... Víím, že s tím strana nemá nic společného, je tam tolik báječných lidí, rozum se s tím rychle vypořádá, ale cit je zasažen, ať chceš, či nechceš, to je však náš tvůrčí nástroj, jeho struny nesmí být trhány, neboť pak nezpívá, nehraje... Nikdo si nedovede představit, co je to za těžkou práci udělat politickou báseň a aby přitom tou básní skutečně byla...“

Toto jsou nejtýpější znaky chování slánštiny nejen k těmto dvěma básníkům, ale i mnohým jiným mistrům uměleckého slova, k našim významným umělcům, ctěným a vyznamenávaným naší stranou a vládou a milovaným našim pracujícím lidem, k Petru Bezručovi, Fráňovi Šrámkovi, Marii Pujmanové, Karlu Konrádovi, Karlu Novému. Tento cizí, mrazivý vztah ke kulturním pracovníkům, plným upřímné vůle a nesobeckého nadšení pracovat pro věc socialismu, se projevoval i v nejrůznějších formách – od nezastírané nenávisť až po domněle marxistické, přezíravé teoretické mentorování a kantorování.

„V našem kulturním životě,“ píše Rudé právo, „se zahrnily nepřátelské tendence, které směřovaly k roztříštění kulturní fronty, které podporovaly a šířily skreslování smyslu socialistického realismu, které hlásaly podceňování otázky uměleckého mistrovství, které vulgarizovaly otázky ideovosti v umění, které vydávaly za umění neživé, schematické, bez duše vykonstruované výtvoř domyšlivých sektářů, přihlížejících chladně, bez zápalu, bez zaujetí k nádherným rysům našeho života.“

Ovšem, přemýšlíme-li o škodlivosti slánštiny v oblasti kultury, musíme si uvědomit, že tu nešlo o pouhé sektářství v úzkém slova smyslu v poměru k žijícím tvůrcům, ale o antipatriotické, kosmopolitické, našemu lidu cizí a nepřátelské tendence.

Dnes v tomto nebezpečí poznáváme prvky, které vedou ve svých důsledcích k celé koncepci. Viděli jsme tu snahy, které nebyly ničím jiným než variantou proletkultovštiny a rappismu, s tím rozdílem, že tehdy

šlo o negativistický nebo vulgarizátorský poměr ke kulturnímu dědictví vůbec, kdežto nyní šlo o tendence oklešťování, ochuzování, nivelizování našeho kulturního dědictví.

Podstata škůdcovského působení slánštiny na poli kultury byla také v ignorování a zamlčování důležitých usnesení a projevů, jež v uplynulých desetiletích vydal ÚV VKS(b) o politice strany v oblasti krásné literatury a umění.

Jak živě aktuálně zní např. rezoluce ÚV VKS(b) z roku 1925, jež věnuje pozornost otázce správného řízení a vedení literárního procesu v SSSR. Práví se tam, že „třídní povaha umění vůbec a literatury zvláště se zejména projevuje ve formách nekonečně rozmanitějších než například v politice“ a že proto „pokusy přenášet metody stranického a politického boje do literárního hnutí jsou škodlivým zjednodušováním“. Rezoluce dále uvádí, že i když v zemi třídní boj neustává, mění svou formu, neboť proletariát před dobytím moci směřuje k rozbití dané společnosti, zatímco v období své diktatury vyzvedá do popředí „mírovou organizátorskou práci“. A proto strana orientuje pracovníky proletářského literárního hnutí k tomu, aby získali všechny kvalifikované literární kádry schopné a chtějící pracovat ve prospěch sovětské kultury. V rezoluci se zdůrazňuje potřeba taktního a šetrného poměru k nim, který by zajistil všechny podmínky pro nejrychlejší jejich přechod na stranu komunistické ideologie. Rezoluce odmítá snahy uzákonit pomocí nařízení vedoucí postavení toho či jiného literárního proudu nebo stylu a odsuzuje protileninský, trockistický ráz poměru rappovců ke kvalifikovaným kádrům umělecké inteligence označovaným jako „souběžci“. Rezoluce varuje „před lehkomyšlným a pohrdavým poměrem ke starému kulturnímu dědictví a stejně tak ke specialistům uměleckého slova“. V rezoluci se dále varuje před „literárním komandováním“ a zdůrazňuje se, že proletářská literatura a komunistická kritika si musí vybojovat své místo ne administrováním, ale ideovou převahou a vysoce uměleckými díly. ÚV VKS(b) praví v této rezoluci, že „strana musí jako před nejzohoubnějším zjevem varovat před projevy »komčvanstva«¹⁾“, a v závěru shrnuje, že „komunistická kritika musí nemilosrdně bojovat proti kontrarevolučním zjevům v literatuře, odhalovat směnověchovský liberalismus – a zároveň zachovávat co největší takt, opatrnost a trpělivost v poměru ke všem těm literárním mezivrstvám (proslojkám), které mohou jít s proletariátem a půjdou s ním“.

Jestliže si dobře promyslíme základní teze této rezoluce, začteme-li se znovu do projevů soudruha Gottwalda, týkajících se kulturní politiky

¹⁾ Výraz pro pseudokomunistické chvastounství (kterýrazil V. I. Lenin v referátu na XI. sjezdu bolševické strany).

naší strany, vzpomeneme-li na projevy soudruhů Nejedlého a Kopeckého, zjišťujeme, že základní linie politiky KSČ v oblasti literatury a umění je pevně založena na principech politiky VKS(b) v téže oblasti.

Již roku 1949 na IX. sjezdu KSČ byla v referátu soudruha Kopeckého zodpověděna otázka, jak široká má být naše nynější spisovatelská fronta. Bylo řečeno, že má být co nejširší, že do ní mají být pojati všichni spisovatelé, kteří mají kladný poměr k lidové demokracii a socialistickému úsilí pracujícího lidu, a že úlohou uvědomělých stoupenců socialistického realismu je, aby ostatní, přerouzující se umělce vedli na nové cesty umění a snažili se je získat pro tvůrčí metodu socialistického realismu. Soudruh Kopecký zdůraznil, že strana má ráda všechny pokrokové spisovatele, že si váží všech jejich cenných děl a že nezasahuje do literárního a uměleckého vývoje tím, že by dávala té či oné skupině spisovatelů a umělců právo mluvit jménem strany.

Z toho je vidět, že bolševická strana, soudruh Gottwald a jeho věrní spolubojovníci se dívají na literární a umělecký vývoj jako na živý, složitý specifický proces, mající své zvláštní zákonitosti, kterých nelze nedbat. Strana samozřejmě musí tento proces řídit jako řídí celý národní život, majíc přitom na zřeteli specifičnost tohoto procesu. V literatuře a umění běží o typicky *přerodný* proces. *Přerouzující se umělecká tvorba je odrazem přerouzujícího se tvůrce právě tak, jako celé společnosti.* A tu se vtírá otázka, zda umělec pouhým přihlášením se k metodě socialistického realismu, bez hluboce vnitřního přerodu v socialistu je již skutečným umělcem socialistickým? Jsme totiž v tomto období svědky zajímavé dialektiky, která záleží v tom, že řada umělců, kteří se za buržoazní republiky v určitém období své tvorby počali vyjadřovati úpadkovými, lidu nesrozumitelnými formami uměleckého projevu, občansky aktivně a uvědoměle bojovali na straně dělnické třídy. Na druhé straně máme u nás umělce, kteří tvořili díla lidu sice srozumitelná, ale jako občané se chovali pasivně, lhostejně nebo nevšímavě k dějinnému zápasu dělnické třídy. Nad touto otázkou se již zamyslel ve svém diskusním příspěvku soudruh Antonín Pelc.

Teoretik Jaromír Neumann ve svém článku (Literární noviny č. 14 a 15/1952) ignoroval tuto dialektiku věci a nepochopil tento důležitý zjev historického rozporu, bez jehož důkladného rozboru a pochopení nelze úspěšně napomáhat rozvoji našeho umění. Nepochopení této věci má ovšem nebezpečné důsledky, neboť pak takováto kritika žádá přerod od umělců, podléhajících dočasně formalismu, kteří stáli po desetiletí na straně revoluční dělnické třídy, zůstali *věrní* jejímu předvoji – nežádá však přerod od umělecky sice srozumitelných, ale mezi popisným realismem a naturalismem oscilujících umělců, kteří po desetiletí nepochopili

objektivně historický smysl epochy, vnitřně se neztotožňovali s revolučním zájmem dělnické třídy, s jejím historickým posláním. Je proto groteskní, jestliže se volalo konkrétně například po přerodu Tittelbachově, ale nikoli po přerodu Čumpelíkové apod., nebo po přerodu Konrádově, ale nikoli po přerodu Drdově, anebo dokonce v poezii se žádal přerod od velikého, jiskřivě realistického, vlasteneckého básníka Nezvala, věrného po dlouhá léta dělnické třídě, straně a Sovětskému svazu – a nevyžadoval se od básníků, kteří skutečně potřebují, aby se vnitřně přerodili, aby jejich verše zazářily jiskrou socialistického realismu.

Této důležité věci si povšiml již v roce 1949 Zdeněk Nejedlý, když ve svém projevu na sjezdu spisovatelů řekl: „Budeme-li sami sobě upřímní, jistě si přiznáme, že naši spisovatelé jsou zdrcující většinou *noví*, nedávní teprve socialisté, vždyť ještě před deseti lety takřka všichni žili v docela jiném prostředí a ovzduší, naprosto ne socialistickém, a měli i docela jiné názory a cíle. Zjevy pak jako S. K. Neumann nebo Ivan Olbracht byly velikou výjimkou. Další vrstva spisovatelů je socialistická od války, od nového zde života po okupaci, od květnové revoluce. A konečně jsou mezi spisovateli socialisté teprve od února minulého roku. Je první požadavek a ctnost marxismu, nefalšovat skutečnosti. Nefalšujme, neokrašlujme si i tuto a raději se jí podívejme tváří v tvář, a tu první, co si máme z tohoto fakta vzít, je ten důsledek, že se musíme učit, mnoho teprve učit, chceme-li být opravdu socialisty, a že nejžhavějším spisovatelským úkolem je výchova spisovatelů k socialismu.“

A co znamená domyšlení těchto slov Zdeňka Nejedlého o nutnosti výchovy spisovatelů k socialismu? To znamená, že jde o to, aby nám vyrůstali spisovatelé nejenom loajální, ale hluboce vnitřně přesvědčení. Loajální může být snad byrokrat, ale nikoli umělec, byť by jeho loajalita byla sebehorlivější. *Jen tak* se totiž stane jeho dílo umělecky pravdivým, přesvědčujícím, strhujícím. To je to, oč dnes běží. A to se netýká té či oné bývalé literární a umělecké skupiny a směru, nýbrž to se týká nás všech, stejně umělců jako jejich kritiků a vykladačů, u nichž především jde o to, aby budovali novou estetiku socialistickou, ve smyslu Bělinského pojetí – poučenou novou konkrétní kritiku.

Jedním z nejdůležitějších nástrojů této výchovy, jak o ní mluví Nejedlý, je kritika.

Taková kritika se nebude spolčovat s tím či oním doznívajícím směrem nebo skupinou, nýbrž bude pravdivě a zásadně pomáhat všem umělcům stojícím na naší straně barikády, na straně našeho lidu, budujícího socialismus, přičemž se musí vystříhat nivelizace a naučit se ctít osobitosti a svéráz každého uměleckého talentu.

Ke starým mistrům klasiky se kritikové stejně tak jako umělci budou stále a stále vracet. Ne však proto aby se vzdalovali současného boje, ale proto aby poučení starými klasickými bojovníky a mistry pomáhali novému boji a novému mistrovství.

Jedním z podstatných rysů škůdcovské činnosti slánštiny na naší kulturní frontě bylo to, že podněcovala a živila doznívající, odumírající meziskupinové a mezisměrové nevraživosti a rozpory, a že dokonce pod heslem boje proti třídnímu nepříteli vyvolávala štvánice proti tvůrčím lidem na naší straně barikády. Tím se pak stalo, že se nám z očí ztrácel skutečný třídní nepřítel.

V období mezi osvobozením v květnu 1945 a únorem 1948, hlavně v období horečných příprav únorových spiklenců jsme mohli pozorovat, že proti reakci na kulturní frontě bojovali z kulturních pracovníků opravdu jen jednotlivci, že v okamžicích nejperfidnějších štvanic reakčního podsvětí na umírajícího S. K. Neumanna za jeho jasnovidný útok proti americkému imperialismu se otevřeně a bojovně ujali velikého socialistického básníka vskutku jen jedinci, zatímco z vedení spisovatelského syndikátu se neozval ani hlas. A není náhodou, že vedení Svazu sovětských spisovatelů právě v této době (v červnu 1947) poslalo umírajícímu básníkovi plamenný pozdrav a horoucí ruky stisk. I to svědčí o tom, jak směrové, skupinové, konkurenční a literátské zájmy v bývalém Syndikátu českých spisovatelů převažovaly nad zájmy jednotného společného boje proti spiklenecké kontrarevoluci, jejímiž exponenty na kulturní frontě byli tehdy všelijací ti Peroutkové, Kovární, Bedřiši Fučíci, Knappové apod., z nichž dokonce poslední tři byli v období těsně před únorem prosazeni do syndikátního výboru.

Je třeba rázně skoncovat s touto apolitickou, k velikému boji našeho národa lhostejnou cechovní literátštinou. Vždyť v těchto dnech znovu vidíme, jak celá skupina agro- a katolicko-fašistických příslušníků bývalé literární periferie, kteří se už v předmnichovských dnech zkompromitovali jako zrádci národa, jako hlasatelé fašistických a rasistických idejí, pokračuje logicky ve své zrádcovské činnosti, jen jinými, neliterárními již prostředky. Po Palivcovi, za jehož „čistou“ poezií se skrývala špinavá špiónská duše, jsme se setkali před naším lidovým tribunálem s takovým Kostohryzem nebo Václavem Renčem, který v předmnichovských dnech označil Karla Čapka za nepřítele č. 1.

Je nepochybné, že mnoho bylo zanedbáno na této frontě našeho boje, kde zásadní kritika a literárněhistorická analýza mohla už dávno přispět k tomu, aby tyto zjevy byly demaskovány.

Toto neblahé dědictví cechovní literátštiny bylo vlivem Slánského kliky na kulturní frontě živeno a záměrně rozdmýchováno, přesto, že Zdeněk

Nejedlý na zakládajícím sjezdu Svazu čs. spisovatelů roku 1949 i před tímto nebezpečím varoval. Řekl tehdy, že je třeba vždy rozlišovat mezi nepřitelem a přítelem, že hlavní otázka je, „na čí straně barikády kdo stojí“. Zdeněk Nejedlý upozorňoval, že to ovšem není vždy a každému hned jasné, neboť dosud „dobře nepoznáváme vlastní podstatu spisovatelského zjevu a dáváme se zlákatí jen vnějškem“ a nerozeznáváme nepřitele od přítele a spolubojovníka.

Stejně chyby podle slov Zdeňka Nejedlého bychom se však dopouštěli, kdybychom „podle toho nebo onoho spisovatelova omylu nebo nedostatku ihned ho stavěli na druhou stranu barikády“. Nejedlý zdůrazňuje, že „celý základní postoj k takovému spisovateli musí být jiný, než posuzují-li nepřitele. Zde má kritika zvlášť odpovědný úkol poznat z celkového postoje spisovatelova, kde stojí a s kým jde, zda s námi anebo proti nám“, a že tedy nesmíme „pálit do vlastních řad“. Jde-li o přítele – říká Zdeněk Nejedlý – o spojence, je úkolem kritiky radit, pomoci, chybuje-li v něčem. Jinak můžeme způsobit mnoho zla, neboť „nerozvážný útok ho zastraší, bude se bát s něčím přijít. Ale pak svou frontu oslabujeme, místo abychom ji posilovali... Dnes důležitější je odhadnout směr, kudy kdo jde, nebo někdy i jen kudy chce jít. Možná, že přitom zabloudí, ale pak jsme tu my, zkušenější, abychom mu pomohli. To je dnes veliký úkol tvůrčí kritiky, a ne jak někdo myslí, že vytáhne-li kord a rozseká někoho druhého, už tím bůhvíco vykonal. Nic nevykonal, naopak snad více poškodil věc nežli onen chybuující.“

Taková topornost, dogmaticčnost, frázovitost, přehlížející živý zjev umělcův, jenž prožívá složitý a často bolestný vývoj, charakterizovala slánštinu na kulturní frontě. Ignorovala varovná slova soudruha Gottwalda, že „zásadovost nesmí být zaměňována toporností a dogmatismem“.²⁾

O podobné „kulturní“ politice, vyvolávající kolem čestných, hledajících tvořivých lidí nedýchateľné, mrazivé ovzduší, nedružnost a nenávisť, řekl už Maxim Gorkij na konci třicátých let, kdy v SSSR byla likvidována trockistická agentura na literární frontě, že se rovná „sypání písku do strojů“.

Z dosavadní úvahy je zřejmo, že náš důsledný boj proti následkům a zbytkům slánštiny je bojem nezbytným a spravedlivým a že se v něm nesmí polevit.

„Je třeba,“ píše Rudé právo, „rozhodně zúčtovat se všemi zbytky těchto nepřátelských tendencí a očistit od těchto nánosů zdravé základy a zdravé směřování naší kultury. Lze jen vítat, že na naší kulturní frontě se projevuje vůle vypořádat se s těmito vlivy slánštiny, které brzdily vývoj našeho umění a překážely jeho růstu.“

V tomto spravedlivém a nanejvýš nutném boji proti následkům i zbytkům slánštiny však nesmíme jako dialektikové zapomínat, že jako každý

²⁾ Zpráva soudruha Klementa Gottwalda na zasedání ÚV KSČ dne 22. února 1951, str. 30.

živý proces má i tento náš boj dvě stránky. Řekl-li soudruh Gottwald, „že zásadovost nesmí být zaměňována s toporností a dogmatismem“, znamená to zároveň, že *zásadovost je neslučitelná s liberálníčením*.

Rudé právo nanejvýš správně v citovaném úvodníku upozorňuje a varuje, že *„na paměti je třeba mít také to, že stejně rozhodně a ostře je nutno bojovat i proti bezzásadovému liberalismu, vůči reakčním zjevům buržoazní literatury, proti zlehčování a znevažování ideovosti umění, proti nesprávným názorům na otázky kulturního dědictví, proti chybným názorům, jako by bezduché dekadentní směry buržoazního umění měly v sobě známky pokrokovosti. Vždyť je mimo jakoukoli pochybnost, že formalistické buržoazní umění, ať již jakýchkoliv odrůd, nemá nic společného s pokrokovým a realistickým uměním.“*

Nový orgán Svazu čs. spisovatelů Literární noviny na rozdíl od bývalých Lidových novin přispěl nesporně k oživení na kulturní frontě, což se také projevuje ve vzrůstajícím o ně zájmu, v jejich stoupajícím nákladu. Tím větší je však odpovědnost redakce listu. Tím více je třeba zamyslet se vážně a sebekriticky nad jejich dosavadní činností i nad ideovým smyslem a cílem jejich stále odpovědnějšího poslání. Dosavadní čísla Literárních novin jsou do jisté míry výrazem onoho ulehčení, které nastalo na kulturní frontě po odhalení zrádné spiklenecké skupiny Slánského a spol. Avšak v této chvíli je třeba mít stále na zřeteli, že tento pozitivní proces ulehčení je spojen s novým nebezpečím.

Toto nebezpečí se již počalo projevovat v Literárních novinách tím, že redakce často dělá ústupky nesprávným názorům, že se chová smířlivě k ožívování překonaných formalistických a úpadkových recidiv, stejně jako k vulgarizátorství, že opouští půdu zásadnosti, že si od počátku neuvědomuje smysl a cíle diskuse, které popřála právem místo v listě, ale kterou ve skutečnosti neřídila. Diskuse se jí vymkla z rukou, stala se bezbřehou a bezcílnou. Nesmíme zapomínat, že nebojujeme dnes za kdejakou kritiku a estetiku, za kritiku a estetiku socialistickou.

Ukázali jsme již, v čem je podstata ozdravného procesu našeho kulturního života, který je organickou, neoddělitelnou součástí celého revolučního procesu proměny našeho národního života, řízeného komunistickou stranou. Na kulturní frontě se to projevuje především odumíráním literátštiny a skupinkářství, jejichž kořenem jsou zbytky buržoazního individualismu, projevujícího se osobní ješitností. Jde přece o to, abychom dospěli nikoli k formální, vnějšně organizační, ale k hluboké vnitřní jednotě všech uměleckých a kulturních tvůrců naší veliké doby, aby se mezi námi vytvořily takové vztahy, kdy se umělec bude radovat nejenom ze svého úspěchu, ale i z úspěchů svých druhů (neboť jsou to vskutku i jeho úspěchy), jako

se radují dělníci z úspěchů svých soutěžících soudruhů. Takoví noví umělci nebudou pak vzájemnou kritiku chápat ješitně jako osobní útoky, ale jako nezbytnou a věčně trvající společenskou nutnost, společenskou potřebu hledání stále hlubšího, pravdivějšího, objektivního vyjasňování otázek uměleckého tvoření vůbec.

Proto nesmíme připustit, aby se zase na jiné, *liberalistické* základně oživovaly staré skupinařské interesy, které až dosud byly rozněcovány na *sektářské* platformě slánštiny.

Jedním z účinných prostředků, jak tomu zabránit, je pravdivá zásadní a konkrétní kritika, která jediná může přispět k vyjasnění velikých teoretických otázek naší umělecké tvorby. Přitom je třeba stále mít na mysli Bělinského slova o tom, jaké je kritikovo poslání: „Mýlí se lidé, kteří považují kritikovo řemeslo za lehké a víceméně každému dostupné. Talent kritika je vzácný, cesta jeho kluzká a nebezpečná. A opravdu – na jedné straně – kolik podmínek se střetá v tomto talentu: i hluboký cit, ale i plamenná láska k umění, i přísné mnohostranné studium a objektivnost rozumu, jež je pramenem nezaujatosti, schopností nedati se strhnout, a na druhé straně – jaká výše vzaté na sebe odpovědnosti.“ Právě tak je třeba, aby stejnou měrou jako teoretičtí pracovníci k řešení velkých otázek naší umělecké tvorby přispěli naši výkonní spisovatelé a umělci, aby se mnohem více než dosud i oni ujímali slova.

V tom, že se již slova ujímají, je zásluha Literárních novin nesporná. Jde jenom o to, aby se všichni ti, kdo mají co říci a chtějí přispět k řešení nevyjasněných problémů, nestavěli třeba i bezděčně na půdu odumírajících směrů, nýbrž na půdu odpovědných budovatelů socialismu, zastánců historické pravdy. A tu je velkým úkolem redakce, aby takové stanovisko stále střežila a sama na něm pevně stála. Tam, kde jde o důležitý názor umělců, který je z tohoto stanoviska problematický, a třeba i mylný, ale může být významným podnětem k prohloubení a dalšímu tvořivému a správnému rozvíjení diskuse, musí k němu redakce zaujmout stanovisko jako k příspěvku diskusnímu, a ne se s ním mlčky a pasivně ztotožňovat, protože tím brzdí tvořivé, prohlubující rozvinutí sporu směrem k pravdivému poznání.

Tak tomu např. bylo v případě statí vynikajícího našeho malíře, národního umělce Václava Rabase Rok Alšův příkazem k úklidu. Neblahou zásluhou Mrkvičkovou i Šoltovou se v poslední době stal předmětem podivné diskuse náš poměr k odkazu Brožíkovu. V diskusi se objevily už obě krajnosti. Jedni Brožíka zatracovali jako kosmopolitu a vlastně vylučovali jeho dílo z pokladnice našeho národního malířství; druzí kladou mechanicky rovnítko mezi našeho nejnárodnějšího malíře Alše a Brožíka, kterého vydávají div ne za patrona socialistického realismu. Zapomíná se však,

že také Brožík je veliký český, lidem uctíváný umělec, že jeho dílo patří nesporně do prvních řad naší národní galerie a že Aleš, kterého všichni milujeme a ctíme nejen jako *národního českého umělce*, ale i jako velikého *lidového demokrata*, by sotva souhlasil s tím, abychom jeho jménem a jeho dílem utloukali veliké dílo Brožíkovo. Abstraktní spor obou těchto krajních názorů, vnesených uměle do naší veřejnosti, nabývá povahy připomínající nám podobné pošetilé počínání Macharovo (z prvního desetiletí tohoto století), které Gellner zvěčnil v tomto čtyřverší:

*Nad hlavou mocně metrem mává
a kdo je větší přirovnává,
zda Hálek nebo Neruda
a byla z toho ostuda.*

Konkrétní hodnocení díla obou umělců je věcí pozorné, poučené kritiky *historické i estetické*. Dosavadní vleklá diskuse ovšem k vyjasnění věci dospět nemůže, protože postrádá hledisek historických a konkrétních. Redakce se dopustila chyby ne v tom, že diskusi o této otázce popřává v listě místo, nýbrž v tom, že se od zjevně nesprávných názorů nedistancovala a že neučinila nic, aby spor byl doveden k správnému závěru.

Obrana proti slánštině, ochuzující a oklešťující pestrost a mnohotvárnost naší kulturní tvorby, vyvolala opačné snahy – bránit nezásadově i to, co v zájmu historické pravdy a dalšího mocného rozvoje našeho umění nemůže být bráněno a co je třeba správně vyložit. Bylo by nanejvýš užitečné vědecky osvětlit zákonitosti vzniku dekadentních směrů, ukázat, jak se vlastně stalo, že vznikl kubismus, futurismus apod., co bylo příčinou toho, že řada talentovaných umělců, z nichž mnozí i vyšli z realismu, propadla ideologicky vlivům těchto úpadkových, deformujících, dekorativizujících a jiných směrů, které v období úpadku buržoazní společnosti, na sklonku její historické existence napadaly dokonce i zdravé stromy uměleckých talentů.

Vítězslav Nezval ve své básnické citlivosti, právem popuzené bezohledností slánštiny k našim uměleckým tvůrcům, má často sklony přehánět v jejich obraně. Tak ve svém projevu K sedmdesátinám Emila Filly, otištěném v Literárních novinách (10/1952), se mýlí, když hodnotí celoživotní dílo sedmdesátiletého malíře a *nevyzvedává právě jeho nynější úctyhodné a úspěšné snažení o nový výtvarný realistický výraz, o jeho subjektivní, a že se naopak pokouší omlouvat i sám kubismus jako neformalistní, prý „hluboce předmětný a obsažný“ výtvarný projev. Je jasné, že kubismus byl a zůstane v očích pravdivé historické kritiky uměním formalistickým, hluchým „květem z konců měšťáckého úpadku“.* Je neméně jasné,

že ideologicko-teoretické vlivy, jež zavedly Fillu i mnohé jiné z našich významných a talentovaných malířů ke kubismu, jejich talentu neprospěly, ale ublížily mu na dlouhá léta. Je to právě tak nesporné jako skutečnost, že surrealistické ideologické vlivy ublížily v určitém období velikému dílu Nezvalovu. Sám Nezval nebude chtít jistě popřít fakt, že abstraktní malířství (od kubismu až po surrealismus) je dnes největší módou právě snobských newyorských vernisáží. Tato zkušenost historického poznání je nejlepším dokladem toho, že tyto vlivy, mrzačící, komolící naše krásné talenty, vycházely a k nám přicházely – tehdy ještě plně nepoznané – z peněžního světa zchátralého měšťáka, a tam se dnes koncentrují a dále zahnívají. Dnes nejenže nelze je omlouvat, dnes nelze proti nim aktivně nebojovat! Nemůžeme dnes dovolit, aby k nám z kapitalistického západu pronikal zápach této hniloby rozkládajícího se společenského organismu, když jsme právě plnými plicemi počali vdechovat mohutný ozdravný van veliké ruské a sovětské kultury a když se od sovětských lidí učíme ctít a milovat vlastní zdravé národní kulturní tradice a velké zdravé tradice kultury všech ostatních národů.

Časté a nám drahé návštěvy sovětských spisovatelů a jiných uměleckých pracovníků, zejména návštěva sovětských režisérů, kteří pracovali po dlouhou dobu s našimi divadelními soubory, nám ukazují, jak neocenitelnou pomocí pro rozkvět našeho umění je bratrská pomoc sovětského umění. Zde je třeba se přemýšlivě učit a vyvarovat nepravých výkladů smyslu sovětské umělecké problematiky. Náznaky takového plošného výkladu se projevují v Götzově stati o sovětské diskusi k otázce bezkonfliktnosti dramatu. Také E. F. Burian při výkladu režijní práce sovětského režiséra Sokolova v Divadle armády ve svém článku A. V. Sokolov a my (Literární noviny 11/1952) nesprávně vykládá úlohu a smysl práce sovětského režiséra, neboť z ní vlastně vyvozuje obranu svévole režiséřského individualismu, tzv. režiséřismu, který byl v Sovětském svazu právem odsouzen a překonán. Pravda je, že skuteční režiséři, jakými byli a jsou velcí ruští a současní sovětské režiséři, jsou vždy při své tvorbě v naprostém souladu s myšlenkou básníkovou i s hereckými talenty a že velikost režiséra i divadelních umělců je v tom, že ve vědomí diváka ve chvíli, kdy vnímá umělecky oslnivý, ideově přesvědčující obraz strhující divadelní hry – mizí. Právě sovětské divadelní umělci, režiséři, herci a výtvarníci jsou takovými kouzelníky. Jsou v tom největšími mistry na světě. Jejich dílo mocného kolektivního souladu dociluje takové naprosté dokonalosti uměleckého výtvoru a tak pravdivé iluze skutečnosti, že nám své tvůrce *nepřipomíná*. Je tomu asi tak, jako s tím nožířem a přadlákem, o němž mluví v Kapitálu Marx, když praví: „*Nůž, který neřeže, příze, která se ustavičně trhá, připomínají živé nožíře*“

A. a přadláka E.“ A naopak – podle Marxe – v bezvadném výrobku tato upomínka mizí.

Stále umělecky živý E. F. Burian, který s velkým novátorským smyslem usiluje o socialistický realismus na jevišti, koná nesporně záslužnou práci v oblasti vlastenecké socialistické výchovy naší lidové armády. Dopouštěl by se velké chyby, kdyby z úchvatného efektu umělecké práce sovětských režisérů bezděčně vyvozoval a křísil teorie režiséřského individualismu, jež sám svou současnou tvorbou úspěšně překonává.

Adolf Hoffmeister, který přišel s podnětným, otevřeným článkem, jímž zejména ve Svazu výtvarníků vzbudil živou a potřebnou diskusi, napsal do 15. čísla Literárních novin (1952) článek o Leonardovi da Vinci. V této stati však vypreparoval nepodstatné prvky malířské tvorby tohoto geniálního renesančního obra-umělce, vědce a myslitele. Jednostranný výběr kresebných ukázek, které samozřejmě nepostrádají geniality, musil nutně vzbudit dojem, že se tu nepřímou manifestuje jedna stránka mnohostranné tvorby, jeden kout mistrový dílny jako *princip* tvorby velkého realistického umělce. Takový dojem musela Hoffmeisterova stať vyvolat tím spíše, že se v ní na základě eklektických citací dospívá k teorii o umělcově sarkastickém dostiučinění, s nímž prý kreslí „ohybnost, netvornost a obludnost stáří“, ačkoli např. citovaný Jakovlev vidí v těchto malířových studiích nikoliv ohavnost stáří, nýbrž zcela nový poměr umělce ke studiu lidské psychy, jeho záměr vyjádřit bigotnost, lakomství, obžerství, tupost, domýšlivost a jiné lidské nectnosti. Stať obsahuje několik výkladů, které se vzájemně potírají. Podstatu, základ Leonardova zjevu tvoří jasný um a zářivý talent živelně realistické síly, jejímž nezbytným zákonitým projevem je i nenávistný sarkasmus, namířený proti silám život mrzačícím. A zejména to byl hlavní důvod, proč Světová rada míru, organizující boj proti zrůdným silám imperialismu, vyzvala všechny pokrokové lidi, aby vzpomněli zvláště výročí tohoto génia. Ovšem, Leonardo nepatří k patronům onoho uhlaženého, ulízaného měšťáckého akademismu, byl bojovníkem, který odkrýval plnou pravdu života, a nechtěl být ani chvalořečníkem, ani škodolibým vyhledavačem výstřední ošklivosti. Možná, že nesprávné závěry Hoffmeisterovy stati jsou jistým výrazem vlastního tvůrčího hledání toho významného kreslíře, jehož originální, půvabné, nenaturalistické, spíše lyrické a přitom realisticky výstižné kresby jsme tak rádi vidávali již dlouho před válkou v revolučním dělnickém tisku a zejména ve Fučíkově Tvorbě.

V takovýchto situacích hledání je nejlépe si uvědomit to nejprostší a nejzákladnější, co řekl Stalin, když v roce 1932 v besedě u Maxima Gorkého na otázku sovětských spisovatelů, jak mají ovládnout metodu socialistického realismu, odpověděl dvěma slovy: „*Pište pravdu.*“

Pravda ovšem není statický, naturalistický obrázek, nýbrž obraz k socialismu se pohybujícího života s celou svou bohatou plností rozporů.

To platí nejen pro umělce a kritiky. To platí pro všechny nové socialistické a v socialisty se přerouzující lidi. V umění i kritice stejně jako v politice se vždy vymstí, zaměňujeme-li pravdu taktizováním a „uctivostmi“.

Proto také Götzovo hodnocení Pišova básnického a kritického zjevu vyznívá nepravdivě. Smysl pro kritickou pravdivost je třeba zachovat i v jubilejních člancích. Vzpomínáme-li při různých životních výročích na kteroukoliv osobnost našeho kulturního světa, která dnes s námi společně buduje socialismus, není třeba, abychom přitom zkreslovali a nepravdivě vykládali období jejího vážného bloudění a krizí. Tím jí nepomáháme a jiné dezorientujeme. Je ovšem samozřejmé, že taková kritika musí být taktní, že jejím záměrem nesmí být ubližovat a ubíjet, ale pomáhat.

Přitom ovšem mnoho záleží na *sebekritice hodnocené osobnosti*. Všimněme si například takové upřímné Neumannovy sebekritické věty, jakých je v Neumannových pracích mnoho: „Charakterizoval jsem stručně anarchismus svého mládí jako maloměšťáckou ideologii, řekl jsem, že můj odpor k Marxovi byl důsledek nevědomosti.“ Trvá-li ve společenském vědomí nesprávná, nepravdivá představa, musí být, ať chceme, či nechceme, dříve či později kriticky revidována. To je věc objektivní společenské a historické minulosti. Nezáleží ovšem na tom, provede-li tuto kritickou revizi objekt nebo její subjekt. Nejúčtyhodnější a nejradostnější ovšem je, když to provede sám objekt kritiky.

Náš vývoj k socialismu ukládá každému našemu občanovi stále větší odpovědnost k našemu lidu, k naší veřejnosti. Vždyť prožíváme vskutku nesmírný společenský převrat. Čím více se vzdalujeme starým způsobům života, tím více si uvědomujeme význam a odpovědnost tištěného slova, tím více si uvědomují naši spisovatelé význam svého ústředního orgánu. Z toho vyplývá pro redakci Literárních novin povinnost věnovat co největší péči při redigování a otiskování článků a zvláště pak článků úvodních. Při takovém postoji redakce by nemělo dojít k tak vážné chybě, jaká se objevila v závěru Zavadova dobře míněného článku (Literární noviny 9/1952), kde opět nekonkrétní kritika, zabývající se zajišťováním kulturních potřeb pracujících Ostravska, vyznívá negativisticky, protože nevychází ze znalosti věci. Redakce i autor musí si být vědomi vždy toho, co zasluhuje kritiku, které úkoly v dané chvíli jsou rozhodující. Kritizovat jako nedostatky obtíže, které jsou nezbytným, průběžným zjevem objektivní situace, by bylo apolitickým vztahem k nynější etapě našeho vývoje. Zde je třeba, aby orgán Svazu spisovatelů prokázal vysokou, *přímo státnickou odpovědnost* a pomáhal vědomě naší straně a vládě ve velikém

obtížném díle budování našeho nového života, na němž pracuje náš lid s velikým nadšením a obětavostí a ani v největších těžkostech a obtížích a často i odříkání neztrácí z očí jasné světlo socialismu a komunismu.

Proto je také třeba, aby v přemíře diskusí, ponechávaných dosud často náhodě, neunikalo pozornosti Literárních novin samo dílo rukou milionů našich pracujících, dílo, jehož daleko vidoucím inženýrem je naše komunistická strana. Ještě více než dosud si musí orgán našeho Svazu spisovatelů všimát a na svých stránkách osvětlovat v dějinách dosud nikdy nevídaný rozmach tvůrčí myšlenky a růst obrovitého díla nového lidského rodu, který v Sovětském svazu již dobývá pro celé lidstvo budoucnost. A ještě více než dosud musí Literární noviny bojovně spolupůsobit v boji za mír, v boji proti americko-britským podpalovačům války, vrahům dětí a nezávislosti národů.

Neodpovědným opomenutím v redakční práci bylo otištění ve 14. čísle Literárních novin dopisu, v němž čtenář hrubým, osobně urážlivým tónem napadl kreslíře Lva Haase. Redakce neměla tento dopis uveřejňovat zásadně už proto, že výtvarnou kritiku nelze řešit uveřejňováním nevěcných hrubiánských dopisů. Lev Haas bojuje po léta v pokrokových listech proti reakci. Byla to jedna z metod slánštiny, že pálila do komunistických řad, že jí „nezbyl čas“ na boj proti našemu třídnímu nepříteli.

A nyní stručné závěry. Jaký je smysl naší kritiky a sebekritiky? Usilujeme a stále budeme usilovat o zdokonalování své práce a prohlubování svého poznání ve všech směrech. Sovětská kultura jako všechny vymoženosti sovětské společnosti jsou pro nás velkým a dlouho nedostižným vzorem. Proto nebudeme velikáši srovnávacími se s tímto vzorem. Nesmíme připustit falešné, domněle „národní hrdé“ historické „analogie“, které ve svých důsledcích vedou k nacionalismu. Ovšemže v Sovětském svazu v kultuře jako ve všech oblastech sovětského života probíhá boj nového se starým. Proto, abychom se mohli jako dobří a Sovětský svaz milující žáci učit, musíme sovětskou skutečnost dobře studovat a zbavit se povrchnosti při jejím poznávání.

Pracujeme a posuzujeme vzájemně svou práci, abychom rostli a zbavovali se přežitků minulosti. To je také smysl tohoto článku.

Nejde o to, abychom ochuzovali naši literaturu a umění, nivelizovali ji a ztráceli z očí, že vždy za dílem stojí živý člověk. Umělecké dílo ani umělecká kritika nejsou přece suchými sociologickými traktáty. Umělecké dílo má i své specifické zákony krásy, svou estetickou stránku. *V pestrosti, různosti, mnohotvárnosti uměleckých děl i jejich tvůrců je podmínka hluboké vnitřní jednoty socialistické kultury.* Viděli jsme, jak v naší kultuře byla rozkazujícím způsobem prosazována zejména mezi výtvarníky a ovšem i v literatuře tzv. tematická teorie, která pomíjí otázku uměleckého mistrovství

a kterou Alexej Surkov v č. 9 Bolševika velmi ostře kritizuje, nazýváje ji „shnilou teóričkou“.

Tato teorie napáchala u nás veliké škody, zejména proto, že její stoupenčí se chovají přezíravě a domýšlivě ke skutečným mistrům našeho slovesného i výtvarného umění a mluví o jejich často mistrovských verších nebo obrazech *opovržlivě* jako o „nějakých zátišíčkách“ a „únikových tématech“, nehledě k tomu, že tito rádobyteoretikové naši bohatou socialistickou skutečnost zbavují plnosti a zužují ji na určitá jen témata, tzv. monumentální. K vynikajícím mistrům-specialistům uměleckého výrazu mají onen pohrdavý poměr, před nímž varuje citovaná již rezoluce ÚV VKS(b) z roku 1925. Je jasné, že takovýto pohrdavý poměr by nutně tyto vynikající umělce od nás odpudil. To je ovšem jen jedna stránka věci. Veliký budovatelský patos naší doby samozřejmě nemůže nechat skutečného umělce lhostejným a přímo ho vnitřně nutí, aby jej umělecky vyjádřil. To je také a musí být jeden ze základních požadavků naší nové kritiky. Veliký umělec však umí vdechnout ideovost do kteréhokoliv tématu, ať jde o portréty státníků, našich hrdinů práce, o epická témata z historie revolučních bojů a budování, ať jde o krajinářství, které budí lásku k naší krásné vlasti, nebo o obrazy našich dětí či květin, které zdobí sjezdy naší strany, zákoutí a okna nových obydlí našeho pracujícího lidu, nebo o malířská zátiší, plná krásných předmětů, které jsou plodem lidské práce.

Chceme, aby naše umění pravdivě, mistrovsky ukazovalo *plnost* našeho svobodného života, aby zářilo a naplňovalo nás štěstím a radostí, kterou potřebujeme stále a stále při své budovatelské práci. To je druhá stránka věci.

Proto je třeba na adresu oněch dogmatiků, scvrknuvších se na ideologická schémata, říci rázně: neochuzujte náš krásný socialistický život, naši novou socialistickou skutečnost!

Ne sektářství, ne askeze, ne odříkání, ne zamračenectví, ale touha po radostné gorkovské životní plnosti dělá z člověka bojovníka proti všemu, co život ochuzuje a znetvořuje. Tímto duchem od3boje proti mrzačení života musí být organicky naplněno naše nové umění.

Takové umění také nadchne naše mladé umělecké pokolení, vychovávané dnes k úctě ke kultuře a umění, naši mládež, která už nezná špinavý svět peněz a soukromovlastnických pudů, štvoucí člověka proti člověku jako zvěř. Žije už ve světě svobodné práce, jež lidi sjednocuje a zlidštuje; ve světě, kde smysl pro pravdu a úcta k člověku je základním zákonem vztahů mezi lidmi, základním zákonem i nového socialistického umění.

(1952)

ODPOVĚĎ ZA SPISOVATELE V EXILU

Egon Hostovský

Kdesi v lůně redakce Literárních novin, či kdesi nad nimi ve vyšších polohách moci skrývá se sabotér. A to sabotér věru škodolibý. Jen jako akt sabotáže a poťouchlé škodolibosti vůči bolševickým zápasníkům v oblasti literatury lze si vysvětlit, že Literární noviny pověřily Jana Pilaře, aby se vypořádal se spisovatelem v exilu. V dlouhém článku z 29. října s titulkem Zradit – znamená zahynout objevuje Jan Pilař, že čeští spisovatelé v exilu pracně shánějí finanční základnu pro své publikace, a za druhé, že jejich tvorba je teskná, tragická a často beznadějná.

Nestálo by za fajfku tabáku, abych užil Pilařova originálního rčení, vysvětlovat bolševickým mlokům, že od plných hrnců čočovice útočí někdo právě na to, co slouží ke cti spisovatelům v exilu, to jest na jejich úsilí vydávat v poměrech nejtěžších nepodplatné knihy v rodném jazyku. Stejně by bylo zbytečné, jako když kachnám házíš, abych vykládal těm, kdož uznali Zápotockého za romanopisce a Štolla za filozofa, že tragédii se možno poklonit, nebo ji neuznat, ale že nelze na ni strouhat mrkvičku, pokud se ovšem tvůj duševní vývoj nezastavil ve věku puberty. O to všechno nejde. Jde o ten groteskní fakt, že kdesi kdosi pověřil právě Jana Pilaře touhle špinavou prací. Pilař říká na adresu Ferdinandů Peroutků, Ivanů Blatných, Zdeňků Němečků, Janů Čepů, Petřů Denů a Ivanů Jelínků, že nikdo u nás o nich nic neví, natož aby želel jejich literárních výtvorů a postrádal jich v obraze naší literatury. Budiž, není to poprvé ani naposledy, že bolševický mlok předstírá naprosté ignorantství. Zato ti, o kterých píše, znají Jana Pilaře. Nuže, zde je portrét muže, který na zatracení spisovatelů v exilu dovolává se – lidé, držte si kloboučky! – veršů Viktora Dyka.

Jan Pilař před válkou patřil ke straně agrární a jako literát hlásil se do kruhu takzvaných ruralistů. Když se rozpoutal boj mezi ruralisty a nadanějšími básníky katolickými o vztah k půdě v tradicích české poezie, přisedlal Pilař na oře militantních katolíků. Za války proslul příslovecnou zbabělostí a stýkal se výhradně s kolaboranty. Na sklonku války vyznával kult Edvarda Beneše. Po válce se zřekl Beneše a vstoupil do komunistické strany, pod jejímiž křídly soudil své bývalé druhy kolaboranty. Když jsem měl v Praze naposledy tu hanbu vidět tohoto Jidáška, bylo to ve společnosti starých komunistů. Ti před ním zarytě mlčeli, a když se

Jan Pilař od nich zvedl, šeptali si o něm postrašeně jedno slovo: Práskač! Možná že i toto výmluvné lidové slovo je nyní porušeno, ale tehdy ještě znamenalo špicla a udavače nejhrubšího zrna.

Mám před sebou 2. číslo pátého ročníku revue Řád z roku 1939. Tam tehdy psal Jan Pilař a jeho básně vycházely vedle příspěvků Jana Zahradníčka, Jaroslava Durycha, Františka Křeliny, Rudolfa Medka a jiných. Zradil je všechny. Zradil v životě kdekoho a kdeco. Má z toho špatné srdce, ale má peníze, moc – a štítí se ho jak komunisté, tak i nekomunisté. Jan Pilař v revui Řád z roku 1939 má tyto verše:

*Vím, že jen jeden strom je pro mne zaslíben
a hledám jeho dech ve věčném klopýtání,
bezdná noc, jež vzala mrtvým sten,
mne stále nalézá před chrámem odříkání.
Do trávy upadám, kde voní šalvěj, máta,
a čekám na chvíli, kdy Bůh dá listům hlas:
ať padá měkký déšť, ať kanou slova svatá
do krve temných dnů a posilňují nás.*

Pilař lkal tenkrát, že věčně klopýtá. Už neklopýtá. Psal tenkrát, že bezdná noc ho stále nalézá před chrámem odříkání. Už dávno se ničeho neodříká. Jan Pilař dostal za úkol vyřídit na dálku rovněž mou maličkost. Píše: „K smutku přirostlému k zimomřivým duším přiznává se i Egon Hostovský, člověk bez národa a bez tváře, který za žold prodal i svůj rodný jazyk a rozplynul se v kosmopolitní západní kultuře.“

Soudruhu Pilaři, „smutek přirostlý k zimomřivým duším“ je citát z mých Listů z vyhnanství a vy jste v roce 1946 prohlásil v komunistických Zemědělských novinách Listy z vyhnanství za „perlu české literatury“; české literatury, nikoli kosmopolitní. Vy, Jene Pilaři, jste s Janem Drdou a Františkem Götzem spoluvinen jako literární porotce, že mi slavnostně byla přirčena cena Země české za zvlášť dekadentní a kosmopolitní knihu Cizinec hledá byt. Počátkem roku 1948, ač jste věděl, že jsem protimarxista, pocházím z buržoazní rodiny a jsem „mystický bludař“, volil jste mne v souhlase s Janem Šternem a Jiřím Hájkem za čestného předsedu Klubu mladých československých spisovatelů. Proč jste tohle všechno dělal? Protože vám tak bylo nařízeno těmi, kteří mě chtěli zkorumpovat a koupit. Vy jste v trvalém žoldu, proto jste doma, já odmítl žold, daleko vyšší, než je váš, proto jsem v exilu. Nevěříte-li, že mám tvář, pošlu rád vaši paní svou fotografii, a co se týče té prodané řeči, nevím, jak to myslíte; protože na Západě lze prodat leccos, ale řeč nikdo nekoupí.

Kdo nejde s námi...

Řeč byla donedávna dobrý obchodní artikl na Východě, když jí v praxi určil tržní hodnotu velký Stalin svými zásahy do jazykovědy. Jen si pěkně zjistěte, kolik domácí lingvisti vydělali na rusifikaci češtiny.

Proslulý francouzský spisovatel Georges Bernanos, o němž ovšem Jan Pilař může prohlásit, že o něm nikdo neví, poznal na vlastní zkušenost tragické děje občanské španělské války. Mátlo ho, že na obou stranách v tom bratrovražedném boji jak jedinci, tak skupiny napořád mluví a jednají jménem národa. I zamýšlel se dlouho nad tím, kdo je národ, až přišel k závěru, že především chudí jsou národ. Ano, především chudí jsou národ! Kdo dobrovolně volil chudobu a strádání v době, kdy národ byl na zemi a němý, stal se volky nevolky mluvčím národa. Ten, kdo dobrovolně přijal žold uchvatitelů, zradil národ. To je celý rozdíl mezi námi a vámi, Jene Pilaři. Celý rozdíl mezi chudou literaturou exilu, smutnou a rozteskněnou, a mezi oficiální literaturou domácí, optimistickou po vzoru sovětském a roztančenou po vzoru kozáčka. Ta bujará literatura sice vychází v statisících s podporou strany a vlády, ale ochoří z ní duše i rozum, pokud ji vůbec kdo čte.

(1955)

Z literárního života

ZRADA NAŠICH VZDĚLANCŮ

Pavel Tigrid

K napsání těchto řádek mě přiměl jednak poslech přenosu z budovy pražského parlamentu, kde po několik dní sněmovali čeští a slovenští spisovatelé, jednak četba článku z pera Václava Laciny, jenž se také hlásí do řad spisovatelstva českého.

Při poslechu sjezdového jednání českých a slovenských spisovatelů jsem střídavě dostával záchvaty smíchu a záchvaty vzteku a popravdě musel uznat, že nebožtík Goebbels byl přece jen břídil u srovnání s pány Kopeckým a Nejedlým. Neboť po celou dobu války jsem se nikdy nesetkal v německém či protektorátním tisku, pokud šlo o věci kultury, s takovou mírou prolhanosti, nechutnosti, bezduchosti a podlézání, jakou se vyznačoval sjezd zaprodaných pisálků z Gottwaldova protektorátu. Jarmila Glazarová hlasem zajíkajícím se hysterickým rozčilením líčila část svého zážitku, jenž bude tvořit páteř jejího nového socialisticko-realistického románu o změnách na naší vesnici: navštívila totiž starou babičku kdesi v českých pohraničních horách, babičku chudičkou, ale uvědomělou, neboť si hlasem od února 1948 opět zpevněným pochvalovala, jak se všecko změnilo k lepšímu v lidově demokratickém státě „na cestě k socialismu“. Vrchol zážitku Jarmily Glazarové však tvořila chvíle, kdy stařenka sáhla pod polštář, vytáhla čtyři stovky a „se slzami v očích“ pravila: „To mi poslal náš tatíček, pan prezident Gottwald. To věru za kapitalismu nebylo, aby si na Pražském hrade vzpoměli na osmdesátiletou babičku.“

Glazarová pak slavnostně slíbila, že jen co dokončí svůj román o Leninu, vykreslí tuto novou tvář českého venkova ve své další práci.

A po ní jak záčkové na stupínek vystupovali dnešní představitelé české a slovenské literatury, aby oznámili, co a kolik toho napíší v příštím roce podle direktiv, které jim ve zvláštním poselství udělil „největší československý umělec doby“ Klement Gottwald. Všichni ovšem budou ve svých dílech opěvovat lidově demokratický řád, ducha kolektivní práce, národní úderníky a údernice, rozjedou se za tím účelem do šachet a do fabrik, aby věrně „zachytili tep socialistického života“. Hlavní referát měl proslulý kulturní gestapák Drda, jenž útočil na „čistě dekadentní, kapitalistické umění“ a líčil v nádherných barvách budoucnost proletářské litery. Spišovatelské sjezdování v Praze, i když velká většina účastníků jsou nová jména v české i slovenské kultuře, bylo dokladem nejhlubšího zotročení a zfašizování tvorby v našich dějinách a dokresluje jen míru zrady, oportunistu a stupidity, jakož i tvůrčí nemohoucnosti českých a slovenských literátů – kolaborantů.

Český spisovatel Václav Lacina napsal před měsícem do Lidových novin chválu udavačství. Domnívá se, že „zákon na ochranu republiky Vám ukládá, abyste nemlčeli k připravovaným úkladům, abyste je včasným oznámením pomohli zmařit. Nechráníte tím jen sebe a své spoluobčany, můžete zachránit i samého strůjce před horšími následky. Je-li včas zajištěn, vyvázne s menším trestem, který mu umožní odpykat vinu a vrátit se do národního společenství.“ – Nepamatuji se, že by se kdy byl i nacistický spisovatel snížil k této veřejné výzvě k udavačství.

Přemýšlel jsem o těchto dvou událostech a o tom, co vedlo tak velkou část českého a částečně slovenského vzdělanectva do tak hluboké propasti zbabělosti, bezduchosti a národní i umělecké zrady. Vždyť nejde jen o pár pisálků, kterým jde o politickou moc a slávu, ale i o básníky, spisovatele, umělce, kteří mají za sebou seriózní tvůrčí práci, a o stovky univerzitních profesorů, novinářů, učitelů, národohospodářů a jiných, kdož tvoří podstatnou část soudobého českého a slovenského vzdělanectva. Vidím celý problém asi takto (a předkládám k věcné rozpravě):

Česká a slovenská komunistická a komunizující inteligence se ve svém celku v boji proti nacismu osvědčila, začínáme-li dobu tohoto boje 22. červnem 1941, tedy napadením SSSR Německem. Mezi komunistickou inteligencí a mezi spisovateli a umělci zvláště nebylo takřka kolaborantů. Toto dobré vysvědčení a i činná účast komunistické inteligence v podzemním hnutí byly jakousi vizitkou, s níž naše intelektuální krajní levice vstupovala do nové éry svobodné tvorby a svobodného bádání v třetí republice, aby ve velmi krátkém čase se stala hybnou a vůdčí silou všeho kulturního a vědeckého života. Důvody tohoto prudkého pronikání byly několikere: především podstatná část českého (nikoliv slovenského) spisovatelstva

a umělectva odedávna stála na politické levici, i když to je pojem široký, obchvacující i tak politicky i umělecky si vzdálené osobnosti jako S. K. Neumanna a bratry Čapky. Moderní česká poezie, román, drama, malířství, hudba, divadlo nejsou myslitelný v údobí mezi oběma světovými válkami bez jmen jako Olbracht, Hora, Nezval, Halas, Seifert, Konrád, Majerová, Pujmanová, E. F. Burian, Voskovec a Werich, Nový, Honzl, Štyrský, Toyen a tolika jiných – politicky komunistů nebo levých socialistů. Mnozí z nich museli být za svou věrnost odměněni režimem, těžiště jehož moci po roce 1945 bylo v komunistické straně. Tu jsme také u dalšího důvodu prudkého nástupu „levé kultury“: komunisté hned v Moskvě při jednáních s dr. Benešem neústupně trvali na tom, že příslušník KSČ bude spravovat ministerstvo školství a ministerstvo informací. Už tehdy totiž plánovali komunisté mocný nápor na tzv. kulturní frontě a sami mnohokrát veřejně prohlásili, že „vítězství na frontě kulturní musí doplnit vítězství nad kapitalisty na frontě hospodářské“. Nejedlý, který z ministerstva školství zmizel příliš pozdě, a Kopecký svými prudkými mocenskými zásahy do kulturního a vědeckého života třetí republiky přispěli podstatně k ovládnutí české kultury a vědy komunisty ještě před únorem 1948.

Domnívám se však skromně, že i nekomunistická inteligence volky nevolky přispěla k tomuto vítězství. Zčásti politickou i kulturní defenzivou, v níž se po květnu 1945 ocitla (měla mezi sebou jisté procento těch, kdož se nezachovali právě kulturně v době druhé republiky či později za protektorátu), zčásti tím, že sedla komunistům na lep. Jako i v jiných oborech veřejného života, tak i v kultuře a vědě komunisté pracovali pro své cíle pod heslem jednoty a svornosti v tzv. jednotných organizacích, které od počátku ovládali lidé KSČ k tomu určení, a ovlivnili tak i ty, kdož měli ke komunismu a jeho učení hodně daleko. Připomeňme tu jen z poslední doby před pučem tzv. Kulturní jednotu a Mladou kulturní jednotu. Kolik nekomunistických kulturníků tu ve zlém i v dobrém úmyslu pomáhalo komunistům dokonat dílo kulturní zkázy, kolik jich bylo ochotno debatovat třeba s prof. Štollem o věcech, které vůbec nebyly sporné, poněvadž to říkal takový Štoll, byl prostě nekulturní fašismus. Kolik lidí, jako např. J. B. Kozák, se přes Kulturní jednotu dostalo na cestu zrady. Totéž platí o kulturních odborech Svazu mládeže, o české protifašistické společnosti, o složkách odbojových a jiných, které v bláhové domněnce, že se lze s komunisty domluvit na poli kultury a vědy, když už s nimi není zatím možná dohoda na poli politickém, hnali jen vodu na komunistický mlýn. Psal jsem už jinde o míře viny nás demokratů za porážku demokracie na poli politickém: na poli kulturním je myslím stejně nesporná.

Nejvíce však jsme přispěli k pádu naší literatury, vědy a umění tím, že jsme pomáhali komunistickým kulturtrégrům rozleptávat nesporné pravdy, nebo že jsme alespoň nečinně k tomu přihlíželi. Dovolili jsme komunistům volně másti pojmy, vážně jsme s nimi debatovali o tom, zda svoboda tvorby je podmíněna, či nikoliv, zda umění musí mít společensko-politickou funkci, zda kultura je především pro pracující. Svou nerozhodností, nejistotou a často i zbabělostí jsme způsobili, že stále víc se tvorba hodnotila podle hledisek ideologických a politických (rozuměj komunistických) a že nakonec takřka všude zvítězilo zvrácené přesvědčení, že umění a literatura musí sloužit režimu, státu, straně, opěvovat je a tím i upevňovat. (Srovnej tu statě o funkčnosti literatury a umění ve spisech nacistického ideologa Rosenberga.)

Únorový puč dovršil tento neblahý vývoj. Je mým pevným přesvědčením, že jeho hladký průběh a příprava k němu byly umožněny do míry větší, než se na první pohled zdá, také českou inteligencí, především spisovateli, básníky a kritiky. Jejich zrada na ideálech svobody a umění je o to odpornější, že je povětšinou motivována zbabělostí nebo oportunismem. Kolikrát nám demokratům ve slabých chvílích vykládaly různé ty slabé povahy našeho kulturního světa o tom, jak se jim přičí úkol náhončích KSČ: a přece na druhý den všichni bez výjimky pokračovali ve své práci či ve svých funkcích.

Největšími bezpáteřníky se prokázali být univerzitní učitelé; přítel Ransdorf v tomto listě už jejich proradnost správně zhodnotil. Hned k nim se řadí spisovatelé a básníci, novinářští pisálkové, zbabělá kritika. Česká tvorba, ať literární, ať umělecká, ať vědecká, prochází údobím svého snad nejhlubšího pádu a černé nesvobody. Lžipropaganda ovšem hlásá, že česká a slovenská tvorba stojí na prahu nového zlatého věku. Byla-li však kdy u nás doba kulturního temna, pak je to jistě dnes.

Tato situace staví nás, demokraty v exilu, před velké úkoly. Mravní a kulturní rekonstrukce v našich zemích bude jednou obtížnější než rekonstrukce politická a hospodářská, poněvadž na 80% české inteligence bude mravně k nepotřebě: a otázkou vážnou je, koho necháme učit na školách a univerzitách, koho psát do novin, koho mluvit do rozhlasu, komu svěřit vydávání knih, vedení mládeže, a širě, čeho, čím a jak se bude regenerovat kulturní život český a slovenský. Podle mého soudu bude rozumnější počkat si na nové generace než znovu galvanizovat k životu kultury bolševiky jako Olbrachta či Majerovou, pomatence jako Hromádku či J. L. Fischera, zrádce jako Řezáče, oportunisty jako Drdu či třasořitky jako J. B. Kozáka.

(1949)

ZNÁRODNĚNÍ KULTURY NÁS NEZAJÍMÁ

A. J. Liehm

Před čtrnácti dny předložil zpravodaj ústavního výboru Ústavodárného Národního shromáždění parlamentu návrh naší nové ústavy. Od té doby probíhá v našem tisku a v celé naší veřejnosti široká a podrobná diskuse o tomto návrhu. Diskuse, jaké jsme u nás dosud nebyli svědky, diskuse, která ukazuje neobyčejnou politickou a občanskou zralost našeho lidu a jeho zástupců ve vládě a v parlamentě, z jejichž iniciativy k diskusi došlo.

Minulý týden schválilo Ústavodárné Národní shromáždění nové zákony o znárodnění. Podnět k nim dal únorový sjezd závodních rad. Od chvíle, kdy byl tento požadavek pracujících vyhlášen, až do jeho uzákonění probíhala o něm v našem tisku velká diskuse. Naši novináři a s nimi všechen náš lid, o jehož požadavky tu šlo, bedlivě sledovali postup prací na zákoně, neustále přinášeli nové podněty a kontrolovali, jak jsou uskutečňovány a zda se tu neděje nic, co by věci neposloužilo. Výsledkem této veřejné iniciativy a tvůrčího zájmu všech, kterých se celá věc dotýkala, je pak zákon, který jsme všichni s nadšením uvítali. Předseda ROH, náměstek předsedy vlády Antonín Zápotocký poděkoval všem, kteří svým velkým tvořivým zájmem doprovodili práci na vydání zákona.

10. a 11. května konal se v Praze Sjezd národní kultury, který, stejně jako neméně historický sjezd závodních rad o čtvrt roku dříve, vyhlásil požadavek pracujícího ducha, znárodnění kultury. Týden před sjezdem byl pak pro naši kulturu týdnem dat tak významných, na jaká jistě nezapomeneme. Každý den byla v oblasti kultury vyhlášena opatření takového dosahu, že jejich význam pro budoucnost naší kulturní práce nemá u nás obdoby. Zdálo by se tudíž samozřejmé, že náš tisk a celá naše kulturní veřejnost bude sledovat uskutečňování těchto požadavků a opatření se stejným zájmem, jako tomu bylo u ústavy či zákona o znárodnění. Místo toho děje se však věc zcela nepochopitelná. Náš tisk a naši kulturní pracovníci si počínají, jako by se jich znárodnění kultury netýkalo. Od Sjezdu národní kultury sedí naše noviny na vavřínech a čekají, až jim výsledky sjezdu spadnou z nebe. Nediskutuje se, nikdo nepřináší ani návrhy ani podněty, nikoho ani nenapadne sledovat práci těch, kteří byli pověřeni provedením úkolů uložených před sjezdem a na sjezdu. Nikdo se nestará o to, zda snad práce na některém úseku nevázne, nesnaží se pomoci radou či skutkem, nikoho nezajímá, zda se někde v průběhu práce nezaměňují zájmy jednotlivců či skupin za zájmy celku. Prostě Sjezd národní kultury se rozešel, vyhlásiv své požadavky, a kulturní veřejnost

a s ní celý náš tisk bez jediné výjimky čeká. Na co? Bud' aby mohli, až jim bude oznámeno, že práce byla dokončena, oslavovat a jásat, nebo, nebude-li se jim něco na výsledcích práce líbit, aby mohli přijít s dodatečnou kritikou, dodatečnými návrhy, které, ať už bude kritikův postoj sebepoctivější, nebudou než kritikou destruktivní. Bude to totiž kritika zbytečná, protože přijde s křížkem po funuse. Pak již nebude čas na mluvení, pak bude třeba postavit se ke svému úkolu a dělat.

Jaký je tu rozdíl mezi mentalitou našich pracujících, kteří ani na chvíli nespustili z očí uskutečňování svých únorových požadavků, a mezi postojem bohužel *celé* naší kulturní veřejnosti. Kdy konečně si naši kulturní pracovníci uvědomí, jako to dobře vědí naši dělníci a rolníci, že nikdo nemá nejmenší zájem dělat něco bez nich, že mají být aktivní, ostražití, pomáhat odstraňovat překážky a korigovat chyby. Kdy konečně pochopí, že pečení holubi nelítají sami do úst. Kdy přestanou sedět za pecí a přicházet s množstvím zlepšovacích návrhů a kritikou nedostatků, až když už je práce vykonána?

A tady jsme u druhého problému, snad ještě hrozivějšího než první. Čtenář našeho tisku nutně získal dojem, že tu jde u našich kulturních pracovníků o lenost, pohodlnost, lhostejnost či nerozhodnost. Pravda však je, že tu jde mnohdy i o politickou nezralost, která ohromuje právě u těch, kteří pro sebe reklamují právo být mluvčími a duchovními vůdci národa a která tak ostře kontrastuje s politickou zralostí našich dělníků a rolníků.

Stýkal-li jste se v týdnech po Sjezdu národní kultury s jeho přímými účastníky či s kýmkoliv, jehož se program sjezdu přímo dotýkal, nemohl jste neslyšet mnohé, čemu jste se podívil nebo nad čím jste zrozpačitěl. Doslechl jste se velmi tajemně o obtížích s novou organizací nakladatelského podnikání, slyšel jste stesky spisovatelů, že s nimi prý nikdo o této pro ně tak životně důležité věci nechce hovořit. Slyšel jste, že Velká opera si stěžuje na jakási usnesení, učiněná o ní bez ní. Dochází prý ke sporům, které nejsou věci na prospěch a jež nad společný cíl kladou malé místně osobní zájmy. A tak dále a tak dále. Ano, je to k nevíře: naši kulturní pracovníci, místo aby bděli, místo aby všichni do jednoho ze všech svých sil pomáhali budovat, pro co se na Sjezdu národní kultury rozhodli, *šuškají*. Šuškají ovšem v nejlepším úmyslu, šuškají takříkajíc státotvorně.

A tu pochopíte, že tu jde o politické dětinství, o politické kojenectví, jemuž se náš dělník, diskutující právě o své nové ústavě, od plic zasměje. Jak dospěli naši kulturní pracovníci a – co je snad nejhorší – naše noviny k tomuto svému „politickému“ stanovisku, nechápu a asi nepochopím. Jde vesměs o lidi nejpoctivější, o lidi nejlepších úmyslů. Mají svá dobře zdůvodněná stanoviska, vědí, co chtějí, a domnívají se, že to, co chtějí, je v zájmu

věci, v zájmu celku. A přece mlčí. Mlčí z jakési nepochopitelné úcty k něčemu, co si podle jejich představ přeje, aby mlčeli. Co má v jejich fantazii zájem na tom, aby o nich rozhodovalo bez nich. To je ovšem zásadní omyl.

Původ tohoto omylu je, domnívám se, třeba hledat na poli jen a jen politickém. Tkví pravděpodobně v špatné představě disciplíny, v nesprávném politickém chápání tohoto pojmu. Naši kulturní pracovníci chápou patrně disciplínu jako pasivní postoj ke všemu, co se děje a o čem se právem domnívají, že se děje v jejich zájmu. Taková „disciplína“ by nás však pravděpodobně daleko nepřivedla. Protože disciplínou není. Disciplína naopak znamená účastnit se ze všech svých sil, svou iniciativou a konstruktivní kritikou práce na společném díle. Teprve ve chvíli, kdy většina rozhodne proti mému návrhu, proti mému stanovisku, se disciplinovaně podřídím tomuto rozhodnutí a pracuji dál bez hořkosti stejně usilovně jako předtím. Mlčení před rozhodnutím, neúčast a nakonec šuškaní a šeptání do ucha, to není disciplína. To je pasivita, která ničemu nemůže prospět, která však naopak může velmi mnohé poškodit.

Není u nás člověka, který by žádal takový postoj, jaký ukázala až dosud kulturní veřejnost k základním problémům našeho kulturního života, jak je položil Sjezd národní kultury a týden, který mu předcházel. Naopak, všichni odpovědní lidé si přejí co nejširší veřejnou účast na všem, co se veřejných zájmů týká. Vítají iniciativu, která přichází zdola, zvenčí, nechtějí konstruovat něco ve vzduchoprázdnu, nýbrž chtějí mít záruku, že opravdu jednají v nejvyšším zájmu všech, jichž se jejich rozhodování dotýká. Cesta zákona o znárodnění a diskuse o ústavě jsou toho nejpersvědčivějšími důkazy.

Náš tisk šeredně zklamal v týdnech, které následovaly po Sjezdu národní kultury. Neuvědomil si svoje poslání, svůj úkol a svou povinnost k dnešku. Neodpověděl na heslo, které jsme viděli v májovém průvodu: Socialistickou kritiku do našich novin. Všichni, kteří si myslí, že chvíle mluvit přijde pro ně, až bude rozhodnuto, až bude práce hotova, ukazují jen, že nedorostli úkolům, které na ně doba klade. A právem každého, kdo udělal práci za ně, bude odmítnout s nimi diskutovat a zeptat se jich: Proč jste tohle nevěděli dřív?

(1948)

VÍCE WOLKERA!

Václav Pekárek

Letošní 30. výročí naší republiky přivede nás jistě i k novému hodnocení uměleckého a kulturního vývoje za uplynulá desetiletí, vyplývajícího z dnešních našich nových úkolů. A mělo by býti prvním úkolem naší kritiky a literární historie, aby nám nově osvětlily tento vývoj, neboť v minulosti bylo zde mnoho zmatků a nejasností, mnoho všelijakých teorií, jejichž úkolem bylo odvésti a zavést umělecký vývoj na cesty, kde by nepřekážel bývalé vládnoucí společnosti.

A tu již při letmém pohledu na uplynulý vývoj setkáváme se se zcela zvláštním a výjimečným osudem básníka a díla Jiřího Wolkera.

Osud díla Jiřího Wolkera je velmi úzce spojen s osudem i české pracující třídy, s osudem celé národní společnosti od let dvacátých, od vzniku tohoto díla, až po naše časy. Snad na žádném jiném básníku, na tom, jak česká buržoazní společnost hodnotila a ovlivňovala hodnocení básnického díla, nemůžeme si objasnit úkoly naší literatury i cesty, kterými šla, jako na díle Jiřího Wolkera. Osud jeho díla nám jasně obráží i všechny ty tendence, kterými se česká literatura v posledních třech desetiletích brala. A tak i v jednotlivém lze postihnouti všeobecné.

Jiří Wolker prožil jako chlapec první světovou válku. Procítil její hrůzy, všechno to ponižení člověka, a přichází v době první národní revoluce roku 1919 do Prahy. Byla to léta mocného nástupu české pracující třídy, českého lidu, doba, kdy byl uskutečněn český národní program, tužba po samostatném státu, za který jsme bojovali celá staletí. Současně s uskutečněním této staleté národní tužby vzrostly rozpory v české národní společnosti mezi českou buržoazií a českou dělnickou třídou, která žádá uskutečnění nejen národního, ale – vlivem velké Říjnové revoluce ruské – i sociálního programu.

A v těchto letech, kdy uskutečnění socialismu zdálo se samozřejmé, kdy o něm jako o samozřejmosti mluvil nejen prezident T. G. Masaryk, ale i vůdce české buržoazie Karel Kramář, přichází do Prahy Wolker. Přichází právě do této rušné doby, kdy celá nová generace je stržena příkladem Říjnové revoluce a kdy ve dvacátých letech vrcholí třídní rozpory v české společnosti: česká buržoazie strhává svou masku, podařilo se jí rozštěpiti tehdy ještě neuvědomělé české dělnické hnutí, obloudila lidové masy a všemi mocenskými prostředky potom mařila úsilí pracujícího národa po sociálním pokroku.

A tehdy se Jiří Wolker staví po bok dělnické třídy jako uvědomělý člen této avantgardy pracujících. Nebyl ovšem sám. Tehdejší básnickou generaci vedl S. K. Neumann a na univerzitě a ve veřejnosti ji vychovává prof. Zdeněk Nejedlý. Ti tehdy formují a dávají směr této nové poválečné generaci. I vzniká tehdy nová poezie, literatura i výtvarné umění, které se dávají do služeb pracujícího národa, snaží se vyjádřit jeho tužby a úsilí. Vedle Wolkera byl zde především S. K. Neumann a také Josef Hora, jehož tvorba z této doby patří k nejhodnotnějšímu, co kdy vytvořil. (Česká buržoazní kritika cení ovšem do poslední doby teprve až jeho lyriku subjektivní.) Také ve výtvarném umění zde byla celá skupina zobrazující pracujícího člověka. V této době tvoří Kremlička své monumentální pradelny a myčky, které patří k největším hodnotám, jež vytvořil. Vedle něho je to V. Špála, P. Kotík, V. Rada, J. Holý, Mrkvička, Josef Čapek, sochař Lauda a mnozí jiní, kteří v této době vytvořili díla patřící k největším uměleckým hodnotám posledních desítiletí, neboť zobrazovali a vyjadřovali ve svém díle snahu a touhu nové rodící se společnosti, jejich umění má vyhraněný poměr k lidu.

Z nejmladších to byl Jiří Wolker, který jako jeden z prvních z této válečné generace se postavil nekompromisně svým dílem po bok české pracující třídy jako její básník a vytvořil nám dílo, které bude a je chloubou českého pracujícího národa. Český pracující lid mu toho také nikdy nezapomenul. J. Wolker patřil a patří k nejmilovanějším a nejčtenějším českým moderním básníkům a jeho dílo dosáhlo takové velikosti a monumentalit, že nebylo za celá desítiletí předstiženo. A tak Jiří Wolker patří již dnes k našim klasikům. Je prvním klasikem nové rodící se společnosti. To ovšem neznamena, že je nějak izolován od národního umění minulého, naopak je s ním spojen jako nikdo z moderních básníků. Vždyť nové společnosti patří všechny největší hodnoty, které kdy společnost vytvořila a také se uvědoměle a sebevědomě hlásí jako jejich dědic a strážce.

Cesta Jiřího Wolkera k dělnické třídě a její avantgardě komunistické straně nebyla lehká. Přišel v této pohnuté době do Prahy z maloměstského prostředí moravského a neubráníl se ani vlivům oné měšťácké dekadentní zjemnělé literatury, která od devadesátých let byla u nás pěstována a vydávána oficiální kritikou za vrchol všeho světového uměleckého tvoření. Ale zdravý kořen jeho osobnosti ukázal se i v tom, že si současně zamilovává české klasiky, Erbena, Čelakovského a nechá na sebe působit i světovým básnickým snažením, které si přetváří po svém, neboť Jiří Wolker je především *básník*: Básník jemné citlivé senzibility, zvláštní konkrétnosti a jasu, který si zamilovává svět lidí i věcí, které dovede zalít zvláštním laskavým teplem a něhou a činí nám je drahé.

Z literárního života

Dovede mít rád věci „mlčenlivé soudruhy“, modrou skříňku na dopisy, vlak, oblaka, domy, lidi, jak by ve svém konkrétním realistickém smyslu neuviděl ten nově se rodící svět, svět dělnické třídy. Jako jeden ze soudruhů staví se tedy po bok dělnické třídy a jde se za její spravedlnost bit. A v tom je právě velikost a sláva Jiřího Wolкера, že je jedním z prvních básníků naší nově nastupující dělnické třídy tohoto století, který jasně, plně a básnicky nově vyjadřuje velikost, krásu i slávu této nově se rodící společnosti a jejich bojů:

*Svět jsou jen ti, kteří jej živí, by z něho živi byli,
moře jsme my, dělníci zvlněných svalů cizí i zdejší,
my, skutečnost jediná, skutečnost nejskutečnější.*

Až s dělníkem se ztotožňuje a považuje jej za podstatu celého světa, za *skutečnost nejskutečnější*. A proto jako skutečný básník, který je si vědom historického úkolu dělnické třídy, vidí také reálný svět rozporu, svět námezdního otroctví, vidí jej v dialektickém protikladu, třídně:

*Tady jsou paláce – tady podkroví
tady jsou sytí – tady hladoví,
jedni jsou otroci – druzí diktátoři
a všichni jsou choří.*

Chorobou je pro Wolкера kapitalistický svět, a proto jde bojovat za novou společnost, kde by nebylo otrokářů a otroků. Jiří Wolker je i velkým *humanistou*. Zamilovává si ty nejobyčejnější lidi, cítí s nimi a jejich utrpení, velikost i hrdinství nám básnicky zobrazuje. Proto celou jeho poezii se vine vážné úsilí po řádu, básnickém i lidském, po naplnění spravedlnosti, po dílu. Již ve své první knize *Host do domu* to vidíme, přímo proteplený a láskyplný jeho vztah k věcem a lidem. Ale teprve v *Těžké hodině* tento jeho styl nabývá na síle, výraznosti a košatosti, v době, kdy měl již jasno, že nutno jít s lidem, má-li se obroditi svět.

A v tom tkví také podstata a hodnota básnického díla Wolkerova, že jeho teplý a vřelý vztah k nové rodící se společnosti udává mu i volbu prostředků a vytváří *nové básnické slovo a vlastní jeho styl*. Jeho styl, jak již bylo kdesi poznamenáno, je zemitý a až mytický. Navazuje na kořeny českého národního citění a myšlení a přitom je přímo nabit novou látkou a novým pohledem na věci. „Země byla slavná jako rodinná kamna po večeri“ ... „dělníků deset své svaly železem propletlo, aby se ruce a oči jim změnily ve světlo“. ... „Z fabrik a podkroví dělníci jdou / tvrdost životů jejich jim padla do

rukou / ti všichni krásné sny měli a tíhu jich poznali,- / dnes jeřábem zvednou je a vyteší do skály, / to lidé jsou z masa a kostí, tvoření dědicové věční, / co krásné sny zabíjí tím, že je uskuteční“... „I žena chce svět lepší a jinačí / a žena jen pláče, když ruce na to nestačí.“ „Miluji věci, mlčenlivé soudruhy“ ... „Pohod' mi svět do náruče, do srdce jej zabal, ať se nepotluče...“ Typický české mánesovské a smetanovské plnosti je obraznost Jiřího Wolкера.

To ovšem všechno má své kořeny. Básník, který jde s lidem i svým dílem (a nejen teoriemi, jak jsme později viděli u mnohých básníků, kteří teoreticky šli s dělnickou třídou, ale svou uměleckou praxí byli strhávání k „vyšší“ společnosti), nemůže si tvořit styl tomuto lidu vzdálený. To jsme viděli u všech našich velkých básníků, ať to byl Máchá, Erben, Němcová, Neruda, a to vidíme i u Wolкера. To mohou úpadkoví individualisté vyhledávat něco, čím by se lišili, ale *člověk nové společnosti je neproblematický, nevymýšlí si nové „problémy“, ale otázky, před kterými stojí, řeší a pomáhá, kde je třeba.* V tom byla síla a velikost našich obrozeneckých lidí a v tom je i síla člověka *nové* naší společnosti.

A takový neproblematický člověk byl i Jiří Wolker. Odtud i jeho vřelý poměr k českým klasikům, k Erbenovi, Čelakovskému, Němcové. K nim šel pro příklad, ale naplnil a dovedl jej na vyšší stupeň. A ani nejmodernějších směrů se nebál, ale přímo po smetanovsku je přetvořil a obohatil jimi své umění.

Wolkerovo umění má ještě jeden důležitý rys. Je to umění *realistické*. Wolker sám ve svém manifestu, otištěném kdysi ve Varu, bojoval za realismus v umění. „Předmětem naší víry není Bůh a bohové, ale člověk a svět. Středověk horoucně věřil v abstraktno. My věříme horoucně v konkrétno. Nové umění bude proto realistické ... nikoli formování vlastních dojmů a jevů, ale zkušenosti poznání věcí a lidí mimo nás. Neiluzivní, ale objektivní. Nebude líčit a popisovat, ale podávat fakta, která budou skutečností.“ (Var 1, 1922)

Za takový realismus Wolker bojoval. Takové bylo i jeho umění. Nikdy slova a významy nerozmazával, nešel za abstrakcemi, nesvářel metaforicky slova, aby dosáhl efektů, jak jsme toho byli později u básníků svědky. Jeho pohled na svět je realistický, v tom vyšším smyslu (nikoliv v tom měšťáckém, o kterém řekl Marx, že realitou měšťákovi je jen to, co má pod nosem). Wolker vidí a dovedl nalézt ve skutečnosti její *podstatu, skutečnost nejskutečnější* a vidí ji velce a monumentálně. V tom je ta jeho zemitá až mytická lidovost a českost, jaké dosáhl v naší moderní literatuře jedině Petr Bezruč.

Otázka *uměleckého stylu* je kardinální otázkou celého dnešního umění, ba nejen umění, ale i umělecké kritiky. Styl je vydáván za autonomní jev, ač k jeho podstatnému formování dochází právě umělcovým poměrem ke skutečnosti, k lidu, národu, kolektivu, a nikoliv naopak, jak se domníva-

li a vykládali někteří kritikové, kteří tvrdili, že např. Neruda vzal nečesaná a nemytá slova z ulice a vnesl je do poezie. Opak je pravda. Jan Neruda bojoval za národní program českého lidu, a proto vnesl lid a jeho mluvu do své poezie. Ty falešné výklady české kritiky o stylu jako autonomním artefaktu jsou právě klamem kapitalistických rozporů, kdy vztahy věci vystupují jako věci samy (Marx).

A přece i v poslední době u nejmladších našich básníků opět vidíme, že je zde celá estetika jedné nejmladší umělecké skupiny, která se domnívá, že stačí vyhledávat ta nemytá a nečesaná slova z ulice a pářit je dohromady, aby zde bylo nové básnictví. Přitom jim ovšem do lidu a jeho zápasu nic není, nebo alespoň v díle pro to nepracují. Tak daleko došlo autonomní přecenění stylu v poezii a literatuře, že již zde nejde vůbec o žádný program, o žádné plnění národního a lidového programu, ale o styl, o formu, „subjektivní zážitek“, který vyjadřuje často ty nejreakčnější vlivy staré společnosti.

I ve výtvarnictví je toho plno. Malíři myslí, že udělají veliký objev, když malují domy a ulice zezadu, s jejich pavlačemi a anténami, surrealističtí malíři jdou v této teorii „nečesaných a nemytých slov“ ještě dále, malují lidské výkaly s motýly, pavouky požírající hodiny. Místo aby malovali člověka, něco chtěli, nějaký životný program, úsilí, aby pomáhali lidu vykořenit staré přežitky, řeší svůj poměr k lidu jen těmito výtvarnými „nečesanými slovy z ulice“, jde jim jen o problém tvaru, stylu, a ne o věci života, radosti a boje. A přece kdyby trochu hlouběji znali historii českého umění, viděli by, že každý velký umělec vždy šel za něčím více než za nějakým jen tvárným úsilím.

A tak daleko, daleko zůstalo naše nové umění za Wolkerem, opustilo jeho lidový program, jeho realismus, i jeho nekomplikovaný, ale monumentální postoj k životu a dílu, který je charakteristickým rysem člověka nové společnosti.

A tak se velmi vzdálilo dnešní naše umění od cílů, za které kdysi bojoval Jiří Wolker a které svým dílem naplnil. Byl to velmi složitý proces, jak k této skutečnosti došlo, že básníci ve své většině se svou tvorbou vzdálili od lidu a jeho snah a že nám tvořili nádherné sice květy, ale bez oné konkrétní zemitosti a významu, které také velmi brzy uvadnou a nikdy nedosáhnou významu a velikosti tvorby Jiřího Wolkerera.

*

Osud díla Jiřího Wolkerera za uplynulá desetiletí nám také ilustruje otázku o poměru *uměleckého díla a buržoazní společnosti*. Sledujeme-li historii, co všechno možného i nemožného bylo o Wolkerovi napsáno, vidíme především, že jeho dílo neustále někomu překáželo. Překáželo především

české vládnoucí společnosti, její ideologii a překázelo i novým moderním básníkům, kteří již nešli ve stopách Wolkerových, alespoň svým dílem nikoliv, i když se někdy teoreticky hlásili k programu české pracující třídy. A je dalším naším úkolem, abychom objasnili kořeny toho scestí, kam byla zavlečena poezie a umění, když se vzdálily programu, za který bojoval Jiří Wolker. Básnické dílo Wolkerovo znamenalo počátek nové etapy české poezie a jeho ohlas byl veliký. Ze strnulosti, do které se dostala česká poezie, zazněl hlas Wolkerův jako hlas osvoboditelský. I F. X. Šalda to tehdy na Wolkerově matiné roku 1924 vyjádřil:

„... jsme mu vděční: učinil nás diváky tohoto tajemného předpodstatnění světa a života. A víc než diváky: *spoluherci*, *spolutvůrci*. Naslouchájíce mu, proměňovali jsme se sami ve své podstatě: vystupovali jsme ze své staré chladné bytosti, odkládali jsme ji jako zvetšelé roucho a proměňovali se v něco nového, žhavého, mladého a jarého; za duši skeptickou dostávali jsme duši věřící, za duši logickou duši magickou. Vstupovali jsme na chvíli do jakési bytosti vyšší, stávali jsme se na čas jejími cellami a podílníky. Věru, můžeme ke chvále Wolkerově říci totéž, co praví u Platona Alkibiades ke chvále Sokratově: Když ho poslouchám, srdce mi tluče a slzy se mi řinou při jeho řečech ještě více než blouznivcům korybantským ... těm blouznivcům, do nichž, jak víte, vstupoval na chvíli Bůh.“

Wolkerovo dílo znamenalo *umělecký čin*. Nejen básníkům ukázal nové cesty poezie, ale i veřejnost to tak přijala. Vlivem jeho díla se mládež hlásila k programu dělnické třídy, ke komunistické straně, jeho verše však byly vcelku přijaty celým národem jako dílo národní, a tak jeho dílo vytvořilo důležitou kontinuitu mezi národním uměním minulosti a současným bojem dělnické třídy. Byla to veliká hodnota a posila pro nastávající boj dělnické třídy.

Do tohoto rozmachu však pojednou zazněla výzva: Dosti Wolkerů! A nebyli to přímí jeho nepřátelé, ale jeho druhové z řad brněnského Devětsilu, kteří tehdy v Pásmu publikovali tuto výzvu. Najednou básník proletariátu Jiří Wolker překážel. A překážel právě svým bývalým druhům, se kterými se již dříve rozešel, neboť podlehl buržoazním názorům o nemožnosti vytvořit kulturu nové společnosti na bázi národní kultury, jako by sociální program proletariátu nebyl, byť v nejasné představě, součástí národního českého programu již od dob probuzeneckých. I tvoří si tito noví teoretikové své teorie, často dokonce vyšperkované marxistickými citáty, nebo jsou daleko od znalosti marxismu i od znalosti kořenů české národní kultury, shánějí své chatrné teorie po celé Evropě a dokazují, že Wolker šel chybnou cestou, že poezie nemůže být nástrojem boje, k tomu prý jsou lepší prostředky (reportáž apod.), a sami se dali do služeb

umění, které třebaže na chvíli pobuřovalo měšťáky, bylo ve skutečnosti výrazem buržoazních sklonů a také bylo měšťanstvem přijato.

Z poezie Wolkerovy přijali jen jednu jeho stránku: magickou, formální. Noví básníci nyní vytvářejí lehký básnický styl, plný asonancí, asociací, nebo spářejí slova v abstraktní mnohovýznamné metafory, vytvářejí styl koketní anebo se přímo dusí hořem a zoufalstvím z toho, co bude zítra. Básníci opustili lid, jeho program, opustili realismus v umění, který jediné je schopen zachytit pokrokové tendence skutečnosti budoucího vývoje.

I tento odvrát básníků od programu, za který bojoval Jiří Wolker, měl své kořeny. Po porážce dělnické třídy v roce 1920 upevnila buržoazie svou moc a v letech 1925 nastává na čas hospodářská konjunktura a tím i na čas opouští část inteligence pokrokový program. A zde můžeme nalézt kořeny tohoto útěku od realismu a od programu Jiřího Wolkerova. Vzniká nám zde nová poezie, nový básnický styl, nerealistický a protirealistický, který, i když prý obohatil českou řeč, ve skutečnosti nebyl a není schopen zachytit skutečnost. Dnešní básnický jazyk již básní pomalu sám, ale mele prázdnou slámu.

To však byla jen epizoda z bojů proti Wolkerově poezii v těchto desíletích. Nebylo pomalu prostředku a kritika, který by se o dílo Jiřího Wolkerova neotřel. Tak byl Wolkerův přízvuk revoluční citovosti a vzrušení vykládán buržoazní kritikou jako „falešný“. Kdyby býval byl Wolker živ, mohl říci s Marxem: „Nebyl jsem dosti volem, abych se k lidským mukám obrátil zády.“ Ale štvance a pomluva proti dílu Jiřího Wolkerova vrcholí v letech třicátých, kdy nastává nové období hospodářské krize kapitalismu a s ní se opět vynořují základní otázky nového umění, umění *socialistického realismu*, za který tehdy bojuje skupina Bedřicha Václavka. Tehdy se cítí reakce v kultuře opět ohrožena, a tak skupina klerikálních kritiků ve svazku s básníky bývalé avantgardy píše svůj pověstný článek do Listů pro umění a kritiku, ve kterém se snaží ponížit Wolkerovo dílo a pokoušejí se falešným rozborem zejména jeho básní z pozůstalosti snížit význam a hodnotu jeho básnického díla.

Poučná historie provází osud díla Jiřího Wolkerova, poučná zejména dnes, kdy klademe základy nové kultury obrozené české společnosti.

Jiří Wolker překážel. Překážel české buržoazii, která si organizovala své umění, odtržené od lidu, jeho snah a cílů, sama bez ideového programu, starajíc se především o to, aby mocí udržela si své pozice, obávala se i realistického umění, které by muselo odhalit všechnu tu polovičatost a bídu této odumírající společnosti. Proto podporovala umění nerealistické, protirealistické a bezideové, umění ryze požitkářské a formalistické, které její služebníci vydávali za vrchol všeho uměleckého snažení a také

nejreakčnější filozofií je zdůvodňovali, a teprve v pozdější své fázi, kdy tato společnost již byla nakažena fašismem, podporovala umění již přímo s fašistickou ideologií (ruralisty).

Je třeba strhnouti gloriolu tomuto falešnému hodnocení umění předcházejících desetiletí. Je třeba vysoko vyzdvihnout všechno to hodnotné, co bylo zde vytvořeno, a budoucnost ukáže, že to, co bylo stavěno proti Wolkerovu umění, není vrchol, ale zvětrá daleko dříve a bude mrtvou rekvizitou bývalé společnosti, zatímco umění Wolkerovo *bude žít*, bude žít jako velké umění českého klasika, který jeden z prvních šel za programem dělnické třídy a pomáhal budovati novou společnost. Bude žít *jako umění našeho prvního básníka revolučního proletariátu*.

A tak i dnešní básníci mohou jíti pro příklad a pro povzbuzení k Jiřímu Wolkerovi. Naleznou jej v jeho *kladném poměru k lidu a jeho úkolům, k programu revoluční dělnické třídy, v jeho poměru ke klasikům a realismu*. To byly základní složky formující jeho geniální styl, který je tak dokonalý.

Nová básnická generace proto musí pochopiti ze Zdeňkem Nejedlým: „Není vůbec pravda, že by bylo něco krásného, co není pravdivé, mravně zdravé a myšlenkově veliké. Zakrýváti slabost krásou, etiku estetikou, jest největším hanobením krásy i estetiky. Kdo bere krásu a umění doopravdy, ten o kráse vůbec nemluví. I v uměleckém díle jde vždy nejvíce o pravdu.“

A takové bylo umění Jiřího Wolker, který po boku lidu, „dědiců věčných“, šel se za spravedlnost tohoto světa bít.

(1948)

K SITUACI SOUDOBÉ ČESKÉ POEZIE

Ivan Skála

Česká poezie prodělává již po několik let svůj přerovovací proces a prodělává jej těžce. Ukázalo se, že umně vycizelovaný nástroj poezie, jak jej po léta vypracovávala tzv. literární avantgarda, je sice nadmíru

dobře schopen zachycovat pocity a nálady zjemnělých měšťáků, celou tu melancholií a pesimismus rozkládající se buržoazie, ale ztratil zvuk před realitou dneška. Že je schopen vyjadřovat zoufalství a vykořeněnost avantgardních umělců ve společnosti, která všechny lidské a společenské vztahy převedla na jeden jediný vztah peněžní, která lásku k ženě i k vlasti, důvěru, poctivost, čest i pravdu dovedla přepočítat na koruny, franky nebo dolary, že je však naprosto nezpůsobilý zaznít bojovým rytmem dělnické třídy, že není schopen vyslovovat skutečnost v celé její šíři, stát se hlasem tužeb i obav všeho pracujícího lidu, jeho zbrojné naděje. Neboť dnes zmizel předěl mezi náměty takzvaně poetickými a nepoetickými, a naopak to, co ještě před patnácti lety bylo pociťováno jako poetické, dnes nám zavání levandulovým pachem starých skříní, kde mezi naftalínovými kuličkami tlejí staré mašle, trásně a vějíře.

Skutečnost v tzv. avantgardní poezii byla nahrazována symboly, jimž byla dána jakási vlastní, na skutečnosti nezávislá zákonitost a logika. A tak se tato poezie netvořila již z přímé skutečnosti, nýbrž ze slov často zbavených svých pojmů, z jazykové alchymie, k níž často teprve dodatečně duchaplný kritický vykladač nacházel nějaký i autorovi utajený smysl. Toto údobí bylo údobím zplanění, zmrtnění poezie, která stále více ztrácela svůj svěží smyslový charakter, který vyznačuje každé velké básnické dílo, ztrácela svou schopnost stát se mluvčím snah a usilování lidu, mizela do neživotné oblasti metafyzických konstrukcí a stávala se narkotikem, podporujícím dobré zažívání měšťáckého konzumenta.

Velcí patroni této poezie – Valéry, Mallarmé, Rilke – se začali objevovat hustěji nejen za knihkupeckými výklady, nýbrž i v původních verších našich básníků.

Za těchto okolností se stával smysl poezie nejasný i samotným autorům, kteří usilovali – většinou z odporu k neradostné skutečnosti kapitalistické společnosti – vytvořit si věčně krásný snový svět, nezávislý na čase, na společenských podmínkách, na třídním boji, vyvolaném vnitřními rozpory kapitalistické společnosti. Poezie sama pak – ať už ve své krajní větvi valéryovské, či ve zmatených pokusech surrealistů na druhé straně – měla objektivně smysl úniku od společenské skutečnosti. To byla s malými výjimkami vůdčí tendence poezie v době, kdy mezinárodní dělnické hnutí i naše dělnická třída těžce zápasily s náparem kapitalistů, kdy vyrůstalo smrtelné nebezpečí fašismu, který od výhružného řinčení zbrojí přecházel k otevřeným útočným akcím.

Tragický náleh událostí roku 1938 byl výstrahou a mocným vnějším impulsem pro naši poezii. Tragická skutečnost se ze všech stran drala do poezie a vnucovala jí přímo splnění onoho pokrokového společen-

ského úkolu, který je poezii vlastní: stát se seismografem společenského vývoje, stát se hlasem a bojovým nástrojem svého lidu, jehož život se tehdy dostal do smrtelného nebezpečí. Tento bojový smysl si naše poezie ve svých nejlepších představitelích uchovala po celou okupaci, i když jej musela skrývat v nápovědích, symbolech, skrytých příměrech.

Jestliže květen 1945, který znamenal porážku velkoburžoazie, jež ztratila důvěru národa svou spoluprací s fašismem, uskutečnil zásadní změny v oblasti hospodářské a politické, kde byly nastoleny principy skutečné vlády lidu, znamenal i zrevolucionizování naší poezie. Je to údobí, kdy František Halas, jehož Torzo naděje nás posilovalo v nejtěžších letech našeho národního života, píše svou Barikádu, která je recitována na bezpočtu večerů, slavností a schůzí. Kdy Vladimír Holan, jehož verš se kdysi zdál mít tak daleko k vyjadřování společenských obsahů po Září 1938 a Snu, které byly výkřikem proti zradě západních „spojenců“, kteří vydali náš lid pod sekyru nacismu, kdy tento Vladimír Holan z radosti nad osvobozením našeho lidu Rudou armádou píše svůj Dík Sovětskému svazu. Kdy František Hrubín, který prošel údobím náboženského spiritualismu, píše svůj Pražský máj, který je zařazen ve sbírce Chléb s ocelí, a k radosti se prodírající poemu Jobova noc. Kdy velký básník ostravského lidu Vilém Závada otiskuje své básně, jež později řadí do knihy Povstání z mrtvých, dunící bronzem hrdé tvůrčí síly našeho lidu. Kdy s revoluční vlnou nastupuje řada mladých, málo známých či zcela nových básníků (Kainar, Kolář, Sedloň, Školaudy, Hilčr, J. V. Svoboda, Hořec, Fikar, Kryštofek, Petiška, Vacík, S. Neumann ml., ze starších Kriebel, Mikulášek a Pilarš), kteří svým politickým vyznáním se staví po bok lidu a pokoušejí se v rámci svých možností tuto skutečnost vyjádřit i svým veršem.

Jestliže však náš pracující lid od května 1945 vykročil uvědoměle a rázně po cestě k socialismu, naše poezie jeho tempu nestačila. Objektivní příčiny toho vystihl před několika týdny soudruh Gustav Bareš ve svém referátu na konferenci komunistických spisovatelů. Zdůraznil, že v první řadě je příčina v předúnorových poměrech, kdy naše reakce stále odvážněji zvedala hlavu a působila řadu hospodářských a politických obtíží a kdy na druhé straně mnozí pokrokoví spisovatelé byli zapřaženi na jiných úsecích, v aktivním politickém boji proti reakci.

Stále vzrůstající úsilí reakce připravit zvrát našeho vývoje, které probíhalo i na frontě ideologické, zapůsobilo i na některé básníky, kteří žili vzdálení života pracujícího lidu a neviděli radostný, optimistický elán budování, který byl nejpádnejším svědectvím správnosti naší cesty. Tato vzdálenost lidu, jeho života, potřeb, vůle a usilování podlamovala vnitřní odolnost básníků proti prvkům buržoazní ideologie, které narušovaly

jejich prvotní odhodlání o bytostnou proměnu poezie. Takovým varovným příkladem ústupu z pokrokových pozic je kniha *Dny v roce*, jejíž autor Jiří Kolář, ač vyšel z dělnické třídy, byl postupně narušován buržoazní ideologií, až se posléze dostal v této knize na klevetnickou pozici buržoazie, dělnické třídě nepřátelské. Tento jeden případ za všechny nám ukazuje, jak důležitým úkolem je bdělost nad ideovou čistotou tvůrčí práce. Zde vidíme neoddelitelnost umění od společenských podmínek, ve kterých vzniká, vidíme souvztažnost celého životního stylu spisovatele s jeho tvorbou.

Naše země se stala velkou a radostnou dílnou, v níž náš pracující lid začal uskutečňovat svou vládu u ponku, hoblice, v závodní radě, na národním výboru. Pracující člověk, který byl osvobozen od kapitalistického jha, začal mít onu dávno zasutou tvůrčí radost z práce, radost z činnosti, kterou uzpůsobuje mrtvou přírodu podle své vůle potřebám svým a potřebám všech lidí. V tomto pracujícím člověku, který znovu začal zakoušet onu nejvyšší lidskou radost, radost z tvůrčí práce, začal vzrůstat i hlad po kultuře. V tomto člověku začal vyrůstat nový konzument umění.

Jak daleko od života tohoto člověka museli být umělci, kteří v době naplněné heroismem jeho budování podléhali individualistickým frázím, kterými buržoazie maskovala okovy, do nichž svírá umělce, činíc ho nástrojem svých třídních zájmů. Jak daleko od života nového pracujícího člověka museli být, když mohli vyznávat názor, že lid ještě nedorostl jejich umění, že tento lid je třeba k jejich umění vychovávat. Tito umělci nepochopili, že zde nastala velká zásadní změna spotřebitele kultury, kterým se stává pracující lid v čele s dělnickou třídou. Že tento lid se nikdy nedá vychovat k přijímání úpadkové kultury buržoazní, ale že si vynutí kulturu novou, odpovídající jeho životu, jeho potřebám.

V tomto smyslu byl velkým poučením pro naše spisovatele i pro naše básníky únor 1948, kdy naše dělnická třída a všechen náš pracující lid ukázali svou vítěznou sílu. Ale Vítězný únor také vbrzku ukázal skuteky, že pracující lid, který se ujal moci, zabezpečuje největší rozvoj tvůrčí práci a že jeho láska ke kultuře nezůstává, jak tomu bylo u buržoazie, jen na papíře. Únorové vítězství potvrdilo naši poezii správnost cesty k realismu, ke stále se stupňujícímu společenskému dosahu poezie. U celé řady básníků se to projevilo vědomým úsilím dát nástroj své poezie přímo do služeb potřeb pracujícího lidu. Jen ti, kterým byla cizí věc pracujícího lidu, kterým byl lhostejný osud národa, pokud nebyly ohroženy jejich vlastní hmotné zájmy, jen ti odhodili svůj nástroj, nebo zradili a opustili svůj národ, jako zhýčkaný buržoazní snílek Ivan Blatný.

Od února 1948 vyšlo jen nemnoho básnických knih. Některé z nich spadají datem svého vzniku do předcházejícího údobí a jsou pozname-

nány jeho atmosférou. To je na prvním místě případ Františka Hrubína, jehož sbírky Nesmírný krásný život a Hirošima jsou velkým krokem zpět a hořkým zklamáním pro ty, kdož očekávali od Hrubína po Jobově noci knihu, v níž bude ještě prohlouben onen bezprostřední vztah ke skutečnosti, ono souznění s rytmem, úsilím a vůlí širšího kolektivu. Místo toho nám Hrubín dal dvě knihy subjektivní lyriky, v níž nenalzáme skutečnost, ale mýtus, který si o ní Hrubín vytvořil. Takové mytologizování skutečnosti nevede nikam, a nejméně pak k tomu, aby se poezie stala milovaným majetkem pracujícího lidu. Hrubínova kniha ukázala zejména potřebu jeho obrození tematického, vymanění jeho poezie z ovzduší starých lenošek, putyček, opilců a oproštění od koketování s vesmírem a jinými odtažitými rekvizitami a jeho návratu na *tuto* zemi, o níž napsal v Jobově noci verše, které se vryly hluboko do paměti našeho lidu.

Že takové mytologizování skutečnosti je nebezpečím i jiných básníků, potvrzuje nám například Vladimír Holan, který po svých nádherných Rudarmějcích, patřících k vrcholům naší soudobé poezie, otiskl v Kvartu, Listech a brněnském Bloku několik básní, které jsou v podstatě ústupkem formalistickým tendencím buržoazní poezie a vracejí V. Holana o 10-15 let nazpět do jeho minulosti. Tento zjev je příznačný, i když lze očekávat, že oba tito básníci najdou v sobě dosti sil, aby překonali toto své zakolísání a navázali na ta ze svých děl, která je postavila na přední místo v srdci našeho lidu.

Nemělo by smyslu vyjmenovat zde básnické knihy, které u nás vyšly za minulý rok (není jich ostatně mnoho), zvláště vzhledem k tomu, že profil mnohých básníků se nám dotváří jejich příspěvky časopiseckými. Jde daleko více o to, stručně ukázat na některé rysy této poezie.

Co charakterizuje téměř bez výjimky tuto poezii, je její úsilí ubírající se směrem k realismu. Uvnitř tohoto úsilí jsou ovšem diametrální rozdíly. Neboť zatímco většina básníků dnes uznává nutnost uskutečnění socialismu revolučním procesem, v němž se mění i vzájemné společenské vztahy, v němž se rodí nové vědomí a nová morálka pracujícího člověka, někteří spiritualisté, k nimž vedle Kamila Bednáře patří několik básníků katolických, se domnívají, že přeměny společnosti lze dosáhnout mravním nebo náboženským obrozením jedince. V tom je jejich zásadní omyl.

O posledních zbytečných surrealistů, kteří pod patronací praotce českých surrealistů Karla Teigehe se změnili v podpolní sektu, netřeba se pro jejich bezvýznamnost již zmiňovat. Zvláště když vidíme, že nejnadanější z nich, Ludvík Kundera, nastoupil, jak o tom svědčí některé jeho verše v denním tisku, upřímnou cestu za postižením dnešní dělné skutečnosti.

Většina mladých básníků, ať už jsou to někteří z bývalého okruhu Mladé fronty, Rudého práva, či brněnští Kainar a Mikulášek a posléze

nejmladší, členové Kulturního kádrů SČM – usilují ve své práci o socialistický realismus, usilují o účast na ideové proměně pracujících v duchu socialismu, vědomi si toho, že nejde o to „svět jen různě vykládat, nýbrž o to, změnit jej“. Toto úsilí, probíhající na stránkách časopisů, přineslo knižně zatím první významný zisk, kterým je Školaudyho sbírka *Dozrávající čas*.

Na této cestě jsou mladí básníci ohrožováni zhruba dvojím, vcelku protichůdným nebezpečím. Je to na jedné straně mytizování skutečnosti a nahrazování skutečnosti symboly, což se konkrétně jeví například tím, že se básníci obávají nebo ostýchají zobrazit pracovní proces v jeho konkrétní podobě a symbolizují práci jako „mozolné dlaně“, „krvavý pot“ apod. Na druhé straně pak je to nebezpečí faktografie, náhodného řazení nesourodých útržků skutečnosti, které jsou snad s to vyvolat určitou atmosféru, naprosto však nepostihují skutečnost v její šíři, podstatě a zákonitosti, protože zde není odlišováno zákonité od nahodilého, podstatné od bezvýznamného.

Na těchto básnících, zápasících o socialistický realismus, především je, aby vrátili poezii onen velký společenský smysl, aby jí vrátili čestné a odpovědné místo v úsilí našeho národa, aby jí vrátili místo v srdci našeho pracujícího lidu. Na nich je, aby se stali mistry i učedníky života, přípravci nové socialistické společnosti, spolutvůrci nové ideové tváře pracujícího člověka. Pro ně, právě pro ně, napsal Maxim Gorkij: „Jestliže skutečně chcete velký, krásný život – pak jej tvořte a jděte pracovat ruku v ruce s těmi, kdož hrdinně stavějí věci nebývalé, velkolepé...“

(1949)

K SITUACI NAŠÍ LITERÁRNÍ VĚDY

Josef Štefánek

Boj o socialismus jakožto nový, vyšší společenský řád, je zároveň bojem o novou, vyšší kulturu. Nestačí, aby osa našeho úsilí probíhala jen úsekem hospodářským; musí vésti i oblastí duchovní kultury. Situace v této oblasti je stejně důležitá pro zrod nové společnosti jako traktory a dynamy.

V loňském únoru si náš lid urovnal definitivně cestu k socialismu. Únorem byly vytvořeny předpoklady pro budování socialistické kultury. Zásadním změnám v oblasti politicko-ekonomické odpovídají dnes změny ve vědomí našeho lidu. Živná půda pro novou kulturu je zde: rodí se nové sebevědomí dělnické třídy, rodí se nová morálka socialistického budování, rodí se duch a náplň nové kulturní tvorby.

O tom, že do práce na přeměně skutečnosti a člověka musí být zapojeny všechny pracovní úseky našeho národního života, není nejmenší pochyby. Před pracovníky v kulturních oblastech stojí radostná povinnost: projevit, uskutečňovat na svých úsecích takovou činnost, která by byla velkou rovnomocninou diagramů výroby, zlepšovacích návrhů, socialistického soutěžení v závodech, pracovních brigád. Gottwaldova slova „starejme se o to, aby náš lid žil tak dobře, že se mu kultura stane denní potřebou“ jsou vyjádřením jednoho pólu celkového úsilí všech uvědomělých bojovníků a budovatelů socialismu, úsilí, jehož druhý pól označil náš prezident taktó: „Potřebujeme kulturu – vědu, literaturu, divadlo, film, hudbu – prodchnuté naší vírou ve šťastnou budoucnost země, posilující nás v práci i v zápasu a ukazující nám cestu vpřed.“

Úkol literární vědy

Mezi ostatními oblastmi naší kulturní tvorby musí být i naše literární věda nesena žhavou myšlenkou socialistické výstavby. Práce naší literární vědy přijímá tutéž funkci a význam jako naše nová literatura.

Je-li úkolem socialistické literatury pomáhat člověku poznávat život ve všech jeho projevech, odhalovat mu skutečnost v její podstatě, pohybu vpřed, se všemi jejími protikladnými složkami; je-li úkolem naší literatury postavit do středu zájmu člověka v přerodném procesu dneška a vyhmátnout z něho vše kladné, zdravé, to, co musí být pěstováno a rozvíjeno – na druhé straně pak zatratit vše kondelíkovské, chrobákovské a pokrytecké, je povinností naší literární vědy pomáhat při zrodu takové práce. Je-li úkolem krásného písemnictví stavět dnešnímu člověku příklady socialistického hrdiny boje a práce, je-li jeho úkolem otvírat perspektivy socialistických a komunistických zítřků, je úkolem literární vědy vážít ideovou nosnost a měřit uměleckou pravdivost literárních projevů. Je-li úkolem naší nové literatury navazovat na pokrokové tradice našeho národa a rozvíjet je v duchu našich dnešních cílů, je úkolem literární vědy odhalit cesty našich pokrokových tradic, vysledovat jejich zrod a vyzvednout jejich doštel do dneška; na druhé straně pak odhalit všechny odstíny reakční linie, která se vzpírala pokroku a zatěžovala našemu lidu cestu vpřed. Je-li našemu písemnictví překonat formalistickou manýru, je na naší literární

vědě, aby vyřídila haldu omylů, nesmyslů, pomluv a lží, jež nakupila za několik desítek let své existence měšťácká literární věda.

Aby naši umělci – spisovatelé mohli vytvořit díla socialistická obsahem a národní formou, je nezbytné, aby jejich práce byla metodou socialistického realismu. Spolupracovníkem, ukazatelem cesty v tomto úsilí se musí stát naše literární věda. Vztah mezi literárními díly socialistického realismu a jeho teoretickou formulací je dialektický. Teoretická formulace socialistického realismu – to není věc pasivní, to není jen společný jmenovatel několika existujících literárních děl. Jako není socialistický realismus jen jedním z -ismů, ale znamená opravdovou (ne papírovou) revoluci v umělecké tvorbě, tak i socialistická literární věda znamená revoluci v teorii literatury. Jako socialistický realismus pomáhá nejen vykládat, ale i proměňovat svět, tak i socialistická literární věda musí být nadána touto vlastností. Ona jediná jí může být nadána, poněvadž je nedílnou součástí marx-leninské teorie.

Za vědeckou teorii literatury

Opravdu vědecká teorie literatury souvisí se vznikem vědeckého socialismu a vyvíjí se s jeho vývojem. Marx a Engels položili základy vědecké teorie literatury; zanechali nám četné cenné myšlenky, v nichž nacházíme použití marxismu při výkladu a hodnocení literárních jevů. V Leninovi pak vyvstal jak pokračovatel v učení vědeckého socialismu, jež rozvil a obohatil za nových společenských podmínek, tak pokračovatel v učení vědecké teorie literatury.

Marx-leninská teorie literatury je kvalitativně odlišná od dosavadních „nauk“ o literatuře. Názor, že by některá literární teorie mohla vplynout svým vývojem do marx-leninské teorie, je nesprávný. Marx-leninská teorie literatury je neodlučitelnou součástí dialektického a historického materialismu. Naše literární věda, má-li splnit své úkoly, postavené před ní nositelem socialistické kultury – dělnickou třídou, musí se dostat pevně na základnu vědeckého světového názoru. Stranickost marx-leninské literární vědy znamená stát neúchylně a bojovně na straně pravdy a pokroku.

Marx-leninská literární věda je schopna řešit úkoly, které nikdy nemohly řešit dosavadní literární teorie. Vycházejíc z vědecké filozofie, je schopna vysvětlit – abychom uvedli alespoň některé její úkoly – dějinný vývoj a diferenciaci uměleckého odrazu společensko-přírodní skutečnosti, vývoj literatury, její postavení mezi ostatními oblastmi lidské činnosti; je schopna odhalit vznik literárního díla, jeho společenské působení, jeho třídní podmíněnost, jeho reakčnost či jeho pokrokovost; je schopna vysvětlit dialektickou jednotu obsahu a formy, otázku pravdivosti uměleckého díla, vývoj estetického poměru ke skutečnosti...

Marx-leninismus je nejvyšší a nejuvědomělejší forma ideologie. Teprve tehdy, když naši literární vědci – podobně jako umělci – pozvednou tuto skutečnost do svého vědomí a vyvodí z ní důsledky, teprve tehdy se octnou ve světě skutečně svobodné práce, tvorby.

Současné úkoly naší literární vědy

jsou veliké a čestné. Sjezd národní kultury slyšel loňského roku slova prezidenta Gottwalda – tohoto smyslu: Překonat idealistické, měšťácké názory na kulturu, pracovat na ideové proměně kulturní tvorby, zobecnit ty kulturní hodnoty minulosti, které tvoří živou tradici. Před těmito úkoly v oblasti českého písemnictví stojí naše literární věda.

Lenin hovořil o nutnosti poznat celou dosavadní kulturu a přepracovat ji – jen tak lze vytvořit kulturu novou, socialistickou. Platí to i pro naše poměry. Jak v oblasti naší literatury, tak v oblasti naší literární vědy to znamená stavět na všem zdravém a silném, co se zrodilo v minulosti. Příklad Sovětského svazu v této práci nás může dobře poučit a vést.

Pokud jde o naše krásné písemnictví v minulosti, nacházíme v něm několik linií, na něž navazovat a rozvíjet je na vyšším stupni znamená nutnost pro vznik socialistické literatury. Poněkud jiná je situace v naší dosavadní literární vědě, ač ani zde nebude stavěno ve vzduchu.

Na prvním místě v celkovém úkolu naší literární vědy je revize všech vývodů a soudů, které si o našem písemnictví vytvořila měšťácká literární historie a kritika. Bude třeba např. ukázat, k jakým nesprávným závěrům vedl idealistický světový názor Vlčka a Jakubce při výkladu naší literární minulosti. Oba sebrali, pravda, rozsáhlý materiál, oba načrtli celkovou sociální situaci té které doby v jejich povrchové jevech. Literatura je jim však samostatná oblast, vyvíjející a měnící se nárazy jakýchsi idejí, duchovních proudů. Kulturní orientace podle světových stran jim též nedovolí vysledovat správně cizí vlivy na naše písemnictví. O nějakém náznaku toho, že literární vývoj je podřízen zákonitostem společenského vývoje, u nich samozřejmě nemůžeme ani mluvit. Proto i hodnocení u nich vyznívá ryze pozitivisticky. Nehodnotí.

Co se učí na vysoké a střední škole

Hodnotit se však pokouší Arne Novák, na jehož Dějiny si zvláště musí naše literární věda zaostřit reflektor. Jestliže svým subjektivním záměrem měli Vlček i Jakubec za daných historických okolností některé rysy relativně pokrokové, Arne Novák stojí programově na straně reakce. Přijímá Pekařovo jezuitské pojetí našich dějin. Svým světovým názorem je veden k přímému pomlouvání všeho silného a zdravého v našich dějinách

a literatuře. Pod pláštikem vědecké objektivitý píše nenávistné pamflety proti všem pokrokovým tendencím a tradicím. Jako zavilý obránce zájmů buržoazie přehlíží například význam husitství pro rozvoj naší literatury, sotva zavádí o ty spisovatele 19. století, u nichž se projevuje odraz revolučního poměru ke skutečnosti, S. K. Neumanna hodnotí jako druhořadý jev, pro každý prvek socialistické myšlenky nemá než jedovaté slovo. Zato se bije o rehabilitaci údobí nejdelší a nejtemnější reakce – Temna, při čemž zcela podceňuje hodnoty lidové slovesnosti z této doby; vyzvedává jalové epigony, dekadenty, náboženské mystiky, fašizující ruralisty. R. Havel a A. Grund neprokázali ještě v roce 1947 žádnou větší změnu oproti Novákovu nazírání, když vydali trochu učisnuté a nejkřiklavějších klevet zbavené Stručné dějiny české literatury. Tyto dějiny dostává do rukou náš vysokoškolák!

Středoškolák na tom není o nic lépe. Grafická unie pro něj vydala na rok 1948 až 1949 Stručné dějiny české a slovenské literatury, které napsali Kotrč a Kotalík. Je to příklad škodlivé učebnice, typický případ buržoazního pojetí vědy. V této knize neexistuje nějaká spojitost mezi písemnictvím a třídním bojem. Tato kniha obsahuje chronologický záznam o literárních osobnostech bez jakéhokoliv hodnocení. Je to metoda reakčního zatemňování skutečnosti, snůška dat a výčet -ismů: na tom se nevyškolí nová socialistická generace. Zde leží další velký úkol naší literární vědy: vypracovat co nejdříve učebnici dějin české literatury, učebnici, jejíž koncepce vyvěrá z pravdy dělnické třídy, učebnici v duchu potřeb mladé generace, která má plnit dobře úkoly, jež před ni staví naše energická doba.

Čištění terénu

Čistku bude musit provést naše literární věda v haldě literárních monografií, úvah, studií a esejí. Vedle několika výletů do naší literatury ze strany fašizujících ruralistů a v středověkou tmou zahleděných klerikálů bude zvlášť třeba paralyzovat „úvahy“ V. Černého, libujícího si s nevšední rozkoší na všech antidemokratických a antihumanistických výmyslech buržoazních „filozofů“.

Vedle vyslovených obránců starého světa měli jsme však osobnosti, které jsou sice srostlé s buržoazní kulturou, ale které do jisté míry překročily její hranice. U takového Tilleho, Vodáka, F. V. Krejčího a F. X. Šaldy například je možno nalézt práce, které znamenají – i když ne zcela pravdivé – tedy aspoň pravdě blízké uchopení a vysvětlení některých údobí nebo jevů v našem literárním vývoji. Zvláště z rozsáhlého díla F. X. Šaldy, který měl vzácnou schopnost vyrovnávat se se společenským vývojem, bude třeba pečlivě ohraničit to, co vzniklo a kotví ve dvou prvních etapách Šaldova vývoje, od soudů a postulatů, jež formuloval v posled-

ním pracovním období, kdy si uvědomujeme již zřetelně funkční sepětí umění se společností, a leckde prokazuje pohled socialistické kritiky.

V rámci úkolu úplné likvidace všech buržoazních ideologií v teorii literatury se musí naše marx-leninská literární věda vypořádat i se strukturalismem. Strukturalismus se vyvíjel: z počátečního nezakrytého formalismu se vyvinul až ve formalismus rafinovaně zastřený. Na jeho učení o znaku, estetické funkci a struktuře a s tím souvisejících názorech na poznávací síly literárního díla, na vývoj literatury a její sepětí s vývojem společnosti – není těžké odhalit směr mechanického materialismu a subjektivního idealismu, nemluvě již – ve vztahu k otázce hodnocení – o jeho pozitivistickém charakteru.

První velká úloha naší literární vědy bude tedy, jak se říká, čištění terénu. Poté je třeba přistoupit k vlastnímu přehodnocování naší literární minulosti.

Při této velké prověrce půjde o to vyložit důkladně ta údobí a ty osobnosti našeho literárního vývoje, které žily ve znamení lidových hnutí, které rostly z demokratického humanismu, které představují pokrokovou linii; a na druhé straně – která údobí, které třídy a skupiny v našem národě znamenaly ustrnutí ve vývoji, brzdy pokroku; objasnit, která díla a jak klesla cestu vpřed, pomáhala rozvíjet a obohacovat život našeho lidu; a na druhé straně – které věci byly vázány na reakční síly, stavějící se proti všemu pokroku, snažící se zastavit kolo dějin.

Po takové akci přistoupí naše věda ke zkoumání, co z kulturního dědictví je schopno státí se stavebním kamenem socialistické kultury. Půjde tu nejen o určení ideového dostřelu jednotlivých děl do dneška, ale i o vyzvednutí příkladu, jak za daných historických okolností přistupovali naši pokrokoví lidé k literární tvorbě, jak byli spjati se svým rodným lidem a jak se vyrovnávali s jeho životními problémy. Jiráskovská akce, k níž dal na sklonku loňského roku podnět prezident Gottwald, ukazuje směr, jímž se má ubírat kritické přehodnocování našeho kulturního dědictví. Vždyť jeho jedním účelem není nic méně než výchova národního charakteru. Kritické osvojení si minulosti pro nás znamená též silnou inspiraci ve všech pracovních oblastech. Na základě přehodnocení naší literární tvorby se musí dostat našemu lidu do rukou ta díla, v nichž žije duch probuzené energie, tvořivosti a síly nejširších lidových mas. Budou to taková díla, v nichž jsou spojeny do nerozlučné jednoty demokratičnost, realismus a pokrokovost, taková díla, která podávají historicky pravdivý odraz skutečnosti, vnitřní obsah života a tendenci jeho rozvoje. A nebudou to ty projevy, které jsou výrazem agnosticizmu a skepticizmu, mystiky a antihumanismu, nebudou to zplazeniny zatuchlého ducha rozklá-

dající se buržoazie, která neměla samozřejmě zájem na tom, aby poznala zákonitosti společenského vývoje.

Základy

V práci na oddělení plev od zrna nalezne naše literární věda domácí oporu. Díla Zdeňka Nejedlého v sobě chovají jak pravdivé nárysy a hodnocení některých dějinných období a pracovní metodu, s níž lze proniknout ke kořenům uměleckých jevů, tak definitivní výklad a zařazení jednotlivých osobností. Stati E. Urxe a Kurta Konrada například (v předválečné Tvorbě) ukazují, jak je třeba přistupovat k literárnímu dílu a hledat v něm znak pokrokovosti či zpátečnictví; bytostné sepětí těchto hrdinných soudruhů s dělnickou třídou jim umožnilo v době, kdy se chaos buržoazního světa promítl i v názorech levých intelektuálů (např. K. Teige), vytvořit jasná měřítka socialistické kritiky. Studie, publicistické stati, recenze a příležitostné články Julia Fučíka jsou nám nejen bohatým zdrojem námětů, ale i příkladem přehodnocovací práce, před níž stojíme. V knize Milujeme svůj národ máme zachován návod i práci o tom, jak objevit v naší historii živé prameny, zasuté namnoze zvetšelým haraburdím buržoazních „krasoduchů“. Jinou neocenitelnou oporu má naše literární věda v B. Václavkovi, který se zabýval obšírněji a podrobněji literárními problémy. Z jeho dopisů F. Halasovi se dovídáme, jak mu účast na veřejném a politickém dění pomáhala ve vlastní literárněvědné práci; přece však na jeho díle můžeme pozorovat jisté odbornické ohraničení. Václavkovy výboje byly zajisté ztíženy tím, že nebylo větších děl, která by propracovávala hlouběji některé důležité otázky marx-leninské teorie umění a literatury.

Byl-li na počátku svého vývoje Václavek ovlivněn stavem tzv. moderního umění, oné antirealistické linie, v níž i politicky relativně pokrokoví umělci, neschopní však sžít se s bojem dělnické třídy, upoutali svou pozornost především k formální stránce své práce, tu po charkovském sjezdu spisovatelů (v roce 1930) nastává u Václavka obrat. Václavek opouští v podstatě svůj názor o „poetické tvorbě“ a probíjí se k dialekticko-materialistickému chápání a výkladu literatury. Přibližuje se na obdivuhodně malou vzdálenost k tezí socialistického realismu, nezbavuje se však zcela mechanického pohledu na vztah mezi hospodářskou základnou a oblastmi nadstavby. I když se chce jeho hodnocení brát podle „revolučního poměru ke skutečnosti“, přece např. v České literatuře 20. století vidíme, jak se sice staví třídě k jednotlivým jevům, avšak v celkovém pojetí nevychází z faktů třídního boje.

Na základě takových pilířů, jakými jsou práce Z. Nejedlého, J. Fučíka a B. Václavka, na základě teoretických studií, polemických statí a kri-

tických článků E. Urxe, K. Konrada, P. Reimana aj. může naše literární věda – po důkladném osvojení si marx-leninské teorie umění – přistoupit k plnění svého odpovědného úkolu.

Je samozřejmé, že svůj úkol nemůže naše literární věda splnit takřkajíc přes noc. Nemůže zde jít o nějakou improvizaci, o nějaké pokusy zvládnout esejisticky rozsáhlý a mnohotvárný materiál. Důkladné materialisticko-dialektické studium naší literární minulosti si vyžádá dlouhodobé houževnaté práce. Přistoupit k ní je však nutno ihned.

Pevnou oporu k tomu musí dostat naše literární věda v sociálně-politických dějinách našeho národa, které tolik postrádáme. Opírajíc se o takový základ, bude moci přistoupit k detailním monografiím, v nichž vysleduje dialektiku toho kterého období, toho kterého spisovatele, jednotlivých děl a jejich společenského působení, k monografiím, na nichž si ověří sílu své metody. Nejen pak vzhledem k časové nutnosti řešit úkoly, ale i vzhledem k charakteru a závažnosti úkolů vyvstává před naší literární vědou požadavek kolektivní práce.

Soustavná práce naší literární vědy, vyzbrojené marx-leninskou teorií, musí přinášet výsledky, které budou mocným povzbuzením v přerodném procesu dnešního čtenáře i spisovatele, výsledky, které se stanou duchovním chlebem i nástrojem pro všechny ty, kteří stojí rozkročení v práci na stavbě socialistické společnosti.

(1949)

K SITUACI DIVADELNÍHO UMĚNÍ

ZKUŠENOSTI A ZÁSADY

Jindřich Honzl

Národní divadlo

Činohra Národního divadla přijímá ze svého více než sedmdesátipětiletého trvání dědictví, které jest třeba rozlišit na jeho progresivní i retardační prvky. Tyto prvky bychom nepochopili správně, kdybychom vycházeli jen z izolované existence činohry a z jejího umění, a kdybychom

nepřihlédli k situaci české a zvláště pražské společnosti, která spoluvytvářela Národní divadlo i jeho umění. Nemůžeme rozebírat hospodářské, společenské a politické podmínky vzniku Národního divadla a zvláště jeho činohry od její první koncepce v duchu Tylově a Havlíčkově v roce 1845, musíme se soustředit hlavně k přítomnosti a k té nejbližší minulosti, která byla jejím východiskem anebo která v ní trvá buď jako prvek kladný, nebo záporný.

Rok našeho osvobození z nacistické okupace znamenal vysvobození Národního divadla ze zániku a hrobového mlčení. Největší historik a kritik Národního divadla dr. Zdeněk Nejedlý otevřel – jako ministr košické vlády – jeviště Národního divadla Smetanovou Libuší a Jiráskovou Lucernou. Košický vládní program, který byl programem spolupráce všech národních osvoboditelských sil, totiž třídně uvědomělého dělnictva a protifašistických vrstev národa, odrazil se i ve správní organizaci Národního divadla tím, že Národní divadlo bylo přijato vládou jako celek a že tím symbolicky připomínalo jednotu národa v těch jeho členech, kteří se neprohřešili proti národní cti zrádcovstvím nebo spoluprací s nacismem. Osvoboditelský akt ministra košické vlády se projevil i v osvobození umělců z područí úředního a do čela Národního divadla byl postaven umělec jako ředitel. Národní divadlo obnovilo tedy po květnu roku 1945 svou existenci v souboru a v technických tělesech i v administrativě téměř beze změny a snažilo se pokračovat v dobrých svých uměleckých tradicích dál. Ve správě činohry došlo ke změně ve smyslu košické zásady spolupráce, tj. ministrem Nejedlým byla zřízena kolektivní správa, v níž komunisté nabídli ruku k spolupráci s umělcem z nekomunistického tábora a čestně tuto spolupráci zachovávali.

Nastoupením Jaroslava Stránského na ministerstvo školství a osvěty nastává zápas národně a politicky vědomých umělců s reakčními záměry ministra v oblasti správy i umění. J. Stránský zrazoval umělecké určení Národního divadla tím, že chtěl, aby se Národní divadlo věnovalo „světovému“ repertoáru, hlavně v opeře. Buržoazní obecnost by dovedlo operami Massenetovými, Gounodovými, Pucciniovými vytlačit naše umělce, Smetanu, Dvořáka, Fibicha, Janáčka i Foerstra; Tylova i Smetanova idea Národního divadla by byla zrazena a zaprodána ve všem, co obsahovala obrozeneckého a pokrokového, za pokladní příjem. Proti tomuto ministrovu záměru se na konferenci postavili dramaturg opery F. Pujman a režisér činohry J. Honzl. Nejasné, nebo i souhlasné stanovisko ostatních členů správy s ministrovým záměrem nesvědčí o spolehlivosti jejich sudidel politických i uměleckých. Úpadek politický měl vždy za následek úpadek umělecký. Vínou toho, že správa i její pokrokoví členové nebyli

v organizovaném a těsném styku s politicky myslícími zaměstnanci, nedocílilo se ani toho, aby se zaměstnanci solidárně postavili v jednotné akci proti umělecky reakčním záměrům J. Stránského v opeře a v činohře.

Veřejně v tisku vystoupil proti umělecké linii J. Stránského v Národním divadle Jindřich Honzl článkem v *Tvorbě* a bránil tam národní určení naší první státní scény i existenci Studia činohry Národního divadla, které se snažil ministr Stránský zrušit. V té době prokázali někteří členové činohry i některých ostatních těles svou odborovou i uměleckou solidaritu s ohroženými. Studio bylo nakonec vybojováno.

Reakční režim projevil se v dobách vlády J. Stránského v uměleckých výsledcích. Úpadkové Anouilhovo *Kruté štěstí*, které uplatňovalo reakční názor, že chudé děvče nenalezne to štěstí, které mu společensky přísluší, leč tehdy, když se vrátí do své bídy, bylo později nahrazeno ještě reakčnějším *Pozváním na zámek* od téhož autora.

Americká hra Wilderova *Jen o chlup* vnukávala obecenstvu tutéž bezmocnost před krizemi společenského dění, kterou v jiné oblasti sugeroval obecenstvu Anouillh. Na tomto ubohém světě prý nelze, podle Wildera, nic napravovat a změnit k lepšímu, vše se nutně vrací do starých kolejí.

Z českých autorů se tehdy nejvíc hrál F. Peroutka; jeho *Oblak a valčík* ukazoval české vlastence jako sebevrahy, kteří se vzájemně zabíjejí ze strachu před nacisty, a ukazoval české ženy jako zrůdy, jež se nabízely Němcům. *Předúnorová* činohra se propadávala do francouzské dekadence nebo amerického maloměšťáctví a ztrácela kontakt s českými pokrokovými dramatiky i s českým revolučním klasickým dědictvím. Právě na případu činohry Národního divadla z té doby je vidět, jak politické a společenské poměry určují rozhodujícím způsobem divadelní tvorbu, protože na reakčním zaměření činohry nezměnili mnoho ani ti členové správy činohry, kteří se politicky hlásili ke komunistické straně. Reakční atmosféra způsobila, že se uplatnil v Národním divadle komunistický dramatik s námětem nebezpečně nesocialistickým, interpretovaným individualisticky (F. Rachlík: *Kulový král*. Hra byla podle starého námětu přepracována v roce 1947, v dubnu 1948 měla premiéru).

Předúnorový režim J. Stránského ohrozil všechny kladné tradice Národního divadla: český repertoár, společensky pokrokové zaměření her, ušlechtilost výchovných tendencí národních i individuálních, lidový optimismus české dramatické klasické tradice atd.

Umělecké kvality souboru uměleckého i režisérského (zvláště pokud šlo o pokrokové umělce) se neuplatnily, neboť tito umělci byli vyřazováni z práce (charakteristické je např. to, že byli zvaní hostující režiséři, zatímco angažovaný režisér Honzl se marně dožadoval zaměstnání).

Únor zastihl činohru v tomto stavu dramaturgického bloudění. V únorových a poúnorových dnech se projevila ve vedení činohry, v souboru i v ostatních složkách ihned obrodná aktivita. Akční výbor nezpůsobil svými tresty žádnou podstatnou újmu v souboru činohry. Ale jeho činnost měla za následek, že si všichni počali uvědomovat politický a společenský dosah každého svého skutku.

Po únoru se jasně ukázala odpovědnost správy činohry za politický dosah každé z přijatých nebo provedených her. Teď bylo zřejmo, že Peroutkův Oblak a valčík nikdy do Národního divadla nepatřil, a byl vzat z repertoáru. Teď se také ukázalo, že připravovaná hra E. Konráda Kněz Jan zkresluje smysl historického zápasu Husova do takové plytkosti a že hra je tak špatná, že by spíše poskvřnila Husovu památku, než jí prospěla, a od uvedení hry bylo upuštěno.

Správa činohry si uvědomila, že nelze oddělovat reakční společenskou funkci hry od její estetiké funkce. Sudidla správců činohry byla tím osvobozena od klapek, kterými si dříve dramaturgové i šéfové zakrývali pohled na skutečný, společenský účinek a smysl každé inscenace. Objevilo se teď jasně, že ta apolitičnost, kterou hlásal Peroutka v Lidových novinách a jejíž způsoby ukazoval ve své dramatické tvorbě, byla ve skutečnosti zaplacená služba té nejhorší politice, kterou by český národ vůbec mohl provádět, tj. politice, která by prodala všechn průmysl, zemědělství i pracovní síly českého lidu cizímu kapitalismu, jenž by přivedl český národ do bídy, jakou teď prochází Francie a Itálie, nebo do občanské války, ve které se brání Řecko americkým okupantům. Ukázalo se, že v dramaturgii byla politická sudidla velmi spolehlivá, i pokud šlo o to posoudit podle nich hodnotu her.

Brzo po únoru se uplatnila – vlivem jubilea revolučního roku 1848 – hra, která osvobodila utajené pokrokové tendence činoherní správy: Kratochvílovo České jaro. Kritický a pokrokový pohled na revoluční rok 1848 postavil činohru Národního divadla ihned od kulturního a veřejného zájmu. Jeviště nemluvilo tu již k hledišti jako k líným a požívačným měšťákům, kteří si zaplatili a chtějí se bavit: při Českém jaru mluvilo jeviště k hledišti jako ke svému *spolupracovníku*, jak k tomu, v němž chce probudit myšlenky o životě a o smyslu naší historie. A právě při této hře se ukázalo nejen to, jak jsou pražské noviny téměř bez kritika, ale i to, jak je Národní divadlo bez lidového obecenstva, jak jest dosud společenským shromaždištěm pražské velko- a maloburžoazie a jí oddané inteligence, jak se dosud nestalo divadlem pracujícího lidu. Pražská buržoazie a maloburžoazie, která se tlačila k pokladně divadla na Peroutku, který hanobil české lidi bojující proti nacismu, sabotovala divadlo při Kratochvílově Českém jaru, protože

oslavovalo dělníky jako bojovníky za skutečný pokrok v revoluci roku 1848 a že se stavělo kriticky k historickým osobnostem měšťanské politiky.

Činohra Národního divadla se musí po únoru vyrovnat s faktem, že půjde o zásadní výměnu jejího obecnstva. Musí si uvědomit, že nastává její zápas o *lidového diváka*, o to, získat zájem dělníků z pražských továren, podniků a závodů a získat pokrokové části ostatních společenských vrstev.

Je to v jiných termínech úsilí o lidovost činohry Národního divadla. Ta není jen věcí organizace návštěv Uměním lidu, ale musí se projevit i ve stavbě repertoáru a ve způsobech inscenace. Tady musí Národní divadlo zúctovat s tou inscenační měšťáckou minulostí, která ji vedla při smyslovém a smyslném Hilarově exhibicionismu, jež přinesl Hilar do Národního divadla ze své vinohradské éry. Exhibicionismem nazýváme ty způsoby Hilarových inscenací, které se uplatnily v jeho vinohradském období (tělesný exhibicionismus scén z Lerberghova Pana,¹⁾ psychologický exhibicionismus Strindbergova Tance smrti, i to, co bychom mohli nazvat „sociálním exhibicionismem“, který se projevil v Hilarově inscenaci *Nebožské komedie*). Hilar se domníval, že svléká do nahoty sociální dění, že odhaluje jeho pudový základ, když ukazoval, jak zavilí židé brousí si nože na staré společenské řády a na jejich představitele.²⁾ Úspěchy Hilarova období měly i v Národním divadle základ hlavně v těchto senzácích, kde se člověk svlékal do nahoty své zloby a svého protispolečenského egoismu. Takové senzace se nazývaly rutteovskou a kodíčkovskou kritikou „uměleckou revolucí“, ač to nebyla vpravdě než kocovina a zoufalství maloměšťáka, který byl hospodářskou strukturou společnosti uzavřen do svého osamění, do vědomí své sociální bezmocnosti a do jediné jistoty, která mu kynula – do vědomí zániku jeho samého jako individua, které – odpoutáno od společnosti – nebude pro budoucí společenský život nic znamenat.

K. H. Hilar reagoval na pocit umělcovy společenské izolace exhibicionismem nejsoukromějších a nejindividuálnějších vznětů, pocitů i představ. Zájem společnosti o tento exhibicionismus nejintimnějšího soukromí si vykládali umělci Hilarova ražení jako svůj úkol ve společnosti; viděli v něm svou revolucionizující společenskou funkci – ačkoli to vpravdě byla funkce velmi protispolečenská: Strindbergův a Hilarův pohled na man-

¹⁾ „28. říjen 1918 ... paján osvobozeného národa. Dávali jsme Pana Lerberghova, a mladá republika slavila krásu těla na jevišti... Nahý Pan projel třicetkrátě městskou a měšťanskou scénou.“ K. H. Hilar: *Boje proti věřejšku. Zásluhou Hilarovou „projížděly se měšťanskou scénou“ i nahé statistky. Pozn. J. H.*

²⁾ Hilar poznamenal ke své inscenaci *Nebožské komedie* do *Bojů proti věřejšku* toto: „Jak nespátřovati v tomto ději i obraz dnešních dějů, v těchto typech typů dnešních? Mohl by býti například v moderním dile vystižen časověji zprostředkující úkol židovského elementu za revoluce, než jsou scény novokřesťenců ve II. díle této hry?“ (K. H. Hilar: *Boje proti věřejšku*, s. 141)

želství kapitána Edgara ve hře Tanec smrti utvrzoval v divácích vědomí o osudové izolovanosti každého člověka od všech ostatních lidí, utvrzoval dokonce toto vědomí i o těch lidech, kteří jsou si nejbližší, kteří jsou spojeni skutečnou láskou. Jak je člověku možno se vůbec zařadit do společnosti, do vztahu člověka ke všem ostatním lidem, když podle Strindberga (a Hilara) není možný vztah člověka ani k osobám nejbližším? Výsledkem takových umělcových názorů a takové umělcovy práce nemohlo být než zesílení pocitu společenské bezmocnosti u diváků i u umělců. (Příznačné je, co pokládal sám Strindberg za smysl svého Tance smrti. Citujeme z jeho dopisu překladateli: „Tanec smrti obsahuje psychologické objevy ... překonávané rezignací a velkým odpuštěním.“) Opravdu, bezohledným a kořistnickým kapitalistům nebylo nic více vhod než to, že umělci pěstovali ve vědomí čtenářských a diváckých mas pocity bezmoci před společenskými poměry, že básníci a divadelníci pěstovali u sebe city „rezignace“ a „odpuštění“ za všechna společenská zla, která se nejevila po zhlédnutí Tance smrti jako výsledek špatných společenských řádů, ale jako osudová nutnost toho nezměnitelného určení, které na nás seslalo neznámé Fatum nebo Bůh.

Takto vycpaným masám by mohl kapitalismus uložit další břemena, mohl by ještě bezohledněji vysát jejich sílu – bez nebezpečí pro sebe; neuchopitelné Fatum nebo Bůh by radil se Strindbergem k „rezignaci a k odpuštění“. Naštěstí tato nebezpečná výchova Strindbergových a Hilarových děl nedospěla k masám, které trpěly kořistnictvím kapitalismu nejhůře. Zasáhla jen inteligentské maloměšťáctvo, které – takto připraveno – stalo se oporou každého společenského defetismu a přizpůsobivého kolaborantství. Toto maloměšťáctvo naučilo se snadno rezignaci před Hitlerem a odpustilo tak brzo nacistům.

Pokládali jsme vždy a pokládáme dosud takovou umělcovu odpověď na vyřazování umělce ze společnosti za nesprávnou. Změnil-li se později Hilar ze strindbergovské nespolečenskosti do čapkovské společenskosti, nezměnil přitom podstatu svého vztahu k liberalisticko-kapitalistické společnosti: v případě Strindbergova individualismu i Čapkova civilismu šlo o *souhlas s jejími základními tendencemi*, v obou případech šlo o *přizpůsobení se jejím kapitalisticko liberalistickým potřebám*.

Hilarovský inscenační exhibicionismus (nazývám tak Hilarův směr, který se jmenuje v literárněhistorickém označení „expresionismem“) je přímým předchůdcem moderního existencialismu. Maloměšťácký jedinec, který se cítí vyřazen, nebo který se sám vyřazuje ze společnosti, dochází tam i tady ke stejnému zoufalství a ke stejnému duševnímu „svlékačství“, při němž se odhaluje ze všech hrubých a nízkých stránek svého egoistického a erotického pudu.

„Revoluční exhibicionismus“ pokračoval sice i v Hilarově období v Národním divadle (Marlow: Eduard II. – a některé části jiných inscenací) – dokud na sebe nevzal novou „společenskou tvář“: stalo se to vyhlášením takzvaného „civilismu“. Civilismus Hilarův vyjadřoval marné úsilí maloměšťáka zařadit se do společenského dění bez nebezpečí pro sebe, bez závazku boje. Je to úsilí nalézt pro sebe klidné místo v prudkém zápase tříd. V dobách, kdy česká buržoazie dala střílet do dělníků a zabíjela je v Duchcově, v Košútech, ve Frývaldově, v týchž dobách vyhlašuje hilarovský maloměšťák názorový program „civilismu“ a klade pro své umění tento společenský úkol: „...rozřešit problém společenské loajality ... vzájemné třídní slušnosti – přejít od slohu patosu velkých třídních nenávistí a revolučních hesel ke slohu života nervově vyváženému.“

Tato snaha maloměšťáka nabýti vůbec nějakého společenského významu bez újmy svého klidu a svého „nervově vyváženého života“ není než nový způsob úniku ze *skutečného* sociálního dění; jest to způsob úniku z třídního zápasu, který právě v dobách Hilarova civilismu nabýval forem otevřeného boje. Tehdy, když Hilar chtěl v Národním divadle propagovat „společenskou loajalitu umělců ke státu“, tehdy byl československými úřady první republiky odsouzen Julius Fučík, tehdy byli zavíráni komunističtí redaktori a byl bezohledně pronásledován komunistický tisk.

Pokládám za nutné ozřejmit společenský základ hilarovského režiséřského období, aby bylo jasno, s čím musí lidově demokratická dramaturgie a režisérství zúčtovat, chce-li se proměnit z divadla pražské maloměšťácké inteligence na divadlo pracujícího lidu, na divadlo vskutku národní.

Avantgarda v divadle

Na tomto místě je třeba podrobit kritice vlastní práci, jest nutno se tu kriticky podívat na předválečný avantgardismus a na společenské tendence, ze kterých tento avantgardismus pramenil. Je toho zvláště třeba proto, že se český divadelní avantgardismus někde podobal hilarovskému „exhibicionismu“. K hilarovskému dědictví se mimoto – jak známo – hlásí dosud někteří členové předválečné avantgardy (režisér Frejka hledá význam Vinohradského divadla v obnovení hilarovských tradic, režisér E. F. Burian dovolává se Hilarových výbojů), a jest tedy tím naléhavější provést kritickou analýzu shod a rozdílů.

Napřed je třeba říci, že avantgardismus (mluvím teď o avantgardismu, k němuž jsem se hlásil. Nemohu říkat „můj avantgardismus“, protože to byl avantgardismus celého hnutí Devětsilu, do něhož náleželi zprvu Wolker, Nezval, Hořejší, Teige, Seifert, Vančura, Hůlka, Schulz a mnozí jiní)

Devětsil se od svého prvního almanachu (Devětsil) z roku 1922 otevřeně přihlásil k marxismu³⁾ a k Velké říjnové revoluci.⁴⁾

Svou situaci ve společnosti charakterizovala devětsilská avantgarda nikoli jako *izolaci* umění a umělců ve společnosti, ale jako opozici proti buržoazní společnosti.⁵⁾

Umělcova opozice proti společnosti nebyla pro Devětsil opozicí anarchistů, ale opozicí umělců, kteří se rozhodli pro „cílevědomou revoluci“, pro revoluci proletariátu. Přihlásili se k umění, jež jest „funkcí života“, jež se postaví doprostřed dramatu skutečnosti, „ne divák, ale herec“ – k umění, jež „bude součástí života“. (Devětsil, s. 199) Devětsil chce, aby umění bylo proto tendenční, kolektivní a lidové. („Lidovost, která si žádá srozumitelnosti a zábavnosti.“ Devětsil, s. 16)

Souhlas tohoto uměleckého programu Devětsilu z roku 1922 s programem dnešních socialistických realistů jest málem úplný. Je pochopitelné, že Wolker, který v roce 1922 tento program podpisoval, jest dnešku aktuální právě těmi básněmi, které devětsilský program uskutečňovaly s wolkerovskou opravdovostí a rozhodností.

Takové bylo teoretické východisko Devětsilu v roce 1922. Prakticky by znamenalo pro devětsilské umělce jednak rozchod s třídou, z níž většinou tito umělci pocházeli, tj. s názorovým prostředím maloburžoazní inteligence, za druhé bezvýhradné zařazení se do proletariátu, do jeho boje i do jeho života takovým způsobem, jako se do něho zařadil později Julius Fučík.

Přihlédneme-li konkrétně, jak se tento rozchod a sblížení uskutečnilo, najdeme tu prvotní, životní a konkrétní nesouhlas teorie s praxí, který měl za následek i rozpory v ideologii tohoto hnutí. Neúplný rozchod s maloměšťáckou minulostí způsobil, že se zařazení umění do společenské skutečnosti vykládá nikoli jako účast umění ve skutečném boji proletariátu o novou společnost, ale jen jako pořádání „výstav v kavárnách a foyerech kin“, otiskování „beletrie v denních listech“, uvádění „hudebních produkcí na ulici“. (Devětsil, s. 199) Maloměšťácký umělec viděl skutečnost života jen tehdy, když se život týkal umění, nebo když se život „stával uměním“. Tento umělec nezrušil prakticky svazky své třídní příslušnosti a nemohl prakticky zrušit ani svůj maloburžoazní vztah k umění jako ke smyslu a metě života – ačkoli o to teoreticky usiloval.

³⁾ „Považujeme marxismus za jedině možný a užitečný světový názor.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 6)

⁴⁾ „Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž i k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. ... Osvobozuje umění.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 5)

⁵⁾ „Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jejichž srdce je na pravém místě, řekli záhy rezolutně »ne« proti měšťáckému řádu a měšťácké civilizaci.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 13)

Od prosincového obsazení Lidového domu v roce 1920 zhoršovalo se v ČSR třídní napětí a od vydání Devětsilu v roce 1922 stával se původní marxistický program Devětsilu pro umělce otázkou velmi životní a aktuální: měšťácko-reformističtí držitelé moci nerozpakovali se použití moci proti marxistickým umělcům. Perzekuce, kterou jsem zažil v roce 1927, vycházela z agrárního Večera, který rozhodl, že „Praha nepotřebuje bolševického režiséra a venkov nepotřebuje bolševického učitele“.

Třídně zostřená společenská situace odrážela se ve vědomí umělců buď zesílením třídní solidarity s proletariátem, nebo naopak pokusy o nový způsob úniku z třídních rozporů. Ideologický stav, z něhož vyvěrá umělecká tvorba úniku, se projevil v teorii „abstraktního umění“ – „umění nic nezobrazujícího“, umění nerealistického.⁶⁾

Umělec unikal ze zhoršené třídní situace proletariátu, k němuž se hlásil, a unikal i z dočasné stabilizace vlastní třídy, kterou odmítal tím, že počal popírat umění jako „obraz skutečnosti“. Do sebe uzavřené a soběstačné obrazy samoúčelné krásy staly se prostředkem protestu proti sociální skutečnosti, jíž se umělec ve svém abstraktním, nerealistickém umění odmítl zabývat. Naneštěstí nelze tento „abstraktní“ protest ocenit leč jako útek od skutečného protestu.

V období názorové krize devětsilské avantgardy a v době zostřeného třídního boje vyjadřovala má divadelní práce tento třídní spor způsobem, v němž se přímo odrážela rozporná situace. Inscenace, které jsem podnikl v Osvobozeném divadle (jež bylo sekci Devětsilu) od roku 1926, byly jednak hry členů Devětsilu (Nezvala, Vančury, Hoffmeistera) a jednak hry francouzských moderních básníků (Apollinaire, Ribémont Dessaignes, Cocteau, Jarry). Ne vždycky stejně – ale přece vždy s podobným záměrem vycházelo se tu z předpokladu *autonomnosti* hry a představení, které – jak jsme vyznávali – nevzniká *napodobením* skutečnosti a života, ale i jejich úplným *přetvořením* v duchu básníkův.

V duchu těchto vzorů a v duchu těchto zásad vznikla v letech 1926-1927 první moje představení (Dessaignes: Němý kanár, Apollinaire: Prsy Tiresiovy, Vančura: Učitel a žák, Nezval: Depeše na kolečkách aj.), která vyzkoušela v zásadě všechny překvapivosti jeviště a hereckého výkonu, jež se potom rozvíjely po deset let v práci devětsilské avantgardy (*pohyblivou scénou* komponovanou jako kubistický obraz, v němž je možno upotřebit všech materiálů a všech technik, *pohyblivé světlo reflektorů* a projekce, *noový pohyb herce*, při němž se zdůraznily základní, fyziomechanické prvky

⁶⁾ „Obraz není oknem do světa.“ „Malířství ... má svůj účel v sobě, ve formě a barvě ... Je nutno posléze zanechat žebřáků, námořníků, harlekýnů, koupajících se žen a vytvářeti obrazy, které nic nenapodobí.“ (K. Teige: *Stavba a báseň*, 1925, s. 124)

lidského gesta podobně jako se nový hlasový projev organizoval podle základních hudebních zákonů). Inscenace Osvobozeného divadla se po mnohých stránkách shodovaly se záměry sovětských divadelních formalistů. V Čechách – na rozdíl od sovětských divadelníků – se u některých členů divadelní avantgardy zdůrazňovala nerealističnost mnohem silněji než u sovětských formalistů. Myslím, že bychom našli snadno umělecký důvod v tom, že české avantgardní divadlo vycházelo z francouzských dramatiků (Jules Laforgue i G. Apollinaire) a z českých poetistů (Vítězslav Nezval) a že ruští formalisté opírali svou práci o klasiky ruského realismu (Ostrovskij, Gogol). Ale jsem přesvědčen, že tento umělecký důvod jest jen příznakem hlavního důvodu, který je nutno hledat v oblasti společenských poměrů, které vzdalovaly u nás hru od skutečnosti, zatímco v sovětské společnosti je sblížovaly.

Po roce 1920 se politická situace u nás vyvinula v protikomunistický vládní kurs. Byla v poslední době už častěji osvětlena otázka přechodné stabilizace kapitalismu v polovici dvacátých let a zesíleného reakčního tlaku v těch dobách. Byly také již osvětleny příčiny krachu reformistického vedení strany v těch dobách. Devětsiláci, kteří viděli ještě v roce 1920 revoluci na dosah ruky, shledávali, že se jejich naděje odpoutávají od přítomné skutečnosti. Nepoztráceli-li v této situaci umělec všechnu svou bývalou revolučnost a nedezertoval-li od devětsilského programu z roku 1922 docela, uchoval si aspoň svou wolkerovskou víru a své vančurovské přesvědčení, že není pro svět léku, leč v jeho revoluční změně. Zostření třídních rozporů neobešlo se bez odrazu v umělecké tvorbě a lze je nejlépe poznat ve vztahu, který je jedním z hlavních marxistických sudidel pro posuzování umění. Tímto sudidlem je vztah umělcova díla a reality.

Umělecký vývoj v dobách první republiky obsahuje ten paradoxní fakt, že čím více se umělci sblížovali s liberalisticko-měšťáckým řádem, tím úplněji se drželi realistických postupů uměleckých a tím spíše tvořili „obrazy ze života“. Nejprůkaznějším je po té stránce vývoj bratří Čapků, zvláště Karla, který se od fantaskní Krakonošovy zahrady vyvíjel v realistického vyprávěče Povídek z jedné kapsy. Jest ovšem třeba upozornit, že tu šlo o „realistické umělecké postupy“ – tedy o *formální zřetele* – nikoli o názor a tvorbu, jak ji požaduje realismus socialistický.

Naopak – ti, kteří od roku 1918 vyznávali s Vítězslavem Nezvalem, že „komunistický manifest, ten se jim strašně líbí“, počali mnohdy lidovými a realistickými verši (Nezval: Komedianti a mnohé jiné části Pantomimy) a vyvíjeli se do roku 1938 v umělce, kteří zúčtovali s „obrazy ze života“ a s realistickými postupy tak dokonale, že se obrátili k nespoutané a nekontrolovatelné svobodě surrealismu (Absolutní hrobař aj.).

Kdybychom posuzovali pokrok a revoluční uvědomění umělců podle tohoto formálního realismu, dospěli bychom k zajímavému zjištění, že formální realismus znamená v dobách první republiky sblížení umělce s liberalisticko-měšťáckým společenským řádem, který vytvářel realitu života – a že naopak odpor umělce proti formálnímu realismu je výrazem jeho odporu proti měšťácké realitě života.

Rozřešení tohoto paradoxu nalezneme v objevu, že formálním realistům druhu Čapkova nešlo o skutečnou, tj. *společenskou realitu* života, že jim šlo o výjimečný případ zázračného (nebo zase naopak trapně všedního) *individuálního případu, který nemá skutečného, tj. sociálního vyústění*, a který právě proto není a nemůže být opravdovým realismem. Nejnázorněji poznáme způsob a názor Karla Čapka v povídce o stopě, která se objevila v zasněžené cestě. Jediná stopa, sama, bez příchodu a bez odchodu, zázrak, individuální fakt, který nemá logiky ani vývoje, jest jako jedinec, který nemá společenské minulosti, jež mu dala vznik, ani společenské budoucnosti, v níž bude jeho život pokračovat. Sama stopa jest sice „realita“, jest to otisk skutečného kroku člověka – ale Čapkova povídka o jediné stopě není „obraz reality“. Jediná stopa, sama stopa v širém prostoru sněhu jest neskutečnost, jest to básníkův formálně realistický důkaz o existenci jiného světa, transcendentna, boha atd. Pro jedinou stopu může se snést z nebes na zemský sníh jen nadsvětná bytost, bytost vyřazená z reality.

Čapek použil realistických postupů nikoli pro postižení skutečnosti, ale pro důkaz o „neskutečnosti“ nebo „nadskutečnosti“ jevů a dějů.

Tento formální trik opakuje K. Čapek v podstatě ve všech svých dílech, v povídkách, v románě i v dramatu. To byl vztah celého Čapkova díla k opravdové realitě života. Individuální poměr ke skutečnosti všeho, co jest mimo mne, ať je to hmotný svět, nebo ať je to společnost, měnil se u K. Čapka zhusta i v popředí skutečnosti v nevíru ve společnost a v útěk do pragmatistické metafyziky.

Obraťme se nyní k nerealistické tvorbě komunistického básníka z první republiky. Čím se stávají např. Nezvalovy básně z raného období jeho tvorby formálně nerealistickými? Tím, že si Nezval – a podobně s ním i jeho umělečtí přátelé – uvědomuje existenci tehdejších společenských rozporů, které se v básníkově životě projevují jako rozpory mezi touhou po kráse života a mezi sociální skutečností, která je jejich překážkou. Poezii nespojuje se sociální skutečností jejich vzájemný souhlas, poezie byla v dobách Wolkerových spojena s realitou života vzájemným ostrým, bojovným – třídním rozporem: „Nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým proto, že hlavním jeho znakem je úzké sepětí s konkrétním životem,“ napsal Wolker do 9. čísla Varu z 1. dubna 1922 a do ankety

Mostu z téhož roku. Odmítání sociální reality Karlem Čapkem a odmítání současné sociální reality komunistickou uměleckou avantgardou je podstatně rozdílné. Rozdíl spočívá v tom, že K. Čapek hledá smysl své umělecké tvorby v tricích básnické fantazie, jež mají navodit v čtenáři skepsi ve vztahu k realitě a k životu a mají ho přesvědčit o metafyzice mimosvětne a mimospolečenské reality, kdežto komunistická umělecká avantgarda hledá smysl své umělecké tvorby ve fantazii, která dovede rozpojovat a spojovat zážitky z reality života tak, aby jejich novým seřazením vznikl obraz, který připoutává čtenáře úzce ke skutečnosti života tím, že chce získat čtenáře pro aktivní úlohu na tomto skutečném světě, že na něm chce, aby se činně účastnil zápasu o lepší společenské poměry, v nichž krása nebude jen vlastností verše, obrazu, sochy a písně – ale kde se stane vlastností života a skutečnosti. „Za nejnaléhavější otázky pro umělecké tvoření pokládám nejnaléhavější otázky dnešního života: *otázky sociálního soužití lidstva*,“ odpověděl Wolker v roce 1922 na první dotaz interviewu o umění.

Vzhledem k tomu, že jsme poukázali na výklad zázraku u Čapka, ptejme se, jaký smysl má např. fantastický, vybásněný „zázrak“ v uměleckém úsilí devětsilské avantgardy?

Zázrak je zásah neskutečna do vývoje skutečnosti. Víra v zázraky může charakterizovat jen lidi náboženské, lidi věřící v dvojí svět: svět vezdejší – a nějaký jiný svět. Komunističtí umělci v zázraky nevěří. Nevěřili a nevěří v zázraky – pro tento svět. Byl však čas, kdy věřili v „zázraky“ pro svoje umění, kdy vyznávali „zázračné“ umění. Je logické, že nutně věřili také v dvojí svět – totiž svět bez zázraků, vezdejší svět našeho sociálního bytí – a svět se zázraky, jímž se jim stal svět jejich umění, svět jejich básnické fantazie a jejich touhy po kráse.

Harmonická krása, pro kterou byli zrozeni básníci, se uchýlila do oblasti víry a fantazie. Zdálo se, že uniká do oblasti ducha. Na vezdejším skutečném světě nezůstala leč nutnost neúprosného boje, z něž nebylo možno uniknout, protože byl dán samým základem a potřebami života. Ostrý protiklad krásy (jež se stala dílem básníkovy ducha) a krutého boje, který je nevyhnutelnou podmínkou skutečného života, překonal z básníků Wolker, jenž sjednocoval protiklady snu a skutečnosti v revolučním rozhodnutí:

„Lidé ... krásné sny zabijí tím, že je uskuteční.“ (Balada o snu) U těch básníků, kteří si uvědomovali třídní krutost společenských rozporů stejně naléhavě jako Wolker, ale kteří nepřekonali spor poměrů v jednotě skutečně revolučního rozhodnutí, trvá dál propastná nejednotnost boje a krásy, skutečnosti a tvorby, života a poezie. Poetické uspokojení se snáší k člověku z nadskutečných výšin básníkovy tvorby a jeho všemocné fantazie. Štěstí se získá pro Nezvalovy milence z Depeše na kolečkách jen

tímto „vysněným“ a jen „zázračným“ způsobem: „Měsíc se spouští. Je to zlatá lodička a zlatá houpačka zároveň. Námořník ukládá do ní prodavačku ryb. – Toto je dar nejhodnějším milencům na celé zeměkouli.“

„Malý zázrak,“ poznamenává Vítězslav Nezval. Malý *zázrak poezie* je v příkrém rozporu s *velkou nezázračností* světa a společnosti, která neodpovídá mnohé lidské touze. Jevišťe Devětsilu je v příkrém rozporu se sociální skutečností, na kterou svou tvorbou odpovídá. Kvalita rozporu avantgardního uměleckého díla a sociální skutečnosti svědčí o hloubce sociálních protikladů, které toto formálně nerealistické Nezvalovo divadelní dílo *zdůrazňuje tím, že vědomě staví svět touhy, lásky a krásy – svět jeviště – do rozporu se světem hlediště, s tou nezázračnou sociální realitou, která nás obklopuje.* „Svět jeviště má své zákony“ – jsou to zákony touhy po socialistické budoucnosti, kterou je celé dílo naplněno (Depeše na kolečkách, Podivuhodný kouzelník aj.). Žádné dílo nemělo však právo nazývat se avantgardním, leč to, v němž se významně odrážejí sociální rozpory světa ve smyslu pokrokového vývoje, tj. dílo, jehož téma, jehož způsob určila touha po možném, uskutečnitelném a nutném vývoji sociální skutečnosti k socialismu. Byli umělci, jimž „svézákonnost básně“ a jeviště se stala jen *formálním* důvodem, aby oddělovali umění od skutečnosti. Nutně zbloudili ve svém umění, protože je nevedlo nic, leč tato touha *vzdálit se mimo život a mimo skutečnost*; a přece může být jen jediná realita opravdovou skutečností a skutečným životem. Nezvalova tvorba obhájí vždy svůj význam pro vývoj tím, že její existence byla opřena nikoli jen o formální autonomnost uměleckého díla, ale o skutečnost dialektického sporu, o reálné napětí, které nerozlučně váže spolu svézákonnost básně se svézákonností světa.

Avantgardní umělec zdůrazňuje nerealistické postupy, aby vyloučil záměnu uspokojení, které máme z básně, s uspokojením se sociální skutečností. Autor a režisér Depeše na kolečkách volil na jevišti takové nerealistické postupy, které vyloučily oklamání jevištním zázrakem (byť pro milence se spustí „z nebe“) – kdežto K. Čapek, autor Stopy, volí takové realistické postupy, které chtějí oklamat diváka, aby jej dovedly k víře v zázraky ve světě (stopa ve sněhu je líčena v Čapkově povídce tak, jako by opravdu mohla povstat jediné tím, že je stopou nějaké „skutečné“ nadsvětlné bytosti).

Snad jsme v tomto nápadném příkladě osvětlili zásadně umělecký paradox „realistické“ metody čapkovského pragmatisty a „nerealistické“ metody devětsilského básníka.

Kdybychom chtěli použít leninské teorie „odrazu“ na avantgardní tvorbu tohoto období, řekli bychom, že toto umění odráží rozpory sociální skutečnosti a lidského nitra tím, že rozpojuje a vzdaluje od sebe ten skutečný obraz, který v našem duchu působí vnější skutečnosti, od toho ob-

razu, který se vytváří v básnickově duchu aktivizováním básnickovy touhy a vůle po jiné skutečnosti. Avantgardní umělci, kteří obhajovali svobodu spojovat nejuvzdálenější představy a slova, hájili svobodu uvádět v souvislost věci tak, aby „nové seřazení zrušilo všechny jejich uznané vztahy a hotové významy, aby je vytáhlo z otrocké závislosti na společenských vztazích (tj. těch společenských vztazích, které náležely době, z níž je tento citát – 1935) a na všech morálních a estetických cenzurách“. (Jindřich Honzl: Sláva a bída divadel, s. 219) Metoda „nového řadění“ představ a slov (nové tvárné postupy), jež si přisvojovala svobodu vytrhnout se z otrocké závislosti na společenských vztazích kapitalistické společnosti, vzdalovala se námětům (obsahu) této skutečnosti, pokud byly v soulase s jejími „uznanými vztahy a hotovými významy“. Takové umění mohlo obhájit svůj vývojově nutný (revoluční) charakter jen tehdy, jestliže umělcova tvorba záměrně osvobozovala metody a námět v revolučním smyslu, tj. v takovém svobodném spojování představ a slov, *že se jejich svobodným spojením projeví také skutečná svoboda* budoucích společenských vztahů.

Položíme-li si teď otázku, které „vztahy“ a které „významy“, kterou „novou skutečnost“ – tj. který „nový obsah“ avantgardní umělec vyvolil pro svou osvobozenou metodu, přiblížíme se tomu kritickému předělu, kde se dělí cesty vpřed od cest nazpátek, kde se revoluce staví proti kontrarevoluci.

Jednou z nebezpečných odpovědí na otázku po „novém tématu“ jest vyhlášení „nezájmu na tématu“. „Pryč se syžetem!“ (V. Nezval: Pantomima, vyd. 1924, s. 31) Svobodné spojování představ chtělo být samo sobě námětem: „Starý způsob tvoreni, neorganický, podržující se ideologii, syžetu a logice. *Nový způsob, organický a fyziologický, růst formy z představ a jejich reprodukčních zákonů.*“ (Pantomima, s. 30)

„Nový způsob“ – růst básníkova díla ze svobody organického sledu individuálních básnickových představ – položil otázku tvůrčího individua tak, že by „nový způsob“ básnění z „fyziologie“ představ znemožnil styk básníka se společností, že by se báseň stala v tom smyslu zcela individuálním případem řazení slov, že by vylučovala všechny společenské konvence nutné pro dorozumívání lidí. Neboť skutečný společenský styk mezi lidmi, skutečná společenská sdílnost mezi nimi nevzniká „fyziologickými“ a „organickými“ způsoby jejich projevů – ale skutečný společenský styk mezi lidmi je možný jen na základě přijatých, naučených, racionálně a systematicky organizovaných konvencí (jakou je například hlavní prostředek sociálního styku: řeč, jazyk). Trvalý a velký úkol každého uměleckého díla konkretizovat historii světa a společnosti v individuálních případech byl v roce 1924 V. Nezvašem vyložen ve smyslu „fyziologické“ – tj. „biologické“ nebo naturalistické konkrétnosti a individuálnosti uměleckého díla, ale nikoli ve smyslu společen-

ské, organizované, realistické konkrétnosti individua nerozlučně spojeného vědomými i mimovědomými vztahy se všemi ostatními individui. Konkrétní individuálnost umění nelze zaměnit s individualismem umělců.

Tato nebezpečná teorie Nezvalova odporovala – jak ani jinak nemohlo být – zhusta jeho spolehlivé básnické praxi: velmi často se skutečná sociální sdílnost námětu i formy stala u Nezvala sdílností s bází nejobecnější, přijala sdílnost lidového básnictví (Jarmareční písnička o nevěrné lásce, Komedianti, I., II., III., IV. díl šestého zpěvu Podivuhodného kouzelníka – a mnohé ostatní – cituji jen z Pantomimy).

Nebezpečné teorie mívají i své nebezpečné důsledky v praxi. Vedle básní společensky velmi sdílných a působivých vyskytují se u Nezvala básně, jejichž srozumitelnost, jejichž vykladačský klíč leží ukryt jen v básníkově nitru. Tajemství je skryto nejen ve zvláštní, neopakovatelné psychice našeho největšího básníka z první republiky, ale i v jeho individuálních zážitcích, které tuto psychu skládají.

Otázka Nezvalova Papouška na motocyklu z roku 1924 o tom, co má být „námětem“ básně – zda osvobozený proud individuálních představ, nebo obecně a konvenčně srozumitelný sled představ určený vnějším námětem, čili jinými slovy: otázka, má-li být tématem básně skutečnost básníkova ducha, nebo zdali má být jejím tématem vnější skutečnost – není správně položená otázka. Taková formulace otázky mohla vzniknout zase jen na osnově nesmiřitelných sociálních protikladů, které stavěly svobodu básníka, svobodu jeho cítění do sporu se vztahy lidí k lidem i k věcem.

(1948)

JIRÁSKŮV BOJOVNÝ DEMOKRATISMUS

Jan Štern

Ve svém projevu o významu Jiráskova díla zdůraznil prezident republiky soudruh Klement Gottwald, že „naš vztah k národní minulosti je velmi živý“ a že se „chceme z ní mnoho učit. Avšak jde o to, orientovat se

na ta dějinná období, kdy náš národ šel vpřed, orientovat se na pokrokové, osvobozené tradice našeho národa a kultury.“

Živý příklad revolučních tradic národa nám pomáhá vychovávat socialistického člověka, naplňuje náš lid ještě větší důvěrou v jeho síly, posiluje v něm pocit národní hrdosti, učí ho nezlomné víře v pokrok a osvětluje mu živou historickou zkušeností cestu vpřed.

„Hlásání sovětského vlastenectví,“ čteme v Kalininově Komunistické výchově, „nemůže být odtrženo od kořenů minulosti našeho národa. Musí být naplněno vlasteneckou hrdostí na činy svého národa. Vždyť sovětské vlastenectví je přímým dědicem tvůrčího díla předků, kteří se zasloužili o rozvoj našeho národa.“

Z toho všeho je jasné, jak veliký výchovný význam má právě dnes dílo Jiráskovo. O Jiráskovi prohlásil náš prezident, že „ve svém díle mistrně vystihl, které to naše tradice vedou vpřed, k svobodě a rozkvětu národa. Jeho dílo učí nás tedy správnému pohledu na naši minulost, posiluje naše národní sebevědomí a plní nás dějinným optimismem a vírou v tvořivé síly lidu.“

„Není sporu,“ říká dále soudruh Gottwald, „že tyto vlastnosti potřebujeme dnes pěstovat v našem lidu, aby s tím větším uvědoměním a zápalen budoval náš velký dnešek a ještě větší zítřek.“

Jirásek v mohutných uměleckých obrazech vylicil boj českého lidu za svobodu a demokracii. Vyzvedl z minulosti právě ta hnutí a ideje, jichž se naše buržoazie v jeho době již odříkala. Zvláště po letech šedesátých a sedmdesátých, kdy naše měšťáctvo v podstatě již dosáhlo svých cílů, odklání se naše buržoazie čím dále tím více od těch ideálů, jimiž sama kdysi burcovala lid na podporu svých politických požadavků. Buržoazie, která již zradou v roce 1848 dokázala, že se více obává revolučního hnutí lidu než absolutismu, stává se naprosto reakční a protilidovou v tom okamžiku, kdy jí monarchické Rakousko dává potřebné předpoklady pro rozvoj její hospodářské a politické moci. Nasycený buržoazie, který se objal s císařskou Vídní, nenávidí upřímný revoluční demokratismus a vlastenecké odhodlání lidu bít se za svobodu do všech důsledků.

V té době, v poslední čtvrti 19. a na začátku 20. století, kdy se buržoazie čím dále tím více odvrací od revolučních tradic husitství a obrozených ideálů, právě v té době píše Jirásek své velké epepeje z doby Husovy a Žižkovy a z dob našeho obrození, aby, jak to řekl jeho přítel Mikoláš Aleš, svou prací probouzel lid a vracel jej „k staré české síle, nepodajnosti a samostatnosti“.

Buržoazie, kterou již ze všeho nejvíce děsilo samostatné a organizované vystoupení našeho dělnictva, se nyní jako čert svěcené vody bála toho, aby se lidové masy nedaly do pohybu, byť by to bylo ještě za poža-

davky buržoazně demokratické revoluce. Obávala se – a právem – aby toto hnutí v době stále se prohlubujících rozporů kapitalistické společnosti nezašlo pod vedením dělnictva dál, za hranice buržoazně demokratických cílů, a neohrozilo v základech její panství. Proto se snažila odříznout náš lid od jeho slavných revolučních tradic, podlomit důvěru v jeho síly, vzít mu naději v boji za jeho práva. Činila tak pod rafinovanou záminkou, že jsme národ malý a slabý a že revoluční boj za svobodu by byl naší zkárou. Tak například Masaryk prohlašoval ve své České otázce a v Naší nynější krizi v letech devadesátých, kdy právě docházelo k radikalizaci dělnických a vůbec lidových mas, že revoluce je šosáctvím, že v usilování o povznese-ní národa a o demokracii se musíme vzdát „každého přídechu revolučního“ a proti bojovnému příkladu táboritů vyzdvihoval pokoru českých bratří. „Ne revoluce, ale reformace“ – to bylo heslo oportunistu, které vytyčil. Bylo jen logickým pokračováním, další etapou této kapitulantské ideologie, ponižující náš národ, když se historik reakční buržoazie Pekař snažil zošklivit lidu velkou dobu husitskou a vyzdvihnout dobu nejhlubšího temna, dobu pobělohorskou, jako vrchol národních dějin. Tak buržoazie záměrně zkeslovala naše dějiny, snižovala velikost revolučních tradic národa a tupila jej. Korunu tomu nasadila za první republiky. Tehdy prodejný lokaj pánů Peroutka mohl v knize Jací jsme, v kapitole příznačně nazvané Malý národ a povaha, napsat toto hnusné vyznání kosmopolity:

„Že nejsme velcí rozlohou ani počtem, o tom všichni víme. Ale vzpomínky na husity a české bratry dlouho nám našeptávaly, že jsme národ jaksi k čemusi vyvolený a že skrýváme v sobě myšlenkové poklady, velice potřebné světu.“ A po tomto nenávisť prosáklém úvodu si buržoazní lokaj Peroutka takto troufá hodnotit národ Husa a Žižky, Komenského a Palackého, Nerudy a Němcové, Jiráska a Alše, Smetany a Dvořáka, národ Wolкера a Neumanna, Fučíka a Švermy, národ Gottwaldův: „Jaké myšlenky přinášíme světu? Jaká melodie zaznívá z této země? Jaký směr má naše filozofie a literatura? Lze lehce poznat, že nemají žádného směru a že nepřinášejí velkých původních myšlenek.“ Srovnejme to prý s proudem myšlenek, který přichází z Anglie, Francie, Německa atd. A Peroutka dovozuje: „Je nutno se jednou ptáti, oč by byl duševní život Evropy ochuzen, kdybychom se najednou propadli... Na horách by po nás nikdo nezaplakal.“

Člověk, jenž takto smýšlí o své vlasti, je samozřejmě schopen největší podlosti. Avšak tato odporná tvrzení nevyjadřují jen osobní názory pana Peroutky, ale je v nich obsažen všechen národní nihilismus naší buržoazie, to její plivání po vlastním národu, ta její ideologie národní malosti a kapitulantství, která vedla přímo k Mnichovu.

Ano, buržoazie se takto snažila namluvit našemu lidu, že on patří k malému, slabému, bezvýznamnému národu, který nic odhodlaným bojem nedokáže, ale všechno si musí vyžebrot a vyslužbičkovat u mocných kapitalistického světa.

Proti této zrádcovské ideologii se již v 19. století ozvali naši spisovatelé demokraté, kteří v protikladu k tehdejší oficiální buržoazní politice vyjadřovali skutečné smýšlení a tužby lidu a jejichž ideový a politický vliv byl nedozírný. Tito skvělí lidé neviděli důvodů, proč by se měl náš lid vzdávat boje za svobodu a demokracii: „Dosti nás,“ psal Svatopluk Čech.

*Jen srdce zápal, chrabrost bohatýrů
a budem vojsko netušených sil.
Sláb jenom ten, kdo ztratil v sebe víru,
a malý ten, kdo zná jen malý cíl.*

Je možno říci, že tyto verše Čechovy byly též filozofií Aloise Jiráska. Patří do řady buditelů, o nichž řekl soudruh Gottwald: „Mnoho vynikajících lidí našich dějin již bojovalo proti pocitu malosti, který často bral národu na odhodlání a srážel jej zpět.“ Patří k těm bojovníkům proti pomlouvačné buržoazní ideologii „malého českého člověka“, kteří ostře odmítali buržoazní pomluvu, že by typický český člověk byl slaboch, šosák, prostě bláto. Jirásek naopak posiloval sebevědomí našeho lidu a vychovával jej příkladem bohatýrských bojovníků za svobodu národa a lidstva, jichž má český národ nemálo.

Jirásek, jenž pocházel z chudého rolnického a tkalcovského rodu, se od svého mládí nadchl velkými idejemi revolučního roku 1848. A zatímco naše buržoazie tyto ideje čím dále tím více opouštěla a stále hlouběji zrazovala, Jirásek, tento v lidu zakořeněný umělec, jim zůstal věren. A proto jeho velké dílo slouží boji za svobodu národa a za demokracii, boji odhodlanému, důslednému, revolučnímu.

Jirásek psal o minulosti. Psal však pro přítomnost a budoucnost lidu. Historie nebyla pro něj – spisovatele buditele a demokrata – samoúčelem, ale zbrojnicí zkušeností pro současný boj. Z toho pak prýštilo i jeho vysoce ideové chápání poslání spisovatele historických románů a vůbec úlohy spisovatele:

„A není všechno mrtvou minulostí, co bylo. Bojovníci odešli, ale boj zůstal. Předkové naši udatně zápasili a my zdědili jejich boj. A je dobře znáti, jak bývalo za těch zápasů o svobodu národa, přesvědčení a i o samu existenci jeho. To připomínati nebylo a není zbytečno, ani připomínati křivdy nám způsobené, které zapomenouti není ještě na čase. Obnovit

paměť minulých dnů, a tou osvěžit a posílit, a třeba k svatému ohni roz-nítit, je myslím nutno i při všem snažení moderním, při veškeré snaze po osvětě a pokroku, jež jsou naší přední zbraní a pavézou. – Tou cestou jsem šel, tak jsem pracoval a vy jste mi porozumněli.“ (V Hronově při jubilejní řeči, 1911)

Dnešku plně neporozumí, kdo nezná včerejška, psal Jirásek. A my se dnes právě proto obracíme k Jiráskovu dílu, které nám tak geniálně tlumočí děje minulé, abychom tím lépe rozuměli dnešku a zaň bojovali.

*

Jirásek nás učí správnému pohledu na naše dějiny. Už to, že tak vyzdvihuje husitství a národní obrození v našich dějinách, už sám ten fakt znamená, že nejdůležitější uzly historického vývoje vidí tam, kde vrcholí boj lidu za svobodu a pokrok. Proto převážnou pozornost věnuje životu lidových mas. Jeho hrdinové nejsou individualistické osobnosti, ale jsou to představitelé masy, svázání s ní tisícerými nitkami. Jeho nejoblíbenější hrdinové jsou skutečné, historické postavy, jako Hus, Žižka, Roháč, Thám atd. Poučné pro Jiráskovo pojetí dějin je v tomto smyslu jeho drama o Janu Roháčovi. Zatímco postavě Roháče a jeho bratřím je věnována hlavní pozornost a všechen ostatní děj je koncipován tak, aby vynikl lidový hrdina a jeho boj, je tu svět panstva líčen jen potud, aby v protikladu k světu Roháčů vynikla jeho mravní a lidská ubohost. Lid je Jiráskovi tvůrcem dějin, a proto také jejich a jeho hlavním hrdinou.

Dějiny jsou Jiráskovi dějinami bojů lidu za svobodu a šťastný život. Zvláště vysoko hodnotí proto hnutí husitské, které mu bylo svou cílevědomostí, organizovaností a revoluční kázní příkladem pro současný boj za svobodu národa. Na druhé straně Jirásek rovněž vysoko vyzvedá i mravně politický význam selských povstání, i když dobře vidí jejich anarchickou roztržitost. Vůbec – v celých českých dějinách objevuje Jirásek jako zákonitost, že jsou to lidové masy, které jsou nejdůslednějšími bojovníky za pokrok a svobodu národa, a že jsou to na druhé straně třídy panské, které toto vše zhusta zrazují. Není rozhodujícího okamžiku v dějinách národa, aby páni nezklamali. „Těm běží o moc a o panství,“ říká pražský husita Šimon v Proti všem. „Kdyby nás cizozemci všechny shladili, jen když oni zůstanou.“ A v těžce knize čteme následující soud o situaci před první bitvou se Zikmundovými křižáky: „V tomto boji je panstvo skoro všechno opustilo. Tím více se srazili: Pražané, města a selský lid.“ Tady, v těchto dvou větách, je obsažena nejen veliká zkušenost našich národních dějin, ale v nich se zračí ve zkratce i Jiráskova demokratická koncepce dějin.

Proto též Jirásek pravdivě ukazuje, že hlavními hrdiny husitských válek jsou lidé jako Žižka a Želivský, vůdci vesnické a městské chudiny.

A díky tomuto pravdivému pojetí a svému realismu Jirásek skvěle odhaluje roli jednotlivých tříd a třídních frakcí v husitském revolučním hnutí. Ukazuje se, že bohatí měšťané a kališnická šlechta představují obojetný, zrádcovský a nakonec aktivně kontrarevoluční živel. Bývalí husité, Křišťan, Ptaček, Vřešťovský atd., se pro své sobecké třídní zájmy stávají nakonec spojenci úhlavního nepřítele národa, Zikmunda. Lipany – toť dílo panské zrady. A po Lipanech přišla Bílá hora.

Právě tak správně vidí Jirásek i obrození. Ukazuje, jak buditelé rostli z lůna národa, jaké to bylo široké masové hnutí, práce tisíců obětavých lidových hrdinů. A zas: čím stoupáš společensky výše, tím větší chlad k národní věci, odrodilství, zbabělost, nevíra v lid.

Tak je rozsáhlé Jiráskovo dílo dotvrzením slov Jana Nerudy, že „čímkoli se český národ v dějinách proslavil, nic téměř nepřičiněno k tomu z kruhů panských, z kruhů vyšších, všechna sláva vojenská i kulturní vzešla z práce lidu. Z téhož lidu stalo se i zázračné naše znovuzrození – rosteme zdola k výši, přirozeně jako strom a také tak pevně.“

*

Lid je Jiráskovi tvůrcem dějin, a to aktivním tvůrcem. Jirásek nevidí v lidových masách pasivní stádo, ale lidi, kteří aktivně bojují za své štěstí. Proto jej také zajímají nejvíc ta údobí, kde se tato aktivnost a cílevědomost nejvíce projevuje.

Jirásek nevěří v dějinách na nějaký slepý osud, iracionální síly, prozřetelnost atd. Toť nejlépe vidět tam, kde zobrazuje období největšího národního pokoření, dobu po Bílé hoře. V románu *Skály*, který líčí osudy evangelické šlechtické a měšťanské inteligence těsně po Bílé hoře, sráží se dvojí názor na dějiny. Mladý šlechtic-evangelík Křinecký hájí pasivní názor většiny českých bratří, že Bílá hora je božím trestem za hříchy, a že je proto nutno trpěti a očišťovati se.

A proti tomu se bouří uvědomělí revolucionáři, měšťan Voborský a kněz Ulický. „Jsme-li ovce na pobití?“ ptá se Voborský pobouřeně svého přítele. „Zdaliž nebráníte se, ostaneme?“ „Až bůh bude pro nás zázraky konati,“ komentuje ironicky Křineckého názory Ulický. Názor Voborského a Ulického je i názor Jiráskův, kterým již za svého života protestoval proti otrocké odevzdanosti v „osud“ a proti doprošování se lepšího zítřku modlitbami. Lidé tvoří dějiny, a proto lepší zítřek se nezrodí z krásných přání, ale z našeho boje – to je poučení, které si z Jiráskova odnášíš a které, jak to zdůraznil J. V. Stalin, má i v dnešním boji za mír velikou důležitost.

Přímo s gorkovským patosem se obrací proti smířování se s neštěstím a proti kapitulaci před útlakem.

Jak to krásně říká v básni *V lese*:

*A celý les tu zahučel
vždyť poznal sílu svoji.
By v celém lidu zazvučel
tak zpěv k svatému boji!*

*

Jirásek je proto cele na straně nepoddajných, aktivních lidových hrdinů. Ukazuje jejich hlubokou zásadovost a mravní krásu. Když k Žižkovi přijde Zikmundův mluvčí s nabídkou vlády nad českou korunou za to, že Žižka zradí věc lidu, odpovídá mu hrdě husitský hejtman: „Pane, jsem chudý zeman, ale Jidášem nebudu ani za vladařství celé české koruny. A řekni mu (Zikmundovi), že hubiti jej budu až do poslední krve vylití, až zbavíme od něho naši korunu, od něho nevině ohyzděnou a nařčenou bezprávně.“

K této hluboké zásadovosti se nerozlučně pojí i nesmiřitelnost k nepřátelům lidu. Obracuje se k obojetným měšťanům pražským, Žižka říká: „Povedu vás, ale páni Pražané, v tom musíte být jedné myslí, že ten král (Zikmund) je náš zhoubce, že s ním není smíření nižádného, a toho smýšlení musíte být všichni, všichni, pravím.“

„Povedu vás a přísahám teď bohu, že z nepřátel žádného nebudu živit, ale že také neodpustím obojetným pokrytcům, kdyby mezi námi byli, že je budu trestat na hrdle i na statcích...“

„Žádné smíření s tou šelmou ryšavou“ – to je též heslo Roháče z Dubé. I poražení vědí bojovníci lidu, že jejich věc nemůže být zničena, pokud žije lid, za nějž bojovali. „Sion jste spálili,“ říká zajatý Roháč Zikmundovi, „ale pravda, kterouž jsme tam bránili, vyšla z plamenů a povzbuzuje nové následovníky Žižkovy.“

Nesmiřitelnost Jiráskových bojovníků pramení z hluboké lásky k lidu, z důvěry v jeho věc a z oddanosti pravdě.

Jak uboze vypadají proti tomu všichni ti obojetníci a zrádci z řad panských, které Jirásek líčí. Jakou odpornou figurou je kariérista Pálec, který zaprodá Husa, mistr Křišťan, který se za zády Žižky přes všechny sliby paktuje se Zikmundem; jak ubohý nám připadá i ten husitský hejtman Jan Čapek ze Sán, jenž sice před bitvou u Lipan je velmi radikální, ale po ní se usmíří se Zikmundovou nadvládou a kapituluje. A Jirásek tu krásně ukazuje, že logika věcí je silnější než logika pozdních dobrých úmyslů: „Pomůžeš-li jemu (tj. císařovi) k nám,“ říká Čapkovi Roháč na jeho námitky, že přece císaři sloužit nebude, „musíš být a budeš jeho poslušen.“ – Tak Jirásek s velikým opovržením odsuzoval oportunismus a zradu v boji za svobodu.

Nepřátele lidu nelíčí Jirásek objektivisticky, ale také jejich obraz nezjednodušuje, a tím dosahuje ještě většího účinku. Tak např. v Proti všem vystupuje postava louňovického probošta, kterému táboři zaberou statky. Probošt (podobně jako dnešní vysoká hierarchie) přebíhá na protičeskou stranu, k Zikmundovi.

Na této cestě se střetne se svědectvím strašlivých zvěrstev, které páchali křižáci, tito předchůdci nacistů a amerických žoldnéřů. Vidí zmučené tělo mladé selky, již narazili na kůly u plotu dvě děti a třetímu rozpoltili hlavu. Probošt je zprvu tímto obrazem „pohnut“, ale pak se ještě více zatvrdí na tábority, že ti prý jsou toho neštěstí příčinou, a jede klidně do Zikmundova ležení vrahů.

Tento cynismus pánů, kteří nade vším vidí svůj majetek, odhaluje Jirásek nejlépe v obrazech úpadkové feudální společnosti, jejíž tvář přímo se shakespearovskou silou zachytil ve zpovědi císařského žoldnéře z let třicetileté vojny, plukovníka Tankreda:

„Srdce? Haha, nesmíš mít srdce! Dokud jsem měl srdce, bylo zle... Jen věci na kloub přijít a přestaneš věřit, vážit si, doufat. Všechno je mam a lest, vše je na prodej, vše je zboží, čest, cit, všecko, všecko. Poznal jsem svět, knížata, pány i žebrotu, a všecko je bída, nesmrtelná bída! Prodávají boha, šidí, klnou, mučí a spalují ve jménu jeho, kážou ctnost a sebezapření, a sami, haha, tučná břicha. Každý myslí jen na sebe, sobě jest bohem... Podívej se kolem. Tyranství, panství, lakomost, sprostota, podlost, tygři, hyeny, vepři – eh, samá bída a šibalství.“

V slovech plukovníka Tankreda jako bychom slyšeli hovořit i hluboký cynismus a nevíru úpadkové buržoazie. Jirásek tu bezděky svým odsouzením vlády peněz podává i zničující kritiku kapitalismu. „Nesmíš mít srdce!“, „Vše je na prodej“ – toť jako bychom slyšeli nacistu nebo amerického žoldnéře, který za dolary prodává duši a který v opilství na sebe řekne pravdu.

Tyto bezcitné peněžní vztahy odsuzuje Jirásek i ve svých dílech kritického realismu, ve svých vesnických dramatech Vojnarce a Otcí, kde ukazuje, jak peníze a majetek vyžírají lidské nitro, znetvořují přirozené lidské vztahy, ničí lásku a vychovávají z vesnických boháčů lakotné šelmy.

Právě tak ostře odsuzuje Jirásek kosmopolitismus odrodilého bohatého měšťáctva, které se pro mísu čochovice zřeklo vlastního národa a rodné řeči v době pobělohorské.

Peněžní poměr ke světu, který je neodlučitelný od buržoazie, Jirásek prostě nenáviděl. Jeho koncepce vlastenectví jako obětavé, usilovné, překážek a pochybností neznající práce pro národ, pro lid, pro štěstí lidí,

byla v nesmiřitelném rozporu nejen s feudalismem, ale i s buržoazním prospěchářstvím.

*

A konečně dělí Jiráska od reakční buržoazie ještě jedno: jeho víra v tvořivé síly člověka, v nezničitelnost pokroku a pokrokových ideálů. Jirásek zakládal svou víru v pokrok právě na své víře v lid, kterým páni pohrdali. Ve čtvrtém díle F. L. Věka je scéna, kde Věk želí ztráty výborných vlastenců, Pelcla, Krameria, Procházky. Jeho přítel vlastenecký farář Ziegler jej však utěšuje: „... národ tu ostal a snad bohdá narodí se zas jiní k zvelebení vlasti... Dokud budeme žít a pracovat, vlast nezhyne.“

V povídce Konec a počátek čteme toto krásné básnické podobenství: „Než jako v přírodě žádná částička hmotná nepřichází nazmar, stále ustavičně se proměňujíc, tak i myšlenka, byť na čas umlčena a zapomenuta, znovu se rodí, čistíc se jako zlato v ohni sporů.“ A v téže knize husitský kněz Koranda konkretizuje tento básnický obraz: „A svoboda a rovnost, pro které (táboři) padli? Nezabili je, nezničili jich, poněvadž jich zničit nelze.“

Právě tak nelze zničit komunismus, poněvadž nelze zničit lid. V tom je hluboká aktuálnost dějinného Jiráskova optimismu. Velké ideje osvobození lidu, jimiž je proniknuto Jiráskovo dílo, mají dosud svou živost a aktuálnost. A proto živé a aktuální je celé Jiráskovo dílo, po němž dnes dychtivě saháme jako po drahém dědictví.

(1951)

KE KRITICE STRUKTURALISMU V NAŠÍ LITERÁRNÍ VĚDĚ

Jan Mukařovský

Prožíváme období čím dále zrychlenější přeměny společenského vědomí. Revoluční přeměna hospodářské základny vyžaduje si stejně zásadní přeměnu ideologické nadstavby ve smyslu slov J. V. Stalina: „Nadstavba

nežije dlouho, je likvidována a zaniká s likvidací a zánikem dané základny.“ Zrychlení tempa prvé pětiletky pak staví i nadstavbu před neodkladný úkol uspišit vědomé překonávání buržoazních přežitků i budování kultury socialistické obsahem a národní formou. Také literární věda stojí před tímto úkolem, jehož naléhavost je pro ni zvýšena tím, že všechny instituce, s kterými je literatura i sama literární věda ve styku, jsou v prudkém vývoji: vysoké školy uvádějí v život katedry české literatury jako nástroj kolektivní vědecké práce a výchovy vědeckého dorostu, vchází v život instituce aspirantur a studentské tvořivosti. Národní knihovna vytváří nové pojetí vydávání klasiků, vzniká nový typ literárních muzeí (muzeum Jiráskovo ve Hvězdě, chystaný památník české literatury na Strahově), spolupráce literární vědy se dovolávají reorganizované literární časopisy, Sovětský institut pak usnadňuje využití velikého příkladu a bratrské pomoci literární vědy sovětské.

Další důvod, který naši literární vědu zavazuje vyrovnat se co nejdříve a co nejbojovněji s přežitky vědy buržoazní, je ten, že předním úkolem vši pokrokové vědy dneška je boj o mír. Všechny směry buržoazní vědy, které i u nás ještě před nedávnem otravovaly ovzduší, vidíme dnes v kapitalistických zemích v přední řadě nepřátel míru: jejich úkolem ve službě podněcovatelů války je rozvracet vědomí pracujících vzbuzováním nedůvěry v sílu poznání, šířením individualismu a subjektivismu, zastíráním neřešitelných vnitřních rozporů umírajícího kapitalismu. To platí i o směrech buržoazní vědy literární, a boj proti nim je proto důležitým příkazem boje o mír.

Buržoazní věda – a také věda o literatuře – je rozložena ve velké množství odstínů a směrů navzájem leckdy nepřátelských, ve skutečnosti však konkurujících jen růzností způsobů, jakými zastírají pravdu. Vládcům buržoazní společnosti takové zdánlivé rozpory jsou zcela vhod, ježto jim pomáhají zalhávat, že nejpodstatnější svoboda je buržoazní vědě odepřena: svoboda sloužit pokroku, bojovat za spravedlnost a proti útisku, svoboda vidět svůj nejvyšší úkol ve službě celku, svoboda opravdu tvořivé diskuse a kritiky. Naproti tomu věda, která se aktivně účastní budování socialismu, nezná apolitičnosti a objektivismu, které jsou jen pojmenováními pro skrývanou reakčnost vědy buržoazní. Je si jasně vědoma toho, že různost mínění je jen prostředkem k odhalení pravdy, která je jediná. Proto kritika buržoazní literární vědy ze stanoviska marxismu-leninismu nemůže a nesmí vyhledávat kompromisy mezi svým pojetím a názory vědy buržoazní. Protiklad mezi pojetím vědy buržoazní a pojetím marxistickým není protiklad mezi dvěma vědeckými „směry“, ale nesmiřitelný rozpor mezi pravdou a zastíráním pravdy.

Antagonistickou povahu tohoto protikladu je třeba mít na mysli zejména, hodláme-li podniknout kritiku onoho buržoazního směru literární vědy, který sám sebe nazýval strukturalismem. Strukturalismus totiž stavěl sebe sama v protiklad k ostatním směrům literární vědy a pokládal se za jedině správný mezi nimi. A tak by mohlo vzniknout zdání, že se od nich podstatně odlišoval a že je třeba zacházet s ním jinak než s ostatní buržoazní literární vědou. V čem se tedy strukturalismus s ostatními buržoazními směry rozcházel? Tím, že byl mezi nimi nejvyhraněnější, že jediný usiloval o to, vypracovat souvislý pojmový systém. Bylo by opravdu těžko říci, z kterých končin cizí buržoazní vědy a idealistické filozofie pocházela pestrá změť pojmů, nebo spíše jen termínů, s kterými pracovali čeští literárněhistoričtí eklektikové a kosmopolité. Strukturalismus pak, zejména v svých začátcích, sváděl „prudké boje“ s tímto pojmovým chaosem. Utkal se ze stejných důvodů i s mysticismem, ke kterému se hlásila ona část české literární vědy, jež čerpala z kalných pramenů německé literární vědy přednacistické. To všechno však naprosto neznamená, že by se byl strukturalismus podstatně odlišoval od směrů, s kterými se takto srážel: také jeho východiskem byl od začátku do konce filozofický idealismus. Dokonce pak pomáhal strukturalismus, zejména v svém pozdějším vývoji, právě svým úsilím o naprostou systematickosti, a tím i zdánlivou vědeckostí zastírat pravou reakční tvář buržoazní literární vědy.

Kdyby šlo o podrobný rozbor literárněvědného strukturalismu, museli bychom počítat s jeho vnitřním rozrůzněním. Během téměř dvaceti let jeho rozvoje rozšířil se okruh jeho přívrženců, jejichž názory nebyly vždy totožné, také se měnil během doby i celkový způsob práce. I když však nechceme zacházet do podrobností, je třeba připomenout si i v této kritice, že v počátcích se zájem literárněvědného strukturalismu omezoval hlavně na otázky básnické formy, kdežto později se uplatnila snaha probrat ze stanoviska strukturalismu celou tradiční problematiku literární historie a pokusit se tak například o řešení problému básnické osobnosti nebo i vztahu mezi společností a literaturou. Také se během vývoje strukturalismu vynořily otázky znaku a významu v souvislosti s úsilím pojmut v zájmovou oblast strukturalismu také otázky, týkající se obsahu básnického díla. Je třeba již na tomto místě připomenout, co ještě dále podrobněji ukážeme, že zájem o obsah znamená pokus o zamaskování počáteční formalistické povahy strukturalismu, vůbec však ne překonání formalismu, jak si strukturalisté namlouvali.

Vývoj literárněvědného strukturalismu byl provázen i některými změnami v názorech. Tak například původně předpokládal strukturalismus, že se vývoj literatury děje „samopohybem“ literární struktury (tímto

označením byl míněn soubor složek básnického díla), kdežto později přijal názor, že se vývojový pohyb literatury děje vlivem nárazů „zvenčí“, totiž z jiných kulturních oblastí (ostatní umění, věda, politika atd.) a z vývoje samé společnosti. Strukturalistům zdál se tento krok pokusem o vyrovnání se s otázkou vztahu mezi literaturou a společností, ba i počátkem překonání formalismu. Dnes je jasné, že formalismus byl jím jen zamaskován. Nedotčen zůstal totiž základní idealistický předpoklad vývojové imanence, strukturalismus přidržel se i nadále domněnky, že vývojovou souvislost tvoří sled proměn struktury a že každý přesun jednotlivých složek této struktury je plně vysvětlitelný z jejího předcházejícího stavu. Obětován byl jenom předpoklad naprostého samopohybu: napříště připouštěli strukturalisté, že „popud“ k jednotlivým proměnám, náraz, který uvádí strukturu v pohyb, může přijít „zvenčí“; ráz a směr vývojové proměny však i nadále vysvětlovali z předchozího stavu struktury. „Společnost“ pojali přitom jako jediný celek bez ohledu na třídní boj, ba zúžili ji na pouhé literární publikum; popudy, které jejímu vlivu na literaturu přičítají, jsou stavěny bez rozlišení na roveň „nárazů“ vycházejících z jiných literatur a z ostatních umění. Není ovšem divu, že za těchto okolností se otázka aktivního vlivu literatury na společnost objevuje v podobě znetvořené: místo začlenění literatury do třídního boje dosazuje literárněvědný strukturalismus – ve shodě se strukturalistickou lingvistikou – pojem tzv. funkcí. Funkcí literatury rozlišuje celou řadu, například funkci estetickou, politickou, poznávací atd. Rozdrobuje tím aktivitu literatury v drobné částičky a znemožňuje postřehnout její celkový směr, funkci estetickou, kterou pojímá jako zřeknutí se aktivity jakékoli, prohlašuje strukturalismus za základní funkci umění, a zbavuje tím literární vědu vůbec možnosti položit si zásadně otázku působení uměleckého díla. Proto také, místo aby se ptal, na čí straně stojí dílo v třídním boji, vymýšlí strukturalismus pojem „struktury funkcí“, vznášející se mezi dílem a společností, strukturu, jejímiž složkami jsou jednotlivé funkce umění stále se přeskupující během vývoje. (...)

Příklad strukturalistického řešení jednoho ze základních pojmů literární vědy, pojmu literárního vývoje, ukázal tedy zřetelně, že strukturalismus nedošel, jak si strukturalisté namlouvali, během svého vývoje na hranici dialektického a historického materialismu, nýbrž že od idealismu nezahaleného dospěl ve svých zásadních tezích k idealismu podloudně zamaskovanému, mnohem nebezpečnějším. Je třeba být si toho dobře vědom, neboť literární věda, má-li platně přispívat k budování socialismu, musí umět neomylně rozeznávat hranici oddělující oblast materialismu od oblasti idealismu. A to je právě úkolem této naší stati. Nejde zde o podrobné probírání jednotlivých strukturalistických tezí ani o podrobné vy-

líčení společenské a vědecké situace, ze které strukturalismus vzešel a za které se vyvíjel, nejde dále o rozebírání vztahu československého strukturalismu k příbuzným směrům buržoazní filozofie a k soudobým směrům buržoazní literární vědy. Přítomná potřeba si žádá zřetelné konfrontace literárněvědného strukturalismu s dialektickým a historickým materialismem, aby co nejzřetelněji vynikla zásadní nesrovnatelnost a nesmiřitelnost strukturalismu, jednoho z buržoazních „směrů“ literární vědy, se světovým názorem i metodou vědeckého socialismu. Jestliže se přesto nyní pokusíme rozebrat ještě několik dalších pojmů a zásadních tvrzení literárněvědného strukturalismu, nebude naším cílem úplnost obrazu, nýbrž zvýšení přesvědčivosti důkazu, o kterém byla právě řeč.

Poučná bude pro nás především otázka poměru mezi formou a obsahem. Z počátku svého vývoje se strukturalismus převážně věnoval zkoumání formy básnického díla, a to ještě velmi často nejzevnější, tj. zvukové formy; počátky strukturalismu se udály v druhé polovině dvacátých let, kdy se v lyrickém básnictví objevovaly náběhy k tomu, nahradit souvislost obsahovou řetězem zvukových podob mezi slovy. Později se však čím dále tím více obracel zájem strukturalistického zkoumání k obsahu literárního díla. Mohlo by se na první pohled zdát, že strukturalismus takto upustil, nebo aspoň se chystal upustit od formalismu.

Strukturalisté hovořili v té době často o dialektickém vztahu mezi obsahem a formou. Avšak výsledkem bylo také tentokrát jen zamaskování formalismu. Obsah byl totiž pojat jako pouhý „význam“, nikoli jako zobrazení skutečnosti, jehož povinností je být pravdivé; za charakteristickou vlastnost obsahu – významu označena nepřímou a mnohoznačnou jeho poměru ke skutečnosti. Strukturalismus se tak postavil na stanovisko, které již dávno z kořene vyvrátil Lenin v Materialismu a empiriokriticismu. „Obsahem“ mínil strukturalismus jen námět díla, ponecháváje bez povšimnutí ideové pojetí námětu; s námětem pak zacházel tak, že jej rozkládal v jednotlivé nejmenší částky, motivy. Původ jednotlivých motivů pak hledal s oblibou nikoli především ve zkušenosti spisovatelově (tento pramen přijímal jen jako druhotný), ale v literární tradici. Shodl se tak dokonale s idealistickou vědou o původu básnických „láték“ (srovnávacím látkoslovím) v tom, že obsah literárního díla zcela odloučil od života a uzavřel tak výklad literárního díla do ovzduší umělosti a kosmopolitismu.

Obsah se tímto složitým postupem převrátil v rukou strukturalistů ve formu; dílo pojata jako stavebnice, jejímiž kameny jsou tradiční motivy. Teze, že vše v díle je zároveň i obsahem i formou, se ukázala jen předstíráním dialektické antinomie: její pravý, ale skrytý smysl byl, že vše v díle je formou.

Postavíme-li proti tomuto strukturalistickému pojetí obsahu dnešní pojem uměleckého obrazu, tím dokonalejšího, čím více přispívá k poznání a k přetváření skutečnosti, obrazu, jenž nevkládá do skutečnosti nic, co v ní není, ale odhaluje, co se v ní rodí, a není ještě obecně viditelné, seznáme ještě zřetelněji než dosud, že strukturalismus zůstává od začátku do konce svého vývoje v bludném kruhu filozofického idealismu. Protichůdné dialektickému materialismu je ovšem i strukturalistické pojetí formy. Jeho nesprávnost však nezáleží v tom, že se strukturalismus uměleckou formou obírá. Také marxistická literární věda věnuje pozornost zkoumání formy, činí to však proto, že si je vědoma úzké souvislosti formy s ideou díla. Ví, že hodnota umělecké formy záleží v tom, jakým podílem forma přispívá ke zřetelnému a úplnému vyjádření ideje dílem. A je marxistické literární vědě dále jasné, že jen pomocí vědomého úsilí umělce může vývoj umělecké formy udržovat krok s rozvojem ideovosti. Strukturalismus však pojímá uměleckou formu zcela opačně: spatřuje v ní nejvlastnější účel uměleckého tvoření, její proměny činí – jak již řečeno – základem vývojového „samopohybu“ umění a podstatu uměleckého účinku vidí v estetické účinnosti formy.

Názornou ukázkou nesprávnosti strukturalistické literární vědy je také její pojetí otázek jazyka literárního díla. Od počátku měl československý strukturalismus velmi blízko k jazykovědě, ovšem k jazykovědě strukturalistické. Jeho zájem o zvukovou stránku básnického díla byl souběžný se zájmem strukturalistické jazykovědy o „fonologický“ systém jazyka. Jeho metrická zkoumání bohatě užívala výsledků jazykovědných zkoumání o větné intonaci (melodii). A s jazykovědou spojoval jej i zájem, ovšem pochybený, o znak a význam. Také marxistická literární věda věnuje velikou pozornost jazyku literatury, činí to však proto, že zdokonalování literárního jazyka je i zdokonalováním schopností literatury zobrazovat skutečnost a působit na její přetváření. Strukturalismus naproti tomu klade důraz na jazyk, aby vyzdvihl formu básnického díla proti obsahu, aby zdůraznil *prostředek* vyjádření proti tomu, co se vyjadřuje. Tím ovšem nemůže odhalit skutečnou krásu a ušlechtilost jazyka velikých mistrů.

Kromě toho vytvořil si strukturalismus pojem jazyka „básnického“ jako zvláštního jazyka funkčního. Víme dnes ze Stalinových statí o jazykovědě, jak nesprávné je nazývat dialekty a žargony, které „nemají svou vlastní gramatickou stavbu a základní slovní fond“, za samostatné jazyky. Pojem „jazyk básnický“ byl právě pokusem vytvořit zdání, že literatura takovýmto výlučným žargonem mluví; proto také zdůrazňoval strukturalismus všechny zvláštnosti básnického vyjádření (jako například „básnická“ slova nebo obraty). Ve skutečnosti mají i v nejbásničtějších vyjádření

naprostou převahu normální způsoby jazykového výrazu, zcela tak, jak praví J. V. Stalin o žargonu: „To základní, to je převážná většina slov a gramatická stavba, je převzato ze společného jazyka všeho lidu.“ Cíl, za kterým strukturalistická literární věda ve spojení se strukturalistickou jazykovědou pojem zvláštního „básnického jazyka“ vytvořila, byl ve zřejmé shodě s tendencí literatury mezi oběma světovými válkami znevážit a zastříti činný vztah literatury ke skutečnosti. Zato je ovšem tento cíl v naprostém rozporu se zájmem, jaký věnuje jazyku literární věda marxistická; literární jazyk není pro tuto literární vědu jazykem zvláštním, výlučným, ale společným majetkem všeho lidu, vyvrcholením jazyka všennárodního. Nezdurazňuje proto marxistická literární věda v jazyce literatury individuální odchylky od obecných způsobů vyjádření, ale naopak usiluje o zdokonalení všennárodního jazyka prostřednictvím literatury.

Lze najít ještě i jiné případy, kdy zdánlivá shoda strukturalismu s literární vědou založenou na dialektickém a historickém materialismu spíše zdůrazňuje, než oslabuje nepřekonatelný rozpor mezi nimi. Například se strukturalismus staví proti uznávání „nadčasové“ hodnoty uměleckého díla, a rovněž marxistická literární věda zásadně odmítá takovou hodnotu uznat. Strukturalismus, který buduje své historické pojetí umělecké hodnoty jen na estetické účinnosti, rychle pomíjející návykem nebo změnou estetických konvencí, odmítá „nadčasovou“ hodnotu v podstatě jen proto, že je pro něj neřešitelná otázka *jakékoli* trvalé umělecké hodnoty. Marxismus naproti tomu odmítá „nadčasovou“ hodnotu proto, že zásadně odmítá jakoukoli metafyzickou neproměnnost; aktuální umělecká hodnota vyplývá pro marxistickou literární vědu z toho, jak účinně se umělecké dílo účastní boje o pokrok. Pro marxistickou literární vědu není neřešitelného rozporu ani mezi historičností umělecké hodnoty a její trvalostí: umělecké dílo, které přežívá dobu svého vzniku, nepřežívá ji proto, že by vyhovovalo nějakým odvěkým estetickým zásadám, ale proto, že všechnu svou uměleckou účinnost soustředilo kolem pokrokové ideje, že je touto ideou plně proniknuto a že tak pravdivě odráží život. I když se pak změní vývojový stupeň společnosti, podržuje dílo, které pomáhalo tento vyšší vývojový stupeň připravovat, i nadále schopnost působit ve směru budoucnosti. Marxistické pojetí trvalé umělecké hodnoty umožňuje pochopit a ocenit kulturní dědictví. Strukturalistické kritérium pomíjivé estetické účinnosti vede naopak jen k uznávání uměleckých podivností a výjimek, cizích společenskému dění.

Je konečně záhodno přihlédnout ještě k jiné zdánlivé shodě mezi strukturalismem a marxistickou literární vědou. Strukturalismus i marxistická literární věda totiž žádají, aby vývoj určité národní literatury byl

vysvětlován především ze souvislosti domácího vývoje, nikoli ze zahraničních vlivů. Rozdíl mezi nimi v této věci, a to rozdíl nepřeklenutelný, je však skryt v důvodech, proč marxistická literární věda z jedné strany a strukturalismus ze strany druhé tento požadavek kladou. Strukturalismus je k němu veden svou idealistickou představou vývojové imanence, a nemůže proto postihnout nic jiného a závažnějšího než jen formální nepřetržitost vývojové linie. Pro literární vědu marxistickou vyplývá požadavek vyhledávání domácí vývojové nepřetržitosti literatury ze zcela jiného zdroje: z Leninova učení o dvojí kultuře každého národa, kultuře utlačovaných a kultuře utlačovatelů. Z tohoto geniálního učení plyne totiž metodologická zásada, že vývojovou nepřetržitost kterékoli národní kultury je třeba hledat v dílech, kterými se tato literatura po celou dobu svého trvání účastnila neustálého boje utlačovaných za pokrok, za svobodu a za spravedlnost.

Strukturalistické pojetí souvislého vývoje národní literatury je pro svůj formalistický ráz zcela neplodné a může nejvýš svádět k buržoaznímu nacionalismu, plnému zášti ke všemu pokrokovému v literaturách jiných národů. Marxistický předpoklad konkrétního sepětí vývoje pokrokové linie národní literatury s neutuchajícím zápasem lidu za spravedlnost vyúsťuje zákonitě v socialistický patriotismus spojený s pocitem bratrské solidarity se všemi, kdo kdekoli na zeměkouli bojují proti utlačovatelům.

I tentokrát se tedy ukázalo, že žádná shoda strukturalismu s marxismem nemůže být jiná než zdánlivá a že strukturalismus je neschopen překročit hranice idealistického pojetí literárních otázek. Důsledky, ke kterým strukturalistické pojetí vede, se nám ve všech případech ukázaly v naprostém rozporu se stalinskou tezí, že literatura jakožto součást nadstavby „je vytvářena základnou právě proto, aby jí sloužila, aby jí aktivně pomáhala zformovat se a upevnit se, aby aktivně bojovala za likvidaci staré, odumírající základny s její starou nadstavbou“. Ve všech případech vyšlo dále najevo, že strukturalismus jako systematický názor na literární dění je mnohem spíš než k bojovnému vyhledávání vědecké pravdy určen k tomu, aby literaturu odváděl od skutečnosti a od aktivních zásahů do třídního boje a aby tak zastíral spisovatelům i čtenářům právě určení literatury. Strukturalismus je těsně sdružen s oněmi literárními směry mezi oběma světovými válkami, které rovněž hloubily propast mezi skutečností třídního boje a uměním, i když se spisovatelé sami leckdy mylně domnívali, že svou tvorbou bojují proti zájmům buržoazie. Literárněvědný strukturalismus se sice zdánlivě postavil proti eklekticismu buržoazní literární vědy i proti jejímu sklonu k iracionalismu a mysticismu, ale byly to jen potyčky uvnitř téhož tábora; stačily sice poodhalit hluboký intelek-

tuální rozklad kapitalistické ideologie, jehož symptomem jsou jmenované buržoazní směry, nemohly však odhalit zásadní zvrácenost buržoazního idealismu v literární vědě, neboť mezi hlasateli této filozofie byli sami strukturalisté.

Stojíme nyní před otázkou, zbývá-li něco z badatelských výsledků strukturalistické literární vědy, čeho by mohla užít literární věda dnešní. Nemáme ovšem na mysli strukturalistickou teorii literatury, na níž jsme právě ukázali, že celý její systém je v přímém rozporu s nezákladnějšími zásadami marxistické literární vědy. Co míníme, jsou konkrétní závěry z konkrétního materiálu. Nikoliv díky strukturalistické metodologii, nýbrž díky zkoumání konkrétního materiálu docházeli někteří strukturalisté k určitým poznatkům metrickým a stylistickým, nezávislým svou platností na pochybené teorii; poznání českého verše i literárního jazyka došlo v pracích některých strukturalistů prohloubení.

Hodnocení uměleckého mistrovství, jakého si žádá literární věda dnešní, je ovšem zcela jiné, než jakého bylo schopno objektivistické zkoumání strukturalistické: umělecké mistrovství je, jak jsme již řekli, pro marxistickou literární vědu těsně spjata s ideovostí uměleckého díla, a tato věda, hodnotíc je, chce napomáhat zdokonalování literárního jazyka, kdežto strukturalisté byli pod vlivem představy samoučelnosti básnické formy a podléhali buržoaznímu objektivismu. Leckterý poznatek strukturalistů bude proto třeba vyprostit ze sítě nesprávných teoretických názorů; všechny pak bude nutno přetvořit ze stanoviska nových úkolů literatury i literární vědy.

Usnesení ÚV KSČ o učebnicích mluví jasnými slovy o přelomu, který musí být patrný v nových učebnicích, aby bylo na první pohled patrné, že v nich jde o zcela nové ideové pojetí, zásadně odlišné od dosavadního. Tato zásada udává směrnici i pro přestavbu naší vědy. Pracovníci každého z vědních odvětví jsou zavázáni pracujícím, kteří umožňují jejich vědecké bádání a ukazují jim správnou cestu svou vlastní tvořivou prací, nešetřit námahy při odhalování jednoznačného rozmezí mezi celým dosavadním stavem svých věd a jedině správnou metodou dialektického a historického materialismu. Také literární věda stojí před úkolem najít ostré rozhraní mezi svou minulostí a budoucností. Jen tehdy, provede-li bojovnou kritiku všech skrytých i zjevných pozůstatků buržoazních směrů, bude s to, aby plně zaujala náležité místo v zápase o přetvoření společenského vědomí. Pokusil jsem se přispět k této revizi kritickým rozborem onoho z buržoazních literárněvědných směrů, jehož vývoje jsem se činně účastnil od samých začátků. Právě proto jsem pokládal za svou povinnost k přestavbě naší vědy i k vlastní další práci pomoci při překonávání jeho přežitků.

(1951)

O LITERÁRNÍ TVOŘIVOSTI PŘÍSLUŠNÍKŮ NAŠÍ LIDOVÉ ARMÁDY

Miloš Kovářik

Koncem měsíce června minulého roku vydal ministr národní obrany dr. Alexej Čepička třetí armádní rozkaz, pojednávající o kulturní činnosti v armádě. Vydání tohoto rozkazu a uskutečňování jeho zásad u všech jednotek podnítilo a povzbudilo k životu bohaté prameny lidové tvořivosti, které byly v řadách příslušníků naší armády dosud skryty.

Na světnicích politickovýchovné práce, které byly po vydání rozkazu vybudovány za vydatné podpory patronátních závodů a pracujícího lidu, se rozvinul naplno kulturní život. U každé setniny začaly pracovat kulturně umělecké kroužky, v nichž je u některých jednotek soustředěna i více jak polovina příslušníků. Je to bezesporu důkaz, že kultura se stala v naší armádě záležitostí masovou. Na politickovýchovných světnicích zaznívají české i slovenské písně, stejně jako písně sovětské, polské, bulharské a jiné, recitátoři recitují verše svých soudruhů vojáků i našich spisovatelů.

Na politickovýchovných světnicích můžeme být také svědky vzrušených diskusí členů čtenářského kroužku, kteří se připravují na získání Fučíkova odznaku, debatují o knihách a spisovatelích. Anebo jak živě a podnětné jsou diskuse o nových sbírkách veršů našich předních básníků. Nezvalův Zpěv míru, M. Pujmanové Miliony holubiček, verše V. Závady, A. Plávky, M. Lajčiaka, I. Skály, J. Pilaře a jiných, o tom všem se živě diskutuje mezi členy čtenářských kroužků i mezi vojáky-recitátory, kteří si vybírají verše pro nácvik programu kulturně uměleckého kroužku. Každá nová knížka veršů, každý nový román nezůstávají dlouho ve vojenské knihovně ležet ladem. Dostávají se hned do rukou dychtivých čtenářů a těch je tolik, že musí mít knihovník exemplář některé knihy i několikrát. Vojáci mají opravdovou radost z nových knih našich básníků a spisovatelů, sami jim to potvrdí, až se naši spisovatelé rozjedou k vojenským jednotkám, aby odtud čerpali látku pro své povídky, verše a romány.

Kdybychom měli vypočítávat vše nové, čím dnes po stránce kulturní naši vojáci žijí, potřebovali bychom k tomu opravdu hodně místa. Soustředíme se však dnes na jedinou věc, a to na literární tvořivost našich vojáků, jak se vyvíjí, jaké má výsledky a jakou podporu by ke svému dalšímu rozvoji potřebovala.

Především je třeba poukázat na okolnost, že dva roky vojenské služby jsou nejen dobou bojového výcviku a politického školení, ale také dobou soustavné výchovy nového – socialistického člověka, na jehož výchově se právě kultura podílí částí největší. Volný čas po splnění vojenských povinností je věnován kulturně masové práci, která plně umožňuje rozvoj a uplatnění všech uměleckých talentů.

Urychlené budování armády, vše, čím dnes naše lidová armáda žije a dýchá, se obrazí ve verších a povídkách, jejichž autory jsou sami vojáci. Své práce uveřejňují většinou v armádním tisku, v útvarových časopisech a na nástěnkách. Velmi radostná je i skutečnost, že mnozí z vojáků, kteří se zabývají literární tvorbou, se zaměřují na konkrétní, každodenní život příslušníků armády a že věnují i značnou pozornost aktuálním tématům z politického života doma i za hranicemi. Barcelonská stávka inspirovala například ppor. J. Holce k této básni:

BARCELONA JE ZAČÁTEK

*Jinak svoboda a jinak důtky voní,
hrdost, dělnická hrdost ale,
zlatu se nikdy nepokloní,
ani vám, Franco, generále.*

*Slovo je jiskra, srdce troudu,
v němž touha srdce rozdmýchává.
Bída a hlad a žádná práva –
na každém údu tucet pout -*

*Španělsko k boji vstává!
Pro všechny aby víno zráló
na katalánských vinicích,
aby byl slyšet a ne málo
svobodných lidí šťastný smích,*

*aby se opáleným dětem zdálo,
(aby se ze sna usmívaly,)
že jídla nebude už nikdy málo,
aby jim tváře štěstím plály.*

*Pro tohle všechno v Barceloně
dělníci zvedli hlavy výš,*

Z literárního života

*bojují pro nás a my pro ně
a světem letí zpráva... Slyš:
Španělsko k boji vstává!*

*Jinak svoboda a jinak důtky voní
v té touze strašná síla tkví...
Frankismu smrt! je heslem Barcelony,
fašismu smrt a konec otroctví.*

*Z otroctví jedna vede cesta –
tvrdý a neúprosný boj.
Barcelona, Manresa i jiná města
jsou teprv začátek –
a strana, přední voj.*

Vojáci-básníci píší „častušky“, verše, které představují například vzorného střelce, kulometčíka, dělostřelce, spojaře apod., píší častušky na nejaktuálnější téma, a tím se jejich verše řadí samy do boje za lepší život, za mír proti paličům nové války. V současné době se již také setkáváme s básněmi, které hovoří o hnutí vzorných vojáků, které zapustilo v armádě tak pevné kořeny. Autoři těchto básní v nich vyjadřují veliké úsilí a pevné odhodlání, se kterým přistupují dnes naši vojáci k plnění slov přísahy, vojenských řádů i výcvikových úkolů. Mnohé z básní hovoří o lásce k vojenské službě a k naší lidové armádě, ukazují pevné spojení armády s pracujícím lidem, navazují na husitské a revoluční tradice, a co je důležité – ukazují dnešní radostný, krásný a hrdý život našich vojáků.

Hrdinný boj korejského lidu je velmi častým tématem básní, které píší naši vojáci. Do průvodního dopisu ke své básni Korea napsal její autor voj. Z. Nový mimo jiné: „Zasílám vám svůj příspěvek. Je to malý pokus vyjádřit poezií svou lásku a sympatie k hrdinně bojující Koreji, kterou cítíme ve svých srdcích my, vojáci lidově demokratické republiky. Máme stejného nepřítel – imperialismus, proti kterému my nyní bojujeme svou poctivou a důkladnou bojovou přípravou. Věříme, že v tomto boji zvítězí pokrok a že i Korea, interventy barbarsky rozrytá, ale pevná ve svém boji, se dočká jitra bez výstřelů, jitra, v němž se opět rozruchotí stroje a zazní budovatelský zpěv.“ K několika větám tohoto průvodního dopisu snad není třeba žádného komentáře, aby každý pochopil, jaká je naše armáda.

Desítky básní napsali naši vojáci a snad ještě více literárních pásem o slavné Sovětské armádě – naší osvoboditelce. Kolik lásky, nesmír-

né vděčnosti a víry je v těchto prostých verších našich vojáků, ve verších opěvujících Stalina, našeho velikého učitele. Vojín Miroslav Pleskot ve své básni říká:

*Až nad oblaky právě teď
bych rozletět se chtěl,
já nad plány a nad výkresy
soudruha Stalina bych uviděl...*

Ano, naši vojáci dobře vědí, kdo stojí v čele stamilionové fronty obránců míru. Je to veliký praporečník míru, uskutečňovatel velikých staveb komunismu, generalissimus Stalin, velký syn sovětské země. Stalin, to je život! Vojín Pleskot ve své básni líčí, jak generalissimus Stalin se sklání nad výkresy a plány, které uskutečněny změni tok řek a písčité pouště promění v úrodnou, žírnou zemi. A v závěru ukazuje, kdo je naším nepřítelem, koho se musíme naučit smrtelně nenávidět: je to světový imperialismus v čele s imperialismem americkým, pro který jsou velké stavby komunismu a úspěchy Sovětského svazu ranou do čela a škrtem přes rozpočet...

Kolikrát ve volných chvílích usedají vojáci ke stolu, aby svěřili své city papíru a proměnili je v báseň. Mezi nimi je i několik opravdových talentů, jak nás o tom nejlépe přesvědčily literární ukázky z loňské soutěže tvořivosti mládeže otištěné ve sborníku Na stráži zítřka. Především to platí o verších voj. F. Páska, svob. J. Nohavici, ppor. Zahradníčka, svob. V. Kohoutka, ppor. Holce a jiných. Povšimněme si například tvorby svob. Jaromíra Nohavici, který se, podobně jako mnoho jiných písčících vojáků, přihlásil do soutěže Kulturní pracovníci armádě. Ve své přihlášce napsal: „Přihlašuji se do soutěže Kulturní pracovníci armádě sbírkou veršů zaměřených k oslavě všeho toho nového a dobrého, co se v armádě zrodilo, k oslavě nového vojáka. Psal jsem dosud drobné samostatné básně. Vždycky jsem se rozpakoval, když šlo o obsáhlejší práci, nad námětem. Nyní mi dala námět služba v československé armádě sama. Kulturním a literárním pracovníkům a hlavně těm, kteří začínají, chtěl bych říci, aby neváhali, aby se nebáli psát. Soutěž kromě svého hlavního poslání – dát našim vojákům četbu s vojenskou tematikou – má také za úkol objevovat nové literární pracovníky. Svou sbírkou básní chci také vyjádřit dík dělnické třídě, bez jejíhož vítězství bychom dnes takovou armádu nemohli mít.“ Svobodník Nohavica píše lyrickoepické básně, ve kterých ukazuje odhodlání našich vojáků bránit svou vlast proti nepříteli zvenčí i zevnitř. Jednou z takových básní je i báseň Dopis soudruhu Gottwaldovi, kterou otiskujeme:

*Soudruhu prezidente! Váš projev únorový
v besedách večerních znovu pročitáme
a cítíme, že nad Vašimi slovy
do bolševické strany zavál vítr nový,
hle, jaká síla, která zradu láme!*

*Že chtěli zrádci svrhnout naši vládu?
Že chtěli vzítí lidu, co je jeho?
To za jidášský peněz pána svého!
Tak budou platit těžce za svou zradu!*

*Já mluvím za nás, za vojáky z čety,
jak hovořili včera na učebně.
Tak říkali to. To jsou jejich věty,
já jenom pro Vás rychle zapsal jsem je.*

*A závazky si dali. Soudruh Radvan říká:
„Tohle je naše odpověď a rána.
Nebude zaprodána naše republika,
však ještě víc, pevněji budována.“*

*Už bylo pozdě. Dávno po besedě
a soudruzi šli ještě na poradu.
A já si myslel, na soudruhy hledě:
my spoléháme na armádu,*

*na vojáky, již chopí se svých zbraní,
když pokusí se zrádci útočit.
Věřte nám, věřte v naše odhodlání
po staročesku s nimi zatočit!*

*Soudruhu prezidente! Z Vašich vět
čerpáme sílu, jakou mají zbraně:
Věříme pravdě, s kterou jdete vpřed!
Vám věříme! A naší drahé straně!*

Tuto báseň dnes recitují kulturně umělecké kroužky u mnoha jednotek. Recitují ji i sólisté, uslyšeli byste ji na zájezdech vojenských souborů do patronátních závodů či do jednotných zemědělských družstev. Největší pozornost vojenské tematice věnuje svob. Nohavica, stejně je tomu

však i u básní ppor. Zahradníčka, dalšího talentovaného básníka z řad našich vojáků. Otiskujeme jeho báseň *Začíná nový den* jako ukázkou toho, jak vidí naši vojáci společný boj za mír: vojáka, horníka a zemědělce:

*Omyje země svou tvář v rose ranní
a pak se lesknou její oči – rybníky.
Začíná nový den, s ním zápas veliký:
bojujem za mír, každý jinou zbraní.
A nelze říci, kdo z nás hůře -
bojují puškou, kterou na střelnici
se zatajeným dechem tisknu k líci,
abych měl další zásah ve figuře.
Sbíječkou zase odlamuje táta
veliké, matné plástve uhlí v dole.
Můj bratr jede na družstevní pole,
aby pak mohl svážet ceny zlata.
Začíná nový den, s ním zápas veliký:
bojujem o mír, každý jinou zbraní
a nelze říci, kdo z nás hůře brání
svou rodnou zem, sady, stáje a rybníky.*

Mohli bychom snést ještě celou řadu dokladů o tvůrčích schopnostech našich vojáků.

V závěru je třeba upozornit na jeden základní rys všech veršů, jejichž autory jsou vojáci: jsou to verše, které bojují, ukazují nepřítel přímo a dávají posilu k dalšímu boji proti němu. Po stránce politického vystižení i ideového zaměření je to s prací našich autorů-vojáků v pořádku. Jiná je ovšem otázka umělecké formy a techniky rytmu veršů. Zde je třeba ještě mnohé vykonat, rozpoznat chyby, které by se mohly stát ve vývoji nadaných autorů brzdou. Je zapotřebí organizovat pomoc mladým talentovaným autorům-vojákům. Tito lidé nesmí být ponecháni sami sobě, náhodnému vývoji. Je zapotřebí, aby jim byla věnována ze strany pokročilých spisovatelů taková péče jako dělnickým autorům.

V naší lidové armádě je dnes umožněn všestranný kulturní růst díky materiálnímu zajištění, které nám, vojákům, náš pracující lid v hojné míře poskytuje. Vše, co je nám dnes dáváno pro další rozmach našich tvůrčích schopností, plně využijeme k tomu, abychom ještě důsledněji a odpovědněji budovali pevnou a silnou lidovou armádu – strážkyni míru a pokojného budování socialismu v naší zemi.

(1951)

KE SKÁLOVĚ SBÍRCE MÁJ ZEMĚ

Z. K. Slabý

Ivana Skálu jsme dosud znali jako autora dvou sbírek: Křesadla z roku 1946, jež zahrnovala verše 1941-1945, Přes práh z roku 1948, obsahující verše 1942-1947. Neuvádím je proto, abych připomínal znovu jejich chyby, jejich halasovštinu, jejich formální křečovitost, z níž jen na málo místech vykvetlo několik jadrných versů. Nechci ani připomínat jejich nevíru, vzývání mrtvých a már, apostrofování slova jako „fanfáry marné, s outěžkem bezcitnosti pod srdcem“, jak mluví básník ve verších nazvaných Líčení. „Luna zblblá z hrůz, roub temnot, vyjeveně ujímá se nad vším,“ jsou jiné, došti charakteristické verše pro toto období Skálovy tvorby. Povím jen to, co jsme čekali po dvou špatných, rozbitých a křečovitých sbírkách, plných stůj co stůj hledaného halasovského výrazu, k němuž ještě jako doklad budtež uvedeny verše: „Smyčec ženy v mrtvé dlani, /od šíraní do šíraní/ mračivou tmu hrnu po strunách.“ Čekali jsme především vnitřní vypořádání básníka, zúčtování se starou tvorbou, sebekritiku a nástup do nové tematiky, snad mnohdy ještě prodíravý a prokousávaný, ale vnitřně podložený celou bytostí básníkovou. Zvláště jsme tak čekali po projevu ministra Kopeckého na IX. sjezdu KSČ, po projevu, v němž správnou bolševickou kritikou odsoudil špatné básníky a v němž i stanovil cestu rozkvětu naší mladé poezii. Je třeba si stále znovu a znovu připomínat jeho slova. Je třeba si je také připomenout, chceme-li mluvit o nové, třetí již Skálově sbírce:

„A socialistický realismus chce umění vyšší, krásnější, poněvadž pravdivější. Socialistický realismus nechce nějakou plochost, šed' a bezduchou předmětnost, nýbrž chce pohyb, barvitost a chce skutečnost objektu, vnímanou duchem, vyjádřenou ideově a emocionálně umocněnou dík fantazii řízené poznáním vývojových zákonů. Socialistický realismus se nechce zřící poezie, nýbrž chce naopak více poezie, poezie skutečnosti, poezie života; chce poezii pravdivou, krásnější, půvabnější. A socialistický realismus nechce nějakou „bezforemnost“, nýbrž chce jasné formy a pevné tvary. Socialistický realismus nechce *obsah a tendenci bez formy, nýbrž chce jednotu obsahu a formy*, v čemž vidí základní požadavek z hlediska hodnoty uměleckého díla.“ A když dokazoval ministr Kopecký na příkladech některých básníků zprava i zleva, jak nechápou požadavky, které klademe na básnickou tvorbu, pravil, že někteří mladí básníci chtějí linii socialistického realismu „přivést ad absurdum. Neboť se domnívají, že stačí dát dohromady

bez jakékoliv formy, bez ladu a skladu, běžná naše nynější slova, »úderky, brigády, schůze, národní výbory, pračky, traktory, kombajny« atd., aby se takovéto výtvořiny nazvaly básní, tendenční básní, básní socialistickým duchem.“ – „Jest třeba zcela rozhodně odmítnout takovéto sektářské zkreslování socialistického realismu, byť se dělo pod titulem mládí.“

Když vyšla básnická sbírka Ivana Skály *Máj země*, četli jsme takřka ve všech sloupcích novinové kultury: „Ano, to je sbírka, jakou jsme potřebovali, sbírka poezie, jakou náš lid bude rád recitovat, sbírka, na které se mohou naši básníci učit.“ Tak nějak vyzněly ty pochvalné referáty. Už pro toto novinářské halasení, které někdy ve sloupcích našich kulturních rubrik v novinách nahrazuje literární kritiku, je třeba podívat se kriticky na novou Skálovu sbírku. A je třeba se na ni podívat i ze stanoviska předchozích sbírek, v čem básník postoupil ve svém vývoji, co přinesla jeho sbírka nového. Jak jsem již řekl, čekali jsme tím či oním způsobem *sebekritiku*, tu *sebekritiku*, kterou Ladislav Štoll ocenil u Hrubína a kterou jsme uvítali v nových Kainarových verších, které znamenají již takřka úplné přetavení básníka. Namísto *sebekritiky* čteme u Ivana Skály *Dopis básníkům*, v němž Skála nikoliv na adresu Skály bývalého, ale na adresu našich básníků ostatních, což znamená Nezvala, Biebla, Závadu a jiné, píše verše: „Ve vašich, srdcích, básníci, /je, zdá se, jako po vymření./ A nevím. Mám vám tedy psát /a nad tím neradostno je mi. /Budu vás umět připoutat/ horoucím poutem k této zemi?“ „Básník“ Skála burcuje ostatní básníky, aby psali o naší současnosti. Vida, řekne si každý, kdo přečte jeho *Dopis básníkům*, ten jeho *Máj země* musí být zatracitelně silná sbírka, když se její autor staví do takové mentorské pózy a poučuje ostatní básníky, jak a o čem mají psát. Nu – tak se tedy na tuto sbírku podívejme.

V čem vidím první chybu sbírky *Máj země*, je její frázovitost, na některých místech až velkohubá. „Dnes ptej se, co říká dělnická tvoje vlast, /zda této velké epochy jsi hoden.“ – „Dnes /zpod jeho rukou (tj. zpod rukou horníkových) teče černá krev /do žil pětileté.“ – „My cestu jsme zvolili čestnou: /tvrďší a lítější boj!“ – „My prapor zbarvený krví /výš zvedli, vpřed běželi dál.“ – „Dělníci drželi v pěstích /budoucnost otčiny.“ Co je to vše jiného než úvodníkářské frázování? Zamysleme se nad tou řádkou obrátů a vizme: jak nekonkrétní, jak odtažitě, jak fražérské jsou to obraty. Vždyť snad již ani v úvodnicích se tak nemluví, a mluvili se ještě v některých novinách, i tam co nejdříve musí podobné fražerství vymizet, vyhozeno jako svinstvo v našem krásném životě. Má-li náš dnešní život k něčemu daleko, pak je to k frázi. A nejméně již mohou spolu žít dva pojmy: fráze a básník. Vždyť básník má slova předpodstatňovat, uvádět je na vyšší sférickou rovinu (ne ovšem ve formalistických křečích, jako je tomu v prvních dvou sbírkách Skálových), a rozhodně nikoliv se jim ponižovat a nikoliv v nich utápět dobré a pevné myšlenky.

Z literárního života

S frázovitostí veršů ovšem souvisí jejich vnitřní obsah, neprocítěný, neprožhavený, jen v jakýchsi klišé přehoupený na strunu básnění o dnešku. Vždyť kolik je ve sbírce Máj země nadhozeno problémů? Za co bojují a proti čemu tyto Skálovy verše? Jak nám pomáhají? To jsou otázky, které si musíme postavit nad touto sbírkou. A odpovědi budou velmi negativní pro Skálu: tady není problému, ba ani bojovnosti tady není, leda jakési rétorické pózy, jež má bojovnost nahradit.

Je třeba konkrétně ukazovat naši dobu. Avšak je naše doba taková, jak ji ukazuje toto čtyřverší:

*Dnes tisíc mozků zaplane,
tisíc ramen se napře v řadě,
tisíc návrhů jedna dvě
se sejde na závodní radě.*

Kam tady zmizela ta ponorná hloubka naší doby, kde tu je veliké úsilí našeho lidu, úsilí pracovní i myšlenkové, které den ode dne roste, ale právě jehož růst den ode dne musíš vidět a v tomto proudném postupu zachytit? To vše ve Skálových verších vyprchalo, vyčpělo, ještě než byly dopsány. „Tisíc návrhů jedna dvě se sejde na závodní radě.“ Tak vida, jak je to lehké, a my myslili, co dřiny a namáhání to dá, než se na takový zlepšovací návrh přijde. A což další verše:

*Těm a těm krajské školení.
Liknavé přesvědčovat prací.
V plameni uvědomění
stranické kádry vykovat si atd.*

To je hlušina, která nám v ničem, ale opravdu v ničem nepomůže.

Oslovuješ, soudruhu Skálo, v jedné ze svých básní Ščipačova. A napadlo tě někdy zamyslet se nad jeho básněmi, proč jsou tak krásné, tak konkrétní, tak milé? Nenapadlo-li tě to a oslovoval-li jsi Ščipačova náhodou, vrať se k němu a promysli si, proč náš dělník desetkrát raději sáhne po verších Ščipačovových, než by sáhl po tvé nové knížce.

Čím méně najdeme v Máji země plných, konkrétních obrazů naší doby, tím více se brodíme Skálovou „novočeštinou štěstí“:

*Vstřícný plán, soutěž, norma,
úderky, produktivita:
hle – novočeština štěstí.*

„...Neboť se domnívají, že stačí dát dohromady bez jakékoliv formy, bez ladu a skladu, běžná naše nynější slova »úderky, brigády, schůze, národní výbory, pračky, traktory, kombajny« atd., aby se takovéhoto výtvoř nazvaly básní, tendenční básní, básní v socialistickém duchu.“

Proto jsem již v úvodu citoval ministra Kopeckého, protože jeho varovná slova se dotýkají i Skálovy nové sbírky veršů. Jak jste jistě poznali, lehce se píše touto „novočeštinou“ básně. Stačí nacpat do dvou veršů co nejvíc slov z naší současnosti – a to slov drahých nám všem, drahým, a proto námi tak střídě odvažovaných v hovoru – zamíchat a máme kus básně. Pak přilepíme jiných podobných pár veršů a máme báseň. Vystačilo by to na příručku „Básníkem snadno a rychle podle Vymazala“. A to ještě v té „novočeštině“ vynechal frézu. Kdybych chtěl být zlomyslný, dal bych si práci a spočítal bych, kolikrát jen se v této útlé sbírce vyskytuje slovo fréza. Za každé příležitosti. Ale to může ex post udělat básník sám a zamyslet se nad tímto „přefrézováním“ svých básní. Nemluví ještě do srdce lidu ten, kdo opakuje do omrzení několik slov či obrátů.

Citát „Tak on, jenž vyvřel z lidu svého, vždy učil nás vše měřit člověkem a jeho právem, jeho úzkostí, potřebou třídy, vůlí k lidskosti“ bych uvítal v každém článku o Leninovi. Co však s ním v básni? Poznáte vůbec, kde jsou tady verše? Je to skutečně básnické ztvárnění Lenina? Není, protože – a tento poznatek je třeba básníkovi zapsat a vyvěsit nad psací stůl – báseň se liší a podstatně liší nejen od úvodníku, nýbrž i od normálního novinového či sborníkového článku. Kdybych chtěl psát báseň, rozhodně se v ní nebudu vyjadřovat stejně jako v článku, v němž píše třebas o nově vyšlé knize.

Tak Skálovu knížku veršů čteš a nepřilneš k ní, nezamiluješ si ji; odložíš ji a stopy po sobě nezanechá.

Ptali jsme se již jednou, za co a proti čemu bojují tyto verše. Bojovnost není ještě to, nazveš-li měšťáka krysou či jiným odsudivým jménem. Bojovnost znamená odhalovat imperialismus i v básnické sbírce, předvádět jej v jeho válečné a proválečné zběsilosti, konkrétně v obrazech ukazovat jeho zhoubnost, prohnílost. Ale ani po tom není ve Skálově sbírce ani stopy. Ta ukazuje „cele“ naši dobu, jak by napsal recenzent, který se dá omámit pouze tématem, a nehledí na jeho vypracování. Hle, jak ji ukazuje, hle, o čem se nám autor snaží namluvit, že je vyjádřením pětiletého plánu: „...krátký kurs našich dějin /a bolševická kázeň,/ úvodník v Rudém právu, /koncert, sport, horká lázeň,/ to vše je pětiletka.“

Jak můžeš podruhé zabrousit zrakem do tak špatné básničky, jako je Cesta vlakem, kde básník na třech věcech – na plandajícím prádle s dětmi, na ženách v Michelince a na prachu nad vápenkami – se nám

pokouší namluvit, že v těchto několika věcech je „všechna radost země“. Ale kdežpak, básníku. Ta je daleko hlouběji a žhavým srdcem se musíš za ní ponořit a vytahovat ji oběma rukama z lidí i z doby, nic nedbaje na to, že si třebaš obě ruce popálíš. Ano, vytahovat tuto radost i z lidí! Jenomže básníkovi se přihodil omyl, který nejlépe demonstrovat na následujícím čtyřverší:

*A dělník otáčí se
a je to tentýž pohyb,
jímž turbogenerátor
v proud proměňuje vody.*

Vida, dělník a stroj je pro *básníka* jeden pojem. Jenomže nad básněmi bez problémů vyvstane jeden problém: pro koho jsou psány – pro člověka, nebo pro stroj?

A tak bychom mohli pokračovat dál a zamyslit se téměř nad každou básničkou sbírky, zamyslit se nad tím, jak se Skála schová za Majakovského v Básni zítřků, i když opakovat tak velkého básníka, jako je Majakovskij, značí epigonsky opakovat. Mohli bychom se zamyslit i nad rýmy „nezalesklo – jen přes plot“ a nad podobnými bravurnostmi formy, ale to by jen potvrdilo naše slova. Kde není správně procítěného vnitřního obsahu, tam kulhá forma na obě nohy.

Je třeba kritizovat sbírku Ivana Skály. Už pro onen halas v novinách (snad by naše noviny měly věnovat víc místa kultuře, protože *i tady* se vede boj a je třeba se v tomto boji kriticky dívat a rozlišovat dobré od špatného). Velké téma neznamena ještě velkou báseň. To je velmi dobře vidět nad verši Skálovými a to by si nad jeho sbírkou měli uvědomit i někteří jiní mladí básníci. Vždyť nad Láskou Skálovou si připomínáme i básničku o lásce od Pavla Hanuše, kterou nám recitoval na SMBS. Nemám ji před sebou, nebudu proto citovat přesně, ale je v ní i takový obrat, který říká: „Miluji tvá ňadra, protože pod nimi tluče srdce komunisty.“ To není nejen básnička, ale – promiňte – to není ani láska. To je vynucený obrat, který chce zastříť bázeň básníkovu vyslovit se o lásce opravdové. Vždyť i láska k milé je součástí našeho života, stejně jako krása a *dobré* verše. Ve svém životě milujeme i nenávidíme Ale po tom nenalzáme v básních Skálových ani stopy. Místo toho jen bezbarvá šed', básněná nikoliv srdcem, nýbrž plicím perem, a nikoliv z vnitřní potřeby, ale na dané téma, á la these. A tuto šed' a bezbarvost má zachránit tovární nomenklatura, jak ji verš po verši nacházíme v Dopisu básníkům: fréza, nuž frézy, hřídel, ocelové třísky, dynamo, ocel tuhne do ingotů,

jeřáb, dělnický pot jako stejná básnická rekvizita, soustružník, norma, dynamo a hydraulický lis.

A tak tam, kde jsme po drobných názvucích druhé sbírky čekali vnitřní prožití celé té změny, která se stala s básněmi i básníkem, sledujeme udiveně bičem popohnané tematické překolejení, které samo o sobě vydalo plody tak chudé, jako je Máj země. Nikoliv úpornost prodírání se k novému, krásnému, ale i svatému tématu, jakým je dnešek, ale básně psané pomocí frází tzv. novočeštiny a článkařské hlušiny. A právě jediné úpornost a sebekritika a procítění mohou vést k dobrým básním. My potřebujeme a chceme číst nové básně o továrně i o fréze, stejně jako chceme číst nové verše o lásce a radosti, ano, ale musí to být básně organické, v nichž každé slovo má svoji váhu a platnost, a nikoliv básně rozpačité vyjmenovávací, i když vyjmenovávací rétoricky.

Pokusili jsme se trošku podlomit nohy mladičkého mýtu, kterým obestřeli novinoví recenzenti Máj země. A vida, mýtus mnoho nepotřebuje, jen malinko se dotkneš a upadne jak dlouhý tak široký. Dovolte proto ještě několik slov na adresu Ivana Skály. Kritizovav tvé verše, soudruhu Skálo, jsem dalek pochybovat o tvé básnické budoucnosti: věřím ti. A kdyby pro nic jiného, pak jsem ti uvěřil nad Setkáním s Janem Nerudou, nad tím prostým, ale zažitým obrázkem, v němž jsi potkal nad pouňorovou Prahou básníka Nerudu. V této básniče a i ve Skřivanu a v Prosbě je myslím tvoje cesta, a ne v pseudotovárním výrazivu. Věřím, že budeš psát dobré verše o našem životě. Ale cesta k nim je jen jedna, i když v řadě obměn: prožít, a nikoliv propsat naši dobu. Poznat a prožít i lidi, *pro které píšeš*, a nikoliv pouze psací stůl, na kterém píšeš. Potom budeš psát dobré i silné verše. A věřím, že již tvá čtvrtá sbírka je přinese.

(1950)

CITOVÝ ŽIVOT DNEŠNÍCH LIDÍ A NAŠE LITERATURA

Jiří Hájek

Jednou z příčin schematismu v naší literatuře je tendence zužovat obraz současného života jen na otázky výroby a veřejného života. Říkáme právem, že smyslem všeho, co v naší zemi budujeme, je štěstí člověka. Boj o lidské štěstí odehrává se na závodech, v tom, oč usilujeme na vesnici, v práci naší vědy a kultury. Ti však, kdo mluví o tom, že socialismus je boj za štěstí člověka, a nechápu a nechtějí chápat, že je to i boj o to, aby se láska člověku skutečně stala zdrojem radosti a štěstí, nechápu nic. Láska má být oporou ve všech zápasech života, má vroucně spojovat jeden život se životem druhých lidí. Pro ty, kdo to nechápu, je náš boj za lidské štěstí nepochybně bezobsažnou frází. Potřebuje-li dnešní člověk pomoc literatury ve všech otázkách svého vnitřního života, potřebuje ji právě tak i v otázkách lásky. Což není láska dnešních lidí ještě zatížena všemi temnými pokřivujícími vlivy staré morálky? Což dnes, kdy jsme odstranili základní společenské kořeny nerovnosti mezi mužem a ženou a otevřeli cestu novému vývoji jejich vztahů, nebojujeme ještě na každém kroku o nové, zdravé a čisté pojetí lásky proti živočišnému egoismu a cynismu, který pokřivuje ještě tolik dnešních lidí? Což nám na druhé straně – a právě mezi nejlepšími a nejcitlivějšími mladými lidmi – nestojí v cestě často i staré romantické snilkovství, které lidem bere všechnu radost ze skutečného života, staví je do rozporu s ním a činí z nich samotářské rozervance?

Jak se s touto velikou, základní otázkou života, jejíž vliv se tak hluboce obráží právě ve společenské činnosti lidí, vyrovnává naše próza a drama? Od období, kdy otázky citového života byly všeobecně podceňovány, došli jsme ke stadiu prvních pokusů o zobrazení i této důležité sféry života dnešních lidí. Ukazuje se však, a to nejen v případě zřejmých neúspěchů, nýbrž i u řady významných děl, že schematismus v této oblasti neodstraníme prostě tím, že v našich románech či dramatech bude pro větší úplnost také pár milostných motivů. Nejčastěji a v nejlepším případě jsou nám tzv. milostné motivy vedlejším prostředkem jakéhosi vnějšího, dodatečného „zlidšťování“ postav. Protože bylo řečeno, že láska má v literatuře také být, tedy tam je. Získává to sympatie pro hrdinu, jestliže vidíme, že vedle své práce a svých veřejných zájmů ještě ve volných chví-

lich také umí milovat. Jan Otčenášek ve svém jinak přímo průkopnickém, silném a smělém románu Plným krokem tento recept poněkud obrátil a pro svého hlavního hrdinu Štěpána Kodeta chce získat sympatie naopak tím, že milovat neumí. Jenže v tom není vůbec žádný pokrok. Z nepochopitelně intelektuálního a po jiné stránce až pubertálně mlhavého vztahu Kodetova k učitelce Lídě Babičové, o níž se v románu dozvídáme tak málo, ze ztroskotání tohoto vztahu nevyplývá pro hrdinu ani pro nás naprosto nic. Častěji však hrdinové naší prózy milovat sice umějí, ale zato milují tak bezkonfliktně, tak papírově a prázdně, že se sice proti jejich láskám nedá nic namítat, ale také z nich pro nikoho nic neplyne, ničím nás nezvruší, nanejvýš svou naivitou vzbudí úsměv. Je to prostě jen prostředek umělého přislašování románů a povídek. Je tomu tak i v pracích mladých autorů, kteří se v našem románu a dramatu pokusili poprvé s větší závažností zobrazit citový život dnešní mládeže. Vezměme si třeba živý, byť velmi nevykvašený román J. S. Kupky Pražské jaro. Dokonalý Víťa, který tak hravě rozřeší všechny problémy práce stranické organizace na závodě a odstraní stejně hravě vše, co závodu bránilo v plnění plánu, zamiluje se do neméně dokonalé, i když snad poněkud nezdravě řevnivě Šárky, sportovkyně, předsedkyně závodní skupiny ČSM atd. Místo všech skutečných a jak víme velmi hlubokých a vážných problémů milostných vztahů dnešních mladých lidí, místo všeho, co je naší mládeži třeba o věcech lásky říci, k čemu je jí třeba vést, nahrazují se zde od začátku až do nasládlého happyendu skutečné problémy systémem drobných a dokonce značně navivních nedorozumění mezi oběma budoucími partnery, kterážto metoda umožňuje autorovi zůstat dokonale na povrchu věcí a neříci nic k podstatě problémů. Zastavme se konečně u veršované hry Pavla Kohouta Dobrá píseň, která měla v našem dramatu tu průkopnickou zásluhu, že postavila problém lásky mladých lidí přímo do středu děje. Co řekla tato hra, nehledě ke svým hodnotám básnickým, dnešním mladým lidem? Myslím, že jim řekla nakonec velmi málo. Utvrzuje spíš naši mládež v představě, že je v pořádku, aby mladí lidé vstupovali do manželství na základě prvního smyslového okouzlení, aniž se vzájemně dobře poznali, aniž vědí, co vůbec pro sebe mohou v životě znamenat. Takové sňatky, jaký uzavřeli hrdinové Kohoutovy hry, se dnes uzavírají často a jsou příčinou nesčetných, zcela zbytečných životních zklamání, ba tragédií, neboť v životě to zpravidla neskončí tak jednoduchým happyendem jako v Kohoutově hře. Je třeba, abychom mladým lidem řekli, jak vážnou věcí je manželství, jak velkou a těžkou věcí je vytvořit krásný, plný a přitom spolehlivý vztah mezi oběma lidmi na celý život, jak je k tomu třeba, aby dobře znali jeden druhého a sami sebe. Nestarat se o hluboký a krásný obsah citových vztahů mla-

dých lidí a omezovat se na kázání o věrnosti je především krajně neúčinné, ale vlastně i neupřímné a pokrytecké.

Nakonec i v zobrazování milostných vztahů lidí jde o totéž, o co jde v zobrazování všech životních vztahů v naší současné literatuře. Tendence k idylizování, zkrášlování skutečností jsou všude stejně škodlivé.

Nepravdivým, mělkým zobrazením lásky, nahrazováním vážných problémů problémečky a citů citečky nelze proti schematismu v naší literatuře bojovat. Tím méně lze proti němu bojovat z těch ideových pozic, které byly proklamovány v některých projevech, v nichž se tvrdilo, že takzvaná „pracovní tematika“ byla už v naší literatuře v podstatě vyčerpána a že hrozícímu opakování této tematiky je nutno čelit tím, že budou psány romány, dramata či scénáře „jen o lásce“. Domnívám se, že to by byla stejná, ba ještě horší schematizace, pokrivení obrazu našeho dnešního života, jako když se dříve psalo „jen o práci“. Je před námi jediný úkol: psát o dnešním člověku, o všem, čím žije a s čím zápasí. Ve všech problémech jeho života můžeme pomoci utvářet jeho životní ideály jen tehdy, jestliže pravdivě a směle zobrazíme vše, s čím dnes skutečně zápasí a co musí překonávat.

Je proto příznačné, že nejvážnější nástup k pravdivému zobrazení hlubokých a vážných otázek citového života dnešních lidí nalézáme právě v dílech nejméleji zasahujících do velkých problémů našeho života společenského. U takového Oldry Matuše ze Stehlikových Nositelů řádů neoddělitelně souvisí krize jeho vztahu k pracovnímu kolektivu s celým jeho maloměšťáckým a egoistickým vztahem k vlastní ženě. Obojí je nutným projevem jedné a téže morálky. I když ani Stehlik problém proměny vztahů mezi mužem a ženou v manželství a rodině nedořešil do konce, je přece právě on jedním z prvních, kdo tento problém vážně a poctivě ukázal. A právě tak je tomu v některých milostných motivech Svatoplukova románu *Bez šéfa*, v němž například dovršuje celé myšlenkové a lidské zrání jedné z nejkrásnějších postav Svatoplukových, prosté vesnické dívky Stázky. A chtěl bych připomenout konečně v této souvislosti i jedno neobyčejně smělé a závažné dílo současné slovenské prózy, román *Vosí hnízdo* K. Lazarové, které, domnívám se, u nás zatím nejhluběji zobrazuje obtíže přerodu naší vesnice na cestě k socialismu v souvislosti se záškodnickými metodami Slánského bandy. Těžce se rodící láska dvou životem zle citově raněných lidí, Pavla Greča a jeho ženy July, vztah až bolestně vážný a pravdivý, vztah, který teprve v nejtěžší zkoušce překoná to, co ho dlouho vnitřně ochromovalo, zobrazení takového vztahu pokládám za nesrovnatelně větší a cennější věc než spousty těch nejrůznějších konfektně „střížených“ bezkonfliktních lásek, jimiž jsme často ilustrovali naše kladné hrdiny.

I v této otázce stojíme v naší literatuře teprve na počátku cesty. Je třeba navázat na první úspěchy současné literatury, je však třeba navázat na všechna poučení z děl bližší a vzdálenější minulosti. Uvědomme si, že právě taková klasická díla naší socialistické literatury, jako je třeba *Anna proletářka*, která je nám dnes přímo „učebnicí“ našich novodobých dějin, je ve svém nejvlastnějším dějovém jádru příběhem lásky dvou mladých pracujících lidí – a právě tento příběh je základnou, z níž vyrůstá hluboká lidská přesvědčivost a síla Olbrachtova románu. Připomeňme si také, jak hluboký kladný vliv měl třeba na nás, kdo jsme dospívali na konci třicátých let, na celý náš citový život a vývoj takový román, jako byla *Samota Křešín* či *Srdce ve vichru* K. Nového, vzpomeňme si, co pro nás znamenaly příběhy lásek mladých havířů a hutníků v *Siréně* M. Majerové, co pro nás v tomto směru znamenali Pujmanové *Lidé na křižovatce*. Stejně a ještě mnohem víc potřebuje pomoci ve všech problémech svého citového života dnešní mládež, dnešní pracující lidé. To je velký a trvalý úkol a nesplní jej ti, kdo v něm dnes vidí jen věc jakési konjunkturální poptávky. Ti ostatně, ať jde o jakoukoli otázku, nám nemohou pomoci v ničem. I zde potřebuje naše literatura smělé bojovníky za krásu a štěstí života, nikoli barvotiskové ilustrátory a konjunkturální horlivce.

(1954)

POSLEDNÍCH DESET LET V NAŠEM LITERÁRNÍM ŽIVOTĚ

Josef Hrabák

Desáté výročí našeho osvobození Sovětskou armádou, jímž byly vytvořeny předpoklady pro vybudování socialismu v naší vlasti, mělo by se stát pobídkou k tomu, abychom ve všech oblastech bedlivě zvážili, co jsme od osvobození vykonali. Tuto otázku si chceme položit i pro oblast literatury.

Neměly by ovšem smyslu samoučelné oslavné úvahy; proto se budeme snažit o kritické zamýšlení směřující k praxi, tj. pokusíme se z naší

dosavadní činnosti vyvodit závěry pro další práci; jinak bychom se pohybovali v začarovaném kruhu laciných oslavných projevů, které vidí jen kladné zjevy a jen úspěchy. Přitom však nechceme upadnout do druhé krajnosti; stejně nesprávné jako opíjet se v jubilejní chvíli úspěchy, jichž jsme dosáhli, bylo by vidět jen svoje chyby a sypat si jen popel na hlavu. Pokusíme se zvážít, jaký kus cesty jsme urazili, uvědomit si, kde jsme nyní, a podle toho si ujasnit, kudy jít dále.

Deset let v životě je krátká doba; je to krátká doba i ve vývoji naší více než tisícileté literatury. Poslední desetiletí je však mimořádně důležité pro celý náš další vývoj, neboť je prologem nové epochy, epochy socialismu. Z tohoto hlediska se chceme zamyslet i nad naším literárním životem od osvobození. Nehodláme přitom snad podat nějaký průřez literární tvorbou za toto období; náš obraz by se stal nutně schematickým a neúplným, tím spíš, že omezený rozsah této úvahy nás nutí vykonat velikou abstrakci. Proto nebudeme usilovat o rozbor jednotlivých typických děl naší literární produkce od osvobození, ale pokusíme se načrtnout, co se v posledních deseti letech změnilo v našem literárním životě. Domníváme se, že právě takovému zamýšlení nad kvalitativně novými prvky, které se v našem literárním životě vyvinuly, nám dá nejlepší perspektivu pro další cestu kupředu, za dalším rozvojem naší tvorby.

Základní změnu v našem literárním životě posledních let vidíme v tom, že se změnilo *začlenění literatury do společnosti*. Tento rozdíl je nápadný zvláště ve srovnání s literaturou mezi dvěma válkami a za okupace, ale vidíme jej i ve srovnání se staršími obdobími našeho literárního vývoje. Literatura hraje v našem životě dnes daleko důležitější úlohu, než jakou hrála kdy dříve – snad s výjimkou národního obrození (pomineme-li ovšem literaturu staročeskou). Literatura přestala být samoučelnou oblastí. Během posledních let byl obecně probíháván požadavek, aby byla literatura přímo zúčastněna na problémech, které všichni musíme ve svém životě řešit. Tak jako ve všech obdobích prudkého progresivního vývoje, i dnes se literatura snaží zúčastnit boje; zabývá se otázkami, na které hledáme všichni odpověď, chce povzbuzovat i stíhat posměchem, vést i soudit, budit lásku i nenávisť, být polnicí, která volá do boje, i vavřínem, který věncí vítěze.

Z tohoto nového začlenění literatury do společnosti vyplývá mnoho dalších důsledků. Poukážeme na hlavní z nich.

V první řadě je to požadavek vysoké ideovosti literárního díla. Čtenář nechce od literatury jen zábavu, literatura mu nemá být jen narkotikem, ale pomocnicí a rádkyní v jeho životě. Souběžně s tím mizí spisovatelský individualismus a – jako ve spojitě nádobě – stoupá pocit spisovatelovy odpověd-

nosti, resp. jeho odpovědnost se rozšiřuje. Spisovatel se necítí odpovědným již jen sám sobě, svému „uměleckému svědomí“, ale cítí svou odpovědnost ke čtenáři. Proto se také jeho odpovědnost neomezuje jen na uměleckou formu jeho díla beze zření k obsahu; měřítkem hodnoty jeho díla není již nějaká abstraktní krása odtržená od života, jak tvrdili spisovatelé a teoretikové upadající buržoazie, ale to, jak jeho dílo pomáhá našemu boji za uskutečnění socialismu. Tím ovšem spisovatelova odpovědnost nebývale roste, neboť je to odpovědnost všemu našemu lidu, a to se promítá i ve zvýšených nárocích na uměleckou formu díla. Vysoká ideovost nemá tedy za důsledek zanedbávání stránky formální, jak by se mohlo zdát (a jak nepřátelé socialistického realismu rádi tvrdívají), nýbrž je tomu naopak.

Vysoká ideovost literatury se projevuje nutně jako její političnost. I na ni se díváme nově. V političnosti slovesného díla nevidíme již degradaci jeho spisovatele, jako to viděli mnozí ještě před nedávnem. „Služebnou“ literaturu dnes již nikdo nepokládá za umělecky méněcennou, než je literatura samoučelná; právě naopak, spisovatel je dnes hrdý na to, že může a dovede svým dílem přispívat k budování socialismu. Proto také služebnost literatury (mám-li již použít tohoto slova) necítíme jako omezení spisovatelovy svobody, ale vidíme v ní záruku toho, že spisovatel nestojí mimo společnost jako netečný divák, ale že se stal důležitým společenským činitelem.

Pro toto pojetí literatury se rozplynuly jako jarní sníh všechny -ismy, jimiž se to v buržoazních literaturách jen hemží. Není pro ně místa v našem literárním životě. Místo tříště všelijakých směrů a směrečků nastupuje jako jediná metoda socialistický realismus. Literární praxí posledních let bylo přitom i v naší literatuře prokázáno, že výlučné postavení socialistického realismu jako jediné správné tvůrčí metody neznamená žádné ochuzení literární tvorby po stránce umělecké a že právě socialistický realismus dává umělci naprostou volnost ve výběru uměleckých prostředků.

Souběžně s požadavkem vysoké ideovosti díla a s požadavkem odpovědnosti spisovatele k jeho čtenářstvu byla probíhána otázka spisovatelova světového názoru. V epoše budování socialismu není myslitelný slovesný tvůrce, který by neměl vědecký světový názor. Proto se mění i vztah bezpartijních spisovatelů ke komunistické straně. Dnes si uvědomují, že komunistická strana je i jejich stranou a že o ně pečuje stejně jako o spisovatele komunisty.

Cesta k tomuto pojetí nebyla ovšem lehká a neobešla se bez omylů a nevedla bez zákrutů. Bylo třeba vést úporný boj o duši spisovatele, aby mohl spisovatel bojovat o duši čtenáře, aby se mohl stát inženýrem lidských duší. Bylo třeba probíhat správnou linií a podpírat ty, kteří kolísali. Bylo třeba získat ty, kteří dosud nevěřili. Často šlo o dlouhý přerod

plný tvůrčích krizí, často šlo o přerod velmi bolestný, protože znamenal přeměnu celého člověka. Ale tento boj v nás, který musel každý vybojovat proti svým vlastním přežitkům, byl veden s úporností. Proto nemohl skončit jinak než vítězně; i když nepochybně najdeme dosud mezi spisovateli některé přežitky, každý ví, kde je jeho místo. A to je zárukou, že bude se svými přežitky bojovat a že nad nimi zvítězí. Vždyť ten, kdo hledá pravdu, musí nakonec dojít k vědeckému světovému názoru, tím spíše, že nám správnou cestu ukazuje komunistická strana a velký příklad literatury sovětské.

Stejně bolestně jako boj o socialistický obsah literatury probíhal boj s formalismem, který byl s bojem o socialistický obsah literatury souběžný a byl vlastně jeho součástí. I zde jsme však měli vydatnou pomoc v literární praxi i teorii sovětské. Velikost této pomoci namnoze dnes ještě ani nedovedeme ocenit.

Neděláme si ovšem iluze, že boj o socialistický obsah literatury a boj proti formalismu je skončen. Stále ještě nacházíme přežitky v dílech spisovatelů i kritiků. Přesto však se domníváme, že boj je rozhodnut, z čehož ovšem neplyne, že bychom se měli ukolébat a přestat být ostražití.

Další požadavek, který vyplývá z nového začlenění literatury do společnosti, je požadavek lidovosti literatury. I v této otázce se vyjasnilo. Dnes již nikdo nepochybuje o tom, že literatura musí mít co nejširší společenskou základnu, a že nemá proto smysl psát literární dílo pro úzké a vybrané publikum. Nikdo si také nebude zakládat na tom, že mu rozumí jen několik zasvěcenců, a nikdo se nebude dívat na dílo obecně srozumitelné jako na dílo umělecky méně hodnotné.

Ani boj o toto pojetí nebyl snadný. Byl veden od samého osvobození. Již na konci května 1945 mluvil o tomto problému Z. Nejedlý v pražské Lucerně na večeru kulturních pracovníků a řekl mimo jiné tato slova: „Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jako jsme ji měli v době obrození. Potřebujeme kulturu, která by sjednotila národ a nerozbíjela jej v kulturní kasty.“ Jsme sice ještě daleko od úplného uskutečnění tohoto požadavku, který byl vytyčen Nejedlým před deseti lety, ale dnes jsme již všichni přesvědčeni o jeho správnosti, dnes všichni v něm vidíme svůj cíl. Ujasnění cíle nám samo pomáhá hledat cesty k němu. A tak je přínosem už to, že požadavek lidovosti literatury je dnes samozřejmostí.

Nejnápádnějším měřítkem rostoucího významu literatury v našem životě jsou poměry na knihkupeckém trhu a nakladatelské praxe. Nikdy nevycházely knihy v tak vysokých nákladech jako dnes. Náklad sbírky veršů nebo povídek nepřesahoval často tři sta výtisků, naklad tisíce výtisků byl pokládán již za vysoký. A dnes? Tiskne se v desetitisících a po-

ptávka stále stoupá. A to je zároveň jeden z ukazatelů, kteří nám ukazují, že je cesta naší literatury správná, že spisovatelé opravdu mají svým čtenářům co říci a že čtenáři jejich hlasu rádi naslouchají.

Pro toto těsné sepětí literatury s požadavky života roste i spisovatelův význam ve společnosti. Nejenom že zájem čtenářů o literaturu je daleko širší i hlubší než kdykoli dříve, ale roste i zájem čtenářů o spisovatele samé, což je vidět např. z diskusí o knihách a z besed se spisovatelem, které se uskutečňují stále častěji a které probíhají za stále širší i živější účasti. Dále svědčí o novém místě, které spisovatel zaujímá ve společnosti, mizení tzv. generačního problému a nově se rýsující poměr mezi spisovatelskou praxí a literárněvědnou teorií.

Otázka generačního problému, která tolik zajímala měšťáckou literární historií, že na ní dokonce budovala periodizaci literárního vývoje, je dnes vyřešena literární praxí. Dnes již není „starých“, kteří by stáli v literatuře proti „mladým“. Pro tento zjev je přímo symbolické, že právě spisovatelé, kteří již měli za sebou bohatou literární činnost, vydávají svá nejlepší díla po osvobození, ať je to Pujmanová, Nezval, Biebl, V. Závada nebo Řezáč, a generace mladší, představovaná např. Drdou a Kainarem, stejně jako generace nejmladší, řadí se k nim úplně harmonicky.

Setřetí rozdílů mezi „mladými“ a „starými“ je nápadné i po stránce formální. Čteme-li nová díla spisovatelů generace starší nebo mladší, nejsou patrné žádné „generační“ rozdíly v jejich umělecké formě. Ne že by snad vznikala uniformita a spisovatelé ztráceli svou individualitu – každý spisovatel zůstává svůj, ale přitom necítíš, že by starší spisovatel užíval zastaralých formálních prostředků. Je to proto, že všichni stojí v jedné bojové linii, všichni stejně reagují na světové i domácí události, všichni usilují o lepší svět a rvou se o duši českého člověka. Proto i ta hluboká příbuznost formálních prostředků.

Cíl našich nejlepších spisovatelů se shoduje s cílem všeho lidu, není mezi nimi rozporu. Spisovatel již dávno nestojí proti společnosti. Právě proto se literatura stává opět záležitostí celého národa. Má nám všem co říci, jak tomu bývá v obdobích, kdy jde vývoj rychle kupředu.

Pokud jde o nový poměr mezi literární vědou a literární praxí, vidíme, že dnes literární věda nabývá nového obsahu: vědec se nesoustřeďuje na řešení abstraktních problémů, ani se neuchyluje do ulity literární historie řešící problémy vzdálené dnešku, ale poetika i literární historie směřuje k přítomnosti a vědou se stává také kritika. A to se odráží i v zájmu spisovatelů samých o teoretické problémy. Poměr spisovatelů ke kritice je sice ještě nejjednodušší, kritika sama často tápe a neměří, nedovede měřit vždycky spravedlivě a všem stejnou mírou, ale pro tyto vady

nesmíme přehlížet veliký zisk, který přináší úsilí o spolupráci literární vědy se spisovatelskou praxí. Dnešní spisovatel již nepohrdá teoretickými úvahami o své tvorbě a ke své práci přistupuje jinak, připraveněji, než k ní přistupoval dříve. Je probojován nový názor na spisovatelovu práci. Spisovatel již nevěří, že by jeho tvorba měla mimorozumové, iracionální kořeny. Nevěří na nějaké „vnuknutí“, které přichází znenadání bez účasti a kontroly rozumu jako zvláštní dar – ale ví, že jeho tvorba je především *práce* – práce jako každá jiná (i když vysoce kvalifikovaná), při které není nikomu nic dáno zadarmo. Spisovatel nespolehá proto na iracionální prvky ve své tvorbě, ale tvoří z hlubokého poznání zákonů vývoje společnosti. Způsob jeho práce se tak přibližuje způsobu práce vědecké.

Naše literatura není ještě tak daleko, jak daleko by býti mohla a jak daleko by býti měla. Pořád ještě vycházejí díla průměrná a podprůměrná. I když máme vedle nich díla, která snesou měřítko velmi přísné a která nás dobře reprezentují i za hranicemi, pořád ještě jich není tolik, aby vyvážila díla průměrná a aby stačila poptávce čtenářstva, které klade na literaturu stále vyšší požadavky.

Naše literatura bude muset řešit ještě mnoho obtíží a neděláme si iluze, že jsou to obtíže malé a že budou překonány snadno. Nehledě k tomu, že stále ještě máme daleko méně mistrovských děl, než kolik bychom jich potřebovali, nesmíme si zastírat, že literatura stále ještě nevede – aspoň nevede vždycky – a stále ještě se opožděje vývoj literatury za vývojem hospodářské základny. Nesmíme si také zastírat, že stále ještě není dosti vyvážen poměr literatury a kritiky, že kritika je často ve chvostu a literární praxe ji nedoceňuje.

To všechno však není důvodem k pesimismu. Právě rozbor kvalitativně nových prvků v našem literárním životě, na které jsem poukázal, nám dává dobré vyhlídky do budoucna. Protože se podstatně změnilo samo postavení literatury v životě a v nejdůležitějších teoretických otázkách se vyjasnilo, není již předpokladů pro vznikání nějakých škol nebo školiček pěstujících samoučelnou a únikovou literaturu. Naopak jsou tu všechny předpoklady, aby se v příštích letech vyvinula bohatá, vysoce ideová realistická tvorba, na kterou bychom mohli být hrdi. Vždyť spisovatel, který si uvědomuje odpovědnost své práce, který o své práci teoreticky přemýšlí a který správně chápe své místo ve společnosti, je zárukou, že naše literatura přemůže všechny obtíže, před kterými stojí a s nimiž se potýká.

(1955)

O Pavla Kohouta

O NOVÝCH VERŠÍCH PAVLA KOHOUTA – POLEMICKY

Jan Trefulka

Za poslední dvě léta vyšla řada básnických knížek mladých a nejmladších autorů. Žádná z nich nedosáhla takové obliby mezi mládeží jako Dobrá píseň, Verše a písně a Čas lásky a boje od Pavla Kohouta. Mohlo by se tedy zdát, že Pavel Kohout stojí na prvním místě v nastupující básnické generaci. Přečteme-li však pozorně sbírky mladých básníků, jeví se nám situace mladé české poezie poněkud jinak. Je pravda: proti složitě konstruujícímu Fleischmannovi, s mnoha problémy bojujícímu Milanu Kunderovi, proti Florianovi, který má před sebou ještě dlouhou cestu za vlastním výrazem, proti naivnímu Ostašovi a nedospělému Školaudymu, který se okázale vychloubá tím, co si moudří lidé ukrývají v nitru nejhloběji – Kohoutova poezie zdá se hotovější, vyváženější, ale přesto Kohoutovy verše stávají se jedním z nejdůležitějších problémů naší mladé poezie.

V tématech básní své nové sbírky, nazvané *Čas lásky a boje*, obsáhl Pavel Kohout snad vše, co po něm může čtenář i kritika chtít: život pohraničnicků, lásku k soudruhu Stalinovi, píseň na Julia Fučika, dojmy z Číny, pocity z těžkých chvil března minulého roku a konečně milostnou poezii a satiru. Z mladých básníků jediný Pavel Kohout tak široce zabírá do současných společenských událostí a odpovídá na ně tak bezprostředně a s nadšením tak upřímně citěným pro vše mladé a nové. To je kladná stránka jeho básnického typu. Ovšem ani aktuálnost, ani političnost, ani nadšení nejsou samy o sobě přednostmi poezie. Naše literatura se dnes opožďuje za skutečností nikoli proto, že by spisovatelé o současnosti

nepsali, nýbrž proto, že se vydávají díla sice aktuální, ale sešitá horkou jehlou. Právě taková „aktuální“ díla zastarají neobyčejně brzy. Většinou postrádají osobitý umělecký pohled na skutečnost a stávají se literární parafrází událostí, aniž hlouběji odhalují lidské nitro. Mezera mezi skutečností a literaturou, kterou měla kniha zaplnit, záhy se opět rozevívá. Mezi takové knihy patří i sbírka Pavla Kohouta.

Poměrně dobré básně najdeme v oddílu Březen, hlavně pak v satirickém cyklu Portréty. Oddíl Březen shrnuje Kohoutovy básně-nekrology na J. V. Stalina a Klementa Gottwalda. Cítíme z nich upřímnou *osobní* bolest nad odchodem obou státníků a právě oním silným osobním prožitkem některé verše vystihují *typické* pocity příslušníků našeho národa po úmrtí obou soudruhů a patří mezi nejlepší, jaké byly na toto téma napsány. Jak neobyčejně přesvědčivá je např. Kohoutova výzva z básně o smrti soudruha Stalina:

*Prapory na půl žerdi,
však srdce o to výš!*

Avšak i v těchto verších se objevují nedostatky vyplývající ze stylu Kohoutovy tvorby, jak si ukážeme později. Přímo směšně např. působí, když Kohout mentoruje Gruzii jako učitel žáčka:

*Vroucími slovy
kde jsou?
ti dnes povím
- a navždy si to pamatuj -
že syn tvůj stal se všesvětovým,
protože byl tak cele tvůj.*

Celý druhý verš je vsazen pouze pro rým – „tvůj“.

Satirický cyklus Portréty je devět drobných básní, které jsou sevřené a pichlavé jako malé kaktusy s dlouhými trny. A co víc: jsou pravdivé a aktuální. Například portrét pátý vystihuje znamenitě milostný vztah domýšlivého sobce: „Lupou se dívá na svou lásku, / pro nejnepatrnější vrásku / přestává vidět obličej... A když pak jí se něco na něm / náhodou nezalíbí též, / tu svěsiv trpce hlavu k straně, / zavzdychá v hloubi duše raněn: / Ach, jak mě málo miluješ...“ Ve třetím portrétu tepe Pavel Kohout typ lidí, kteří si sňatkem snaží zajistit snadnou kariéru, v devátém člověka myslícího i v lásce pouze v poučkách. Portréty jsou napsány svižně, jejich vtíp je ostře vyhrocen v pointu.

Než se však dostaneme k Portrétům, musíme přejít devatery hory a sedmery řeky „básnického“ řečnění, napomínání atd. Těžko můžeme srovnávat Kohoutovy básně se skutečností vnitřního života většiny naší mládeže. Setkáváme se totiž s mladými lidmi krásnějšími, protože složitějšími, moudřejšími, než je zachycují Kohoutovy verše, setkáváme se také s lidmi svedenými, zkaženými nedostatečnou válečnou i poválečnou výchovou, ale zřídka vidět ten podivuhodný typ mladého člověka, jehož nitro vytvořil patrně Pavel Kohout, který plačtivý sentiment míchá se siláckými frázemi např. takto: „Kdy se mé srdce / naposledy zasní? / Až si je / žhavá ocel vyhledá, / anebo snad / až některé z mých básní / poslední krůpěj / vlastní krve dá...?“ a dále: „Marně mi hroziš, / kulko litá pro mě, / jsou věci dražší / než můj život sám. / Já toho ptáčka / na protějším stromě / ohnivou bombou / zemřít nenechám!“

Řekl jsem, že Pavel Kohout vytvořil tento typ úvah mladého člověka. Není to zcela přesné. On je nejen spoluvůrcem, ale patrně i produktem, obětí jistého prostředí, kromě kterého nepoznal nic důkladně. Je to prostředí elitních svazáckých souborů velkých továren, prostředí tak trochu vyhýčkané, skleníkové, kde mládež dostává největší vymoženosti socialismu jako dar, s minimem vlastního úsilí, s minimem protivenství. V tomto prostředí se snadno osvojují i pronášejí poučky a hesla a prosycují slovník mladého člověka, který je přijímá, aniž zažil do hloubky jejich obsah a dosah. Vše je mu jasné, o problémech nepřemýšlí; nedovede samozřejmě o nich říci nic jiného, než co četl nebo slyšel. Co je dosti nepříjemné u člověka neliterárního, je přímo tragédií pro básníka.

Pavel Kohout vidí skutečnost jakoby z pódia, na němž vystupoval se souborem, vidí skutečnost z tribun slavností, z jevišť oslav, z oken jedoucího vlaku či letícího letadla, z novin a brožur. Jeho horečná činnost, jistě záslužná, honí jej z místa na místo. Pavel Kohout nemá čas na tichou básnickou procházku, moudré básnické zastavení. Hraje stále ve vysokých polohách ohromujících perspektiv, kde „nad hlavami nám jiskří dráha mléčná, / doširoka se otevírá svět; / čekají na nás moře nekonečná, / čeká nás práce tvořivá a věčná, / zakládající slávu příštích let“. Mnoho lidí prohlásí, že jsou to dobré verše. Nu ano, po věčné stránce není v nich chybičky, jenže tyto všeobecné věty o budoucnosti byly už v různých variacích řečeny nesčetněkrát.

Podívejme se strofu po strofě na Píseň pro Julia Fučíka. Čím je téma závažnější, tím více se projevuje Kohoutova povrchnost. Fučík je „soudruh našich mladých cest, / soudruh našich snů a plánů“; naše vlast je „zem, kde už není pánů“ a „která nám chrání večery i rána“. Dále v básni „naši drazí básníci / píšou teď svoje reportáže / na polích šťastné,

slavné práce“ a Fučíkovi „kdyby dneska přišel sem, / nezmizel by úsměv z tváře“. – To by však, milý Pavle Kohoute, Julius Fučík, kritik pronikavého zraku, nesměl dostat do rukou tyto vaše verše, které nepřesvědčí, nerozehřejí, které jsou jako plamen odražený v zrcadle.

Těch klíšé, nepřesných, nepřesvědčivých obrazů, kdybychom je měli počítat! Ty „prudké ledoborce“, „prudké soustruhy“, „prudké hory“, ti „smělí piloti“, ty „tanky jarem vonící“, „pozdravy vroucí jako krev“, „brány komunismu“, „nevídané budoucnosti“, „řeky úsměvů“, „mříže světa, které padnou rozbity“, „hlubiny míru“, ta „hudba třestící v barech tygrům tenisu“! A tak dále a dále: spousta slov, o nichž nevíme, proč právě ona jsou, kde jsou, slov, která nejsou zvažena, jako by vycházela z úst improvizujícího rozhlasového reportéra, slov, která nejsou prozářena básnickým pohledem. -

Milostná poezie Pavla Kohouta vyznačuje se podobnými rysy. *Ten, to, tenhle, nu prostě, řeknu rovnou*, když jsem ji přečetl, *do tance mi není*. A tak, milý čtenáři, *protože já mnohem víc než sebe miluji tě / a sebe já mám, věř mi, hodně rád*, musím ti prozradit, že v času lásky Pavla Kohouta najdeš stejnou dávku povrchnosti a zbytečných slov jako v Času boje. *A fakt je*, že vedle nepravdivosti vystupuje tu další nepříjemná vlastnost: vroucnost citu zde básník nahrazuje vemlouvavostí. (Dovolil jsem si vybrat a proložit několik cituplných slovíček a vět z milostné poezie Pavla Kohouta. J. T.) Je-li nějaká láska, která „zvučí frázemi“, pak je to právě láska v Kohoutových verších. Tak z básně Stává se vysvitá zcela zřetelně, že hluboký a stálý milostný cit je Pavlu Kohoutovi cizí. Pod pojmem láska rozumí zřejmě cosi, o čem se zpívá ve špatných operetách. Nechápe, že rozbije-li se něco „z hlouposti“ či „z trucu“, pak to určitě nebyla láska. Po jedné takové ztracené „lásce“ ovšem stačí, když

přejde kolem zázrak světlooký

- a ty se náhle zamiluješ zas!

Chápe-li takto básník milostné vztahy, pak se ovšem příliš nedivíme, když tvrdí v básni *Noc čekala dusná, bolestínská*:

Snad i stíny padnou do objetí.

Ale chyby - i ty nejtěžší -

rozuměj v poměru mezi manžely, tzn. nevěra apod.

laskavě a moudře rozřeší

naše děti.

Připadá mi, jako bych slyšel slova měšťanské matrony, která prodala dceru za nemilovaného muže. Má-li mládež takového rádce v milostných věcech, nedivím se množství nešťastných nebo lhostejných mladých manželství.

Nevkusné a nepravdivé jsou poslední sloky Dopisu na vojnu, stejně tak podivná je i báseň Dívce, jež byla příliš sama. Vůbec nechápu, proč vlastně hoch tak přísně moralizuje. – „Ono je dobré, když tak člověk pozná, / s kým měl tu čest. A když to pozná včas.“ – Vždyť dívka se k němu zachovala obdivuhodně čestně a z jeho mudrování jasně vyplývá, že hluboká láska nebyla ani v něm. Nebo to má být parodie?

Pavel Kohout mluví nadšeně o mistrech české řeči, ale sám se z nich velmi málo poučil, zejména z toho, co pro naše klasiky je tak charakteristické: preciznost, serióznost myšlení, úsilí o nový pohled na problémy, úzkostlivá jemnost v zacházení se slovem a konečně, ale ne v poslední řadě, podrobná, láskyplná znalost a kresba české krajiny, české země. Jestliže básník neprocítil, nepochopil krajinu, nepochopí a nevykreslí člověka. Pavel Kohout je básníkem bez domova, bez svého milého koutku, v němž člověk nachází krásu v každém kaménku, bez domova jsou i hrdinové jeho básní. A tu prázdnotu, do níž je Pavel Kohout staví, tu nemůže zaplnit ani permanentní nadšení, ani hrdinská póza.

Vraťme se však k počátku. Řekl jsem, že Kohoutova kniha je mezi mládeží oblíbená. Očividně se však rozcháším s míněním mladých čtenářů Kohoutových veršů, které i vítězně putují estrádami, rozhlasem, soubory, na něž mladičké učitelky píší pochvalné listy do Literárních novin. Tvrdím, že Kohoutovy básně nejsou obrazem skutečného života většiny mládeže. Nuže, je třeba se zamyslet nad tím, co se mladým lidem na poezii Pavla Kohouta líbí. Není to právě onen nedostatek osobitosti v pohledu na skutečnost, frázovitost, lehkost až lehkovážnost, s níž píše o socialismu i o lásce ve stejném duchu, jak se kdysi psaly a zpívaly trampské písně? Mladý člověk, který nezná šíři a hloubku, již česká poezie dosáhla (v osnovách pro jedenáctiletky není např. dosud místo pro Antonína Sovu, o Seifertovi, Hrubínovi, Halasovi ani nemluvě), ve své nezkušenosti se chápe prvního, co se mu nabízí – jednak oficiálně ve Svazu mládeže, jednak záplavou výtisků (sedm tisíc výtisků Kohoutovy sbírky proti pěti tisícům národní umělkyně Marie Pujmanové). Mladý člověk, který neumí ještě samostatně rozeznat v poezii zrno od plev, chápe se toho, co se nejpohodlněji vnímá. Tak jako Karel Vlach a Kučerova skupina jsou u mládeže populárnější než klasikové naší hudby, tak také Pavel Kohout kraluje dočasně v naší mladé poezii. Kdyby však měla vyrůst další generace podle obrazu Kohoutových veršů, bylo by to pokolení nesnesitelných krasořečníků a chvástavců. Jeho knížka, a to je jeho hlavní vada, svádí k plytkému myšlení a citění. A přitom – s jakou samolibostí a pýchou, s jakým bohorovným sebeuspokojením se Pavel Kohout sám nazývá básníkem.

Myslím tedy, že Pavel Kohout není v čele mladé básnické generace. Právě naopak. Ve sbírkách některých mladých autorů vidím daleko víc poctivého úsilí vyrovnat se se skutečností po svém – a to je rozhodující pro budoucnost – než v Času lásky a boje. Pavel Kohout si asi nerozumí. Dělá všechno možné, od veršování až po zpěv. Ale skutečná poezie je solidní, neefektní, vytrvalá práce... a znalost... a moudrost... a skromnost. S Františkem Nechvátalem bych Pavlu Kohoutovi řekl na další básnickou cestu: Zraj pod sluncem pokory! – V první básni Času lásky a boje prohlašuje Pavel Kohout programově:

Jednou rukou verše píšu

v druhé držím revolver.

Může se vyskytnout otázka, kterou z těch věcí dělá levou rukou.

(1954)

O VERŠÍCH PAVLA KOHOUTA – V GLOSÁCH

Jan Skácel

Nechci polemizovat s polemikou, jak vyzývá redakce, a nemám ani dost perí k tomu, abych se pouštěl do kohoutích zápasů (soudruh profesor Hrabák promine), které budou pravděpodobně po Trefulkově článku pořádaný v šatnách české poezie. Čtenářské svědomí a sebevědomí mne prostě donutilo napsat několik poznámek k otázkám, které tu byly už dlouho a které Jan Trefulka první formuloval a vyslovil nahlas. Zachránil českou kritiku před podezřením, že za určitých okolností bývá hluchoněmá.

Píši proto, že se mi líbí Trefulkovo úsilí mluvit o poezii důkladně, bez zámlk a pověr.

*

Verše bývají, jak známo, různé. Slané i makové. Vyzývají v nás vzdor, dávají nám sílu zalomcovat mřížemi, nad těmi nejkrásnějšími se oko ozdobí slzou štěstí nebo smutku. Jindy stěží potlačíme, nebo nepotlačíme zívnutí. Podle vychování. Jsou tu však ještě verše, jejichž četba

vzbuzuje v nás podivný, zdánlivě nemístný a nevysvětlitelný pocit: stud. Přecťeš ty verše a stydíš se. Stydíš se téměř fyzicky, jako na špatném divadle, jako když člověk, kterého máme celkem rádi, zesměšňuje se před lidmi, a neví o tom, necítí to. Škodolibí mají radost. Lidé otevření a citliví neváhají a šlápnou dotyčnému na palec, zaklepou mu na rameno. Tuto dobrou službu prokázal Pavlu Kohoutovi Trefulka.

*

Proč se i vousáci červenají jako panny, když čtou některé dnešní verše, nejenom Kohoutovy, ale i jiných básníků?

Podívejme se zblízka na naši vojenskou poezii.

Poezie o vojně je asi tak stará jako lidstvo, bohužel. Ani my se bez ní ještě neobejdeme. Většina národa uznává, že je rozumnější se bránit než plakat, když nám chce někdo před nosem přirazit dveře do socialismu. Ostatní uznávají alespoň fakt, že ozbrojovat Hitlerovy maršály je svinstvo. Proto se také jdeme všichni cvičit ve zbraní a pokládáme to za správné. Jenom nás proboha nenuťte, abychom milovali to nelogické spojení ocele a dřeva, nazývané puška, automat, kulomet. I takové básničky jsme už četli. To by si pak vzorní dělostřelci brali do civilu svá milá děla a byli by pro svou lásku pronásledováni vojenskými prokurátory.

Zdravý rozum říká, že dobrá, pravdivá poezie s vojenskou tematikou nevznikne na manévrech, ani v redakcích vojenských časopisů. Nejlepší řádky o válce byly napsány opravdovými vojáky, lidmi ze zákopů, anebo básníky, kteří dovedli myslet a cítit jako oni. Vlast ještě nikdo nebránil s napomádanými verši na rtech, spíše se na nich rodilo zaklení, když voják klopytal s ručním granátem proti tanku. Taková literatura tu je. Stačí si přečíst Tolstého povídky z Kavkazu a Sevastopolu, Někrasovův román V stalingradských zákopech.

Ščipačov má dobrou básničku o odjezdu na frontu. A je v ní úžasný verš. Téměř nepřijemný, dráždící, ale nesentimentální a mužný.

My objali se. Hvízdá vlak, chce jet.

Řemeny na mně skřípou. Sbohem, má...

Napíše-li někdo uprostřed míru, třebaže hrozba války obchází, vedle těchto rádečků slova: *Jednou rukou verše píšu, / v druhé držím revolver*, vypadá to, mluveno slovy Gogolovými, jako když se blázen chlubí malovanou torbou. Ostatně od jisté doby nemáme rádi podstatné jméno revolver ve spojení s kulturou. To už je ovšem otázka citlivosti, taktu a politického vzdělání.

A ještě něco. Služba pohraničnicků je těžká. Jsou ztráty na mrtvých. O jejich životě by se nemělo psát ve valčíkovém tempu, jak to dělá Pavel Kohout.

*

Říkají, že mládež miluje Kohoutovy verše; Kohout je prý citovým rádcem naší mládeže.

To je vážná věc.

Ale je to docela tak pravda?

Střízlivý pozorovatel dospěje k názoru, že mezi mládeží jsou vášniví obhájci i odpůrci Kohoutovy poezie. Ostatně literatura není věc hlasování.

Nezapomínejme také na jednu důležitou okolnost. V době, kdy větší na starších, hotových básníků ohlížela se kriticky po své práci, přehodnocovala, hledala nové cesty a nová slova, vznikla ve vývoji české poezie nebezpečná pauza. Tenkrát nastupovali ti nejmladší. Ne všichni, ale někteří z nich cílevědomě využili situace a dosáhli pozic neúměrných kvalitám.

Nedivme se proto, že se tak těžko srovnává mezi laureáty státních cen, že jsou takové rozdíly mezi Kostrou, Nezvaletem, Pujmanovou, Horovem, Kainarem a Mihálikem na jedné straně a Stanislavem Neumannem i jinými na druhém křídle.

Vytýkali básníku Oldřichu Mikuláškovu dlouhé mlčení mezi Pulsy, jeho předposlední sbírkou, a Horoucími zpěvy. Za dobu, kdy Mikulášek, talentovaný a zralý básník, vydal jednu sbírku, mnohý z čekatelů básnického umění vydal dvě, rekordmani i tři. Stačí však číst ty knížky a srovnávat.

Vzduchoprázdno je vždycky nebezpečné. Dáte-li pod vývěvu svrasklé jablíčko, bude pěkné, ruměné. Kdyby tenkrát vycházely výbory z českých klasiků (dnes se tak už děje), kdyby mládežnický tisk otiskoval více ze Sládka, Šrámka, Hálka, Kříčky, pak by se možná mládež chodila radit ke kovářům, a nikoliv ke kovářičkům. Věčně mladí staří pánové české poezie by naši mládež neučili ničemu zlému, naopak.

*

Říká se také, že verše Pavla Kohouta jsou prosté. To není pravda. Jsou opravdu povrchní. Jsou salonní jako koníček z básničky Jízda, který, zatímco Pavel Kohout leží ve sněhu, „vyčkává pln taktní noblesy“.

*

Kohoutova obliba u mládeže souvisí snad s jeho milostnou poezií. A přece, Kohoutovy verše o lásce nejsou, snad bude tomu slovu rozuměno, nejsou sdostatek cudné. To mudrování v Dobré písni o tom, čemu Kohout říká omýleně láska, působí trapně. Kdyby chtěl Kohout poučovat naši mládež opravdu o hlubinách lásky, musel by prožít sám velkou a krásnou lásku, nebo po ní celým srdcem toužit. Z veršů to zatím necítíme.

Všichni velcí poeti milostnosti byli mužní a ostýchaví ve výrazu i citech. Byli cudní.

*

Trefulka se ve své kritice nijak nevyhýbal ironii. Nechci benjamínkovi české kritiky ublížit takovým sousedstvím, psali však Neruda, Šalda, S. K. Neumann, Nejedlý, Fučík své polemiky v zámišových rukavicích?

*

Je Kohout skutečně básníkem bez domova, jak tvrdí Trefulka? Takové obvinění je vážné a bolí. Domnívám se, že Kohout je básníkem, který svůj domov teprve najde. Zatím byl doma příliš hýčkán, tím mu bylo ukřivděno. Nosili mu snídani do postele.

A zamyslel se někdo nad tím, že první zevrubnější kritika Kohoutových veršů je zdravým bojem proti kultu osobnosti, který byl kolem Kohoutovy osoby opravdu pěstován?

*

Dobrých básní je v Kohoutově sbírce víc, než si myslí Trefulka. Kohout dovede také složit dobrý text a napsat vtípnou povídku. To neumí u nás každý. Za doby jeho spolupráce v Dikobrazu vyrostly tomuto rozkošnému zvířátku ostny o několik milimetrů. Kohout toho hodně ví o běžném básnickém řemesle. Jeho myšlenka však teče jako voda v písku.

Bylo by nesmyslem chtít nyní po Kohoutovi, aby padl Trefulkovi do náruče. Kohout má právo mít zlost, má právo se ohradit, má právo přemýšlet o tom, kde měl Trefulka pravdu a kde neměl. Trefulkova kritika musí Kohouta opravdu bolet, on musí tu bolest snášet mužně, nenastavovat prst k pofoukání, ale psát dále a lépe.

Pochopí Pavel Kohout, že jeho místo v české poezii je zatím skromnější, než se domnívají jeho nekritičtí obdivovatelé?

Dokáže-li to, budeme věřit v Pavla Kohouta.

(1954)

KRITIKA, NEBO KAMPAŇ ?

Jaroslav Bouček

V brněnském literárním měsíčníku Host do domu se rozproudila diskuse, jejímž podnětem byl kritický článek o tvorbě mladého básníka Pavla

Kohouta. Diskuse se od samého počátku dotýká nezákladnějších problémů nejen mladé poezie, ale celé otázky poslání poezie a literatury v naší společnosti a také nezákladnějších otázek, týkajících se naší mládeže.

Je jistě možné právě na příkladu poezie Pavla Kohouta diskutovat o těchto věcech. Místo, které Kohoutova dosavadní tvorba zaujímá, se vyznačuje určitou svérázností. Jistě není běžným zjevem úspěch, s jakým se setkalo uvedení jeho básnické hry *Dobrá píseň* u nás a v Sovětském svazu. Ne každý náš básník se může vykázat skutečností, že právě jeho verše si vybírají známí skladatelé pro své písně a kantáty. A každý pracovník knižního obchodu potvrdí, že rychlé rozebírání všech dosavadních Kohoutových knih není u současné poezie rozhodně tuctovým zjevem.

Ve známém dopise Felixi Konovi napsal J. V. Stalin o tom, že pokusy mladých literátů „...často zůstávají marné, neboť je neustále přehlušuje domyšlivost literárních »jmen«, byrokratismus a bezduchost některých našich organizací a konečně závist (která ještě nepřešla v soutěžení) vrstevníků a vrstevnic“.

Domníváme se, že to byla právě „závist, která ještě nepřešla v soutěžení“, jež vedla pero mladého kritika Jana Trefulky k napsání článku v 11. čísle *Hosta do domu*, článku, který, měl-li by se vyjádřit jednou větou, vykrytalizoval by asi v zuřivém výkřiku: „Dosti Kohouta, pryč s Kohoutem!“

Souhlasíme plně s básníkem Kainarem (včetně jeho výhrad k některým Kohoutovým básním), který Trefulkovy výpady nazval klepařskými a jedovatými a ukázal, že zde máme co činit nejen s diletantskou a nafoukanou pomluvou kritického nedouka, ale zároveň se záludným útokem proti celé mladé generaci a její organizaci ČSM.

Nechceme zde řešit literární stránku věci. Kohoutova poezie není bez nedostatků. V jeho tvorbě skutečně nalézáme věci různé úrovně, a tak vedle Korejské vteřiny, *Veršů* psaných za pochodu, *Písně* o setkání najdeme i verše, které jsou jen hrubě opracovanou slovní surovinou, tím, čemu Majakovskij říkal slovní ruda, z níž teprve – a po gramech – se rodí poezie.

Trefulka se však příliš nenamáhá, aby nějak rozebral to, co pokládá za nedostatky Kohoutovy poezie, a aby o svých tvrzeních přesvědčil čtenáře; on vystačí s tím, že vytrvale opakuje slova „řečnění, silácké, klišé, nepřesné, nepřesvědčivé, nepravdivost, povrchnost, frázovitost, lehkovážnost, samolibost, plytké myšlení“ atd. Na třech stránkách jsou takovýchto slov a jejich synonym desítky. Za hlavní provinění Pavla Kohouta však Trefulka klade skutečnost, že jeho poezie vytvořila určitý typ mladého člověka. V tom se s Trefulkou shodujeme: skutečně v Kohoutově poezii najdeme v míře daleko větší než jinde literární ztvárnění určitého mládežnického

typu. Shodujeme se i v tom, že tento typ je v Kohoutově poezii zobrazen pravdivě. V čem však naprosto nesouhlasíme a co pokládáme za skandální kletvu a pomluvu mladé generace, je způsob, jakým Trefulka tento typ charakterizuje.

Trefulka naznačuje cosi o „jistém prostředí“, které prý vytvořilo tento typ. Jací jsou mladí lidé – „oběti“ tohoto prostředí, takový je i jejich básník. „Vše je jim jasné, o problémech nepřemýšlejí“, žijí v „permanentním nadšení“, „ve vysokých polohách ohromujících perspektiv“, „dostávají největší vymoženosti socialismu jako dar s minimem vlastního úsilí, s minimem protivenství“, „horečná činnost“ je „honí z místa na místo“. Nedovedou ještě „samostatně rozeznat v poezii zrna od plev“, a proto se chápou „toho, co nejpohodlněji vnímají“. Jsou to různé „mladičké učitelky“, které ve své naivitě píší „pochvalné listy do Literárních novin“, a vůbec mladí čtenáři Kohoutových veršů, s jejichž míněním se Trefulka, jak hrdě konstatuje, „očividně rozchází“.

Situace v mládeži je prý vůbec zoufalá. V umění je „Karel Vlach a Kučerova skupina u mládeže populárnější než klasikové naší hudby“. A morálka? Lépe nemluvit. Trefulka se vůbec „nediví množství nešťastných nebo lhostejných mladých manželství“, na nichž nese velký podíl viny Pavel Kohout a jeho poezie.

Avšak neklesat na mysl! Trefulka ví, jak na to. Radí Pavlu Kohoutovi změnit kurs o 180 stupňů. Odhodit to „permanentní nadšení“, ony „ohromující perspektivy“. V jeho programu se podle Trefulky musí objevit „tichá básnická procházka, moudré básnické zastavení“. Je třeba odhodit sebevědomí, ctižádost a začít se zabývat vlastními „problémy“, „protivenstvími“ a složitostí, protože mladí lidé jsou „krásnější“ jen tehdy, když jsou „složitější“. Zraj pod sluncem pokory! Radí mu slovy básníka zcela jiného typu, jiné generace a jiného emocionálního okruhu.

Nelze necitovat verše Václava Laciny o „pokorných“ literátech:

*Nebojte se, měšťáci, my vám houby uděláme,
my jsme jen pokorní hosti
prostí
až k přiblblosti.*

Co říci uvedenému vykreslení situace a programu, jaký narýsoval Trefulka pro socialistického básníka? N. Ostrovskij ve svém projevu na X. sjezdu Komsomolu přirovnal literaturu k frontě. „V palební linii je četa předních statečných bojovníků,“ řekl a ironicky se zmínil o literárních vozatajích, kteří snídají už asi 50 kilometrů za frontou.

„Pomni, že socialistický spisovatel má mysliti v kontinentech a v desetiletkách, nikoli se patlat v individualistické problematice,“ – to vzkazuje S. K. Neumann mladému člověku příštích let v slavné knize *Anti-Gide*, v níž rozdrtil dekadentní nálady, jaké šířila buržoazní inteligence třicátých let.

A jaký cíl sleduje Trefulka, když jeho varovný prst zapovídá básníkům „ohromující perspektivy“ a „nadšení“ přizdobené potutelným epitem „permanentní“.

Trefulka podává také svéráznou definici vlastenectví poezie. A Kohout je mu „básníkem bez domova“ (aniž přímo užívá slova kosmopolita), proto, že nemá „svůj milý koutek, v němž člověk nachází krásu v každém kaménku“. Dojemná idylka, že? Úplná chýše s doškovými střechami s kapličkou na návrší – tak na úrovni doby obrozenecké. Co to je ten koutek? Kohout je básník Prahy údobí budování socialismu a troufám si říci, že láska k naší lidově demokratické metropoli našla u málokterého z mladých básníků tak přesvědčivého vyjádření jako právě v jeho poezii. Je Praha, ten kolos gotických kamenů i obrovských závodů, to tělo bušící milionovým tepem, ta krasavice znovu a pokaždé jinak uchvacující, nějaký koutek? A právě místu, kde Vašek ve druhém obraze *Dobré písně* mluví o Fučíkově vztahu k milovanému městu, tleskají při otevřené scéně tisíce mladých sovětských diváků.

Avšak Trefulka zřejmě také nechápe, že nemůže být socialistickým vlastencem básník, který by se sebevíc rozplýval nad „milým koutkem“ a nechal stranou ty jím tak opovrhované „ohromující perspektivy“, které pro většinu národa znamenají jistotu, že celá země se proměňuje v silnou, hrdou, neohroženou a bohatou vlast pracujícího lidu.

Trefulkovské „tiché procházky“ a „moudrá zastavení“ v tichých koutcích jako hlavní program socialistického básníka, to není nic jiného než maloměstácké pivní brečení, to, co S. K. Neumann nazýval „loužičkou“. Takové představy jsou důstojné mloka Boleslava Jablonského z Čapkovy Války s mloky, a ne mladého člověka roku 1955.

„Případ Trefulka“ není jen otázkou dvou odlišných názorů na mladou poezii. Je dokonce něčím víc než střetnutím dvou různých názorů na poslání básníka v naší společnosti. Je to otevřený konflikt dvou mentalit mládeže, dvou myšlenkových světů, dvou životních koncepcí mladého člověka.

V roce 1930, v údobí velkého nástupu k budování socialismu v SSSR napsal J. V. Stalin Maximu Gorkému o tehdejší mládeži: „Mládež máme různou. Jsou fňukalové, unavení, zoufalí... Jsou veselí, plní radosti ze života, se silnou vůlí a nezkrotným úsilím dosáhnout vítězství. Není možné, aby nyní, kdy trháme staré svazky v životě a budujeme nové, kdy se hroubí na-

vyklé cesty a cestičky a razí se nové, nezvyklé... mládež byla stejnorodou masou lidí s námi sympatizujících, aby v ní nebylo rozvrstvení, rozkol... ne každý má dostatek nervů, síly, charakteru, pochopení přijmout obraz grandiózního zhroucení starého a horečného budování nového, jako obraz *nutného*, a tedy *žadoucího*, k tomu ještě málo podobný rajske idyle »všeobecného blahobytu«, který má poskytnout možnost »odpočinout si«, »kochat se štěstím«. Je pochopitelné, že při takovém »krkolomném zmatku« nemůže u nás nebýt unavených, znervóznělých, sešlých, zoufalých, ustupujících... To hlavní tkví nyní v tom, že mládeži neudávají tón fňukalové, nýbrž naši bojovní komsomolci...“

I u nás je dnes mládež různá. Je mládež nadšená, se zdravou ctižádostí, nový, sebevědomý, socialistický člověk, o němž mluvil soudruh Gottwald jako o člověku, „pro kterého zítřek je včerejškem, člověku, pro kterého obtíže jsou zde proto, aby je překonával“. Takový typ mladého člověka vždy stavěla strana před hnutí mládeže jako výchovný cíl. Ne nadarmo strana ústy soudruha Gottwalda uložila ČSM vychovávat mládež v nadšené, uvědomělé a obětavé vlastence, ve skutečné budovatele socialismu v naší vlasti.

Jsou však i jiné typy. Mezi mládeží jsou také někteří lidé nerozhodní, váhající, lidé, kterým některé zábrany vnější nebo vnitřní nedovolují otevřeně se připojit k budovatelskému dílu většiny mládeže. A jsou i zatrpklí neurastenikové, naklonění vidět vše v temných barvách beznaděje. Považují se za nepochopené duše, jsou to bolestníci, v jejich jednání je patrný pocit jakési únavy, pěstují nostalgii, melancholii, pocit prázdnoty, pociťují „úzkost z bytí“. Náš život pochopili špatně. Budovatelské nadšení většiny našeho lidu se jim jeví jako nekritický projev slabého, individuality zbaveného ducha, jakýsi monotónní pochod uniformovaných lidí, kteří se všichni stejně usmívají, na všechny věci reagují stejně podle jakéhosi stanoveného klíče. Ze socialismu přejímají jen to, co dává satisfakci nárokům jejich přecitlivělého nitra.

Své individualistické „já“ odmítají zahrnout do hrdého a rozhodného „my“. Nesnášejí kolektivní projevy radosti a spontánnosti. Dostane-li se jejich individualismus do konfliktu s kolektivem, reagují podrážděně a nepokrytě dávají najevo, že kolektiv považují za nepřemýšlející masu bez problémů.

Jan Drda na loňské konferenci kritiků uváděl jako příklad takové mentality báseň *Láska a život* ze sbírky *Člověk zahrada širá* od mladého básníka Milana Kundery. V básni se líčí případ člověka vyloučeného ze strany. Stranický kolektiv tu vystupuje jako pochmurná šedá masa „místo lidí – stěna“; vyloučený „šel a všechny oči mu uhýbaly“. A autor ho

činí svým kladným hrdinou. Myslím, že mentalita básně má mnoho společného se spodním tónem Trefulkovy „kritiky“. Shodně líčí mládežnický kolektiv jako zglajchšaltovanou masu lidí bez problémů, kteří nepřemýšlejí, kteří přezývávají poučky a hesla. Rádi zjišťujeme, že myšlenkový svět M. Kundery se změnil od doby, kdy onu báseň napsal. Ukazují to zejména nedávno otiskované pasáže z jeho nové poemy o Juliu Fučíkovi. Je načase, aby pochopili i lidé, jako je Trefulka.

Nahlodaná duše přecitlivělého intelektuála individualisty prostě nesnáší člověka, který již rozřešil své základní problémy a hledí vstříc budoucnosti, prostě, optimisticky a bez rozporů. V Gorkého Samginovi nemohl rozpolcený intelektuál Klim ani cítit revolucionáře Kutuzova a v diskusi s ním vzteky zavíral oči. Tatjana Bezsemenova, nalomená inteligentka z Gorkého Měšťáků, nikdy nepochopí „nekomplikovanost“ dělníka Nila. Dovede udělat jediný závěr: „Jen hloupému se život zdá prostým.“

Mám dojem, že Trefulkovy závěry se nepříliš liší od slov Tatjaniých a vášnivě nenávidný tón článku nutí k podezření, že byl psán se zavřenýma očima.

Problém přepjatého individualismu v určité části naší mladé poezie existuje. Správně jej postihl mladý kritik Antonín Jelínek v Literárních novinách v polemice se Z. K. Slabým, který se pokoušel individualismus hájit a otázku vyjadřování problémů vlastního nitra učinit hlavní otázkou.

Před Svazem spisovatelů, stejně jako před ČSM, stojí v této oblasti velký výchovný úkol. Je třeba se vyhnout oběma extrémům: stejně nesprávné jako strohé „vyřízení“ mladého literáta je vytvářet kolem něho po prvním úspěchu gloriolu tvůrce a mistra. Sepětí se životem, čímž se však nesmí rozumět jen třeba několikaměsíční pobyt ve „výrobě“, nýbrž především důkladné porozumění základním zákonům života naší společnosti, musí být hlavním východiskem. Přečtěte si některé básně sbírky Miroslava Florianiana Cestou k slunci z roku 1952 a jeho verše z posledního roku, uveřejněné například v Československém vojáku. Tam, kde před časem psal o srdci obtíženém „zoufalstvím, nevěrou a láskou“, kde si sypal „do rány otevřené hrst řeřavého popela“, kde to strašilo biblickými příměry, je nyní daleko víc vlastního sebevědomí, hrdosti a cílevědomosti a také uměleckého mistrovství. Je to tím potěšitelnější, že Florian je výrazný talent. Není na škodu připomenout, že v těch letech, kdy došlo k určitým změnám v jeho básnickém myšlení, prodělal velkou životní zkušenost: vojenskou službu.

Jaký rozdíl mentality mezi Florianovou básní Dopis napsaný v den vystoupení z církve (například verše: „V chrámové věži, pták kam slétne, já bych však hnízdo kulometné si vybuďoval proti nim“) a mezi tím, co

napsal v diskusi Trefulkův stoupenec Jan Skácel: „Jenom nás, proboha, nenuťte, abychom milovali to nelogické spojení ocele a dřeva, nazývané puška, automat, kulomet.“ Co si ten člověk myslí? Pokládá se za nějakého antimilitaristu, pacifistu či za co, že takové věci píše dnes, kdy na naší západní hranici se začíná obludně rýsovat fašistická wehrmacht?

Ano, i takové tóny zaznívají v diskusi Hosta do domu. Nevíme, kam redakce chce diskusi vést a v jaké proporci plánuje otiskování příspěvků „pro“ a „proti“. Domnívám se však, že je o čem přemýšlet. V předvečer II. sjezdu ČSM se objevuje „trefulkovština“, mentalita zavánějící pocity demobilizace, únavy a pohrdání. Je to cílevědomý pokus zahnat poezii z předních pozic budování a boje za mír do nějakých „tichých koutků“ a subtilních problémů unavených estetických duší. Není to však nic nového. Sovětská literatura let první pětiletky dovedla dát pádnou odpověď na klevety různých Gumilevských, Pilňaků a Zamjatinů, kteří v podobném duchu zobrazovali mládež a revoluční masy vůbec.

Je těžkou chybou domnívat se, že mladá generace je nějaký bezbarvý konglomerát, z něhož se vymykají jen ti „složiti“. Stejně nesmyslné je očekávat, že celá mládež jako jeden muž bude kolektivně nadšeně oslavovat nebo naopak zuřivě potírat Pavla Kohouta nebo kteréhokoli jiného básníka. Mládež ani mladou poezii nelze standardizovat na jeden jediný typ „složitý“, „tíše se procházející“, „moudře se zastavující“.

Naše mládež je citově bohatá, esteticky náročná a má právo na básnický typ, jaký vytvořil Pavel Kohout, stejně jako na všechny ostatní, které ji posilují na cestě k jejím cílům. A nikdo jí toto právo nesmí upírat.

Trefulka lže, tvrdí-li, že ČSM mládeži „oficiálně nabízí“ právě Pavla Kohouta a hrubě uráží mládež, trousí-li poznámky o jejím prý zanedbaném vzdělání. Slyšel někdy o Fučíkovu odznaku a ví, jaké knihy do jeho podmínek ČSM zařazuje? 160 000 nositelů Fučíkova odznaku nejlépe mluví o tom, jaké knihy mládež miluje.

Trefulka je na špatné cestě. Z otázky, má-li Kohoutova poezie chyby malé, nebo velké, udělal kampaň proti typu mladého člověka. Pavel Kohout věří v realnost „ohromujících perspektiv“ s tímto člověkem, který nezná chorobné pipláni se v nalomeném a malověrném nitru. Tato kampaň je předem ztracena.

(1955)

SLOVÍČKO S KRITIKEM

Karel Macourek • Jan Zelenka

Nebude se Jan Trefulka a jemu podobní zlobit, že odpovídáme dva. Vystoupit jsme však musili již proto, že s Pavlem Kohoutem a řadou dalších tvoříme jakousi tvůrčí skupinu (doufáme, že nebude hned vyhlašována za grupírovku), že ve shodných názorech pracujeme, pomáháme si v díle a seznamujeme se vzájemně s tvorbou dříve, než vyjde na světlo boží.

A právě proto cítíme odpovědnost nestát stranou, přecíst snad kritiku a myslet si, že Trefulka je takový nebo makový. Cítíme odpovědnost ozvat se proti takové kritice, proti takové metodě, protože tu nejde jen o Kohouta, tu jde o to, čím žijí mladí lidé, a nejen mladí věkem, čím žijeme v našich souborech, na brigádách a vůbec čím je pro nás dnešní život a co jsme z něho načerpali. Jan Trefulka píše, že Kohout je obětí jistého prostředí... „tak trochu vyhýčkaného, skleníkového, kde mládež dostává největší vymoženosti socialismu jako dar, s minimem vlastního úsilí, s minimem protivenství“. Jan Trefulka zřejmě nezná lidi tohoto prostředí, kteří vyhýčkaní studují, dělají dobře ve svém zaměstnání, třikrát týdně věnují volné večery zkouškám, vandrují po městečkách za jakýchkoli podmínek, mnohdy bez jídla, aby se stihla doprava, s nadšením zpívají a tancují v zimě i v dešti na otevřených scénách, vojákům v útvarcích atd., vracejí se ve dvě v noci domů, aby brzy ráno nastoupili ve své práci. Jeden z pisatelů je vyhýčkan dobrou, kdy se učil pracovat na třech frézách současně, obráběl v automobilce zadní poloosy a dělal při tom agitátora v továrně. Dělníci v závodě nás znají dobře a my známe je. A ve jménu tohoto prostředí se bouříme.

Aby bylo rozuměno, je třeba říci, že nechceme ve všem bránit Kohouta. Nemusíme, protože on ví nejlépe, že k některým jeho úspěchům máme své stálé připomínky, že leckterou lacinost kritizujeme. Básník Pavel Kohout potřebuje svědomitou kritiku, potřebuje slova, která mu věrohodně, nepředpojatě a se vším respektem k talentu, dynamičnosti a obrovské pohotovosti, s jakou bystře tvoří, ukáží nehotový verš, zasluhující vypilování nebo vyškrtnutí. Tento úkol nechceme řešit zde, konečně vyšly seriózní kritiky, např. v Literárních novinách č. 36 ze 4. 9. 1954, s jejichž výtkami a pozitivním hodnocením se plně ztotožňujeme.

Jde o něco jiného, základně hrubého. Na jedné straně Jan Trefulka píše, že je Pavel Kohout jediný, který tak bezprostředně a s nadšením

upřímně citěným odpovídá na současné společenské události. Není to předně plná pravda. Je více takových básníků v Čechách i na Slovensku. Jsou, a nejen mladí. Vůbec generační problém v této otázce nehraje roli. Je však stále básníků takového druhu, tj. básníků současných problémů lidově demokratického života, ještě málo. Měli bychom si jich vážit, dobře je pěstovat, a ne je lámat či uřezávat. Snad nebudeme označeni za suchary, že tu vyzdvihujeme básníky společenských problémů, básníky občanské poezie. Stalo se totiž takovým zvykem, že útěk od sucharství se stal útekem z politických pozic, jimiž se musí vyznačovat i lyrik. Milý pohled na přírodu, květina, zurčící potůček, má pravou poezii pro člověka bojujícího za nový život, pro člověka, jehož zrak není zaměřen intelektuálistvím svého já. I lyrika musí být prostoupena srdcem dnešního, bojovného a stranického básníka.

Na jedné straně tedy je Pavel Kohout básníkem upřímně cítícím vše mladé a nové, s verši o smrti K. Gottwalda a J. V. Stalina, z nichž „cítíme upřímnou osobní bolest nad odchodem obou státníků, a právě oním silným prožitkem některé verše vystihují typické pocity příslušníků našeho národa... a patří mezi nejlepší, jaké byly na toto téma napsány“. Na druhé straně dochází kritik k závěru, že Pavel Kohout je kosmopolita.

Takové tvrzení ostře odmítáme. Je možné říci, že neumí dělat rýmy, že ta či ona báseň zasluhuje zlikvidování, že je někde příliš sentimentální, ale říci někomu, že je básníkem bez domova, cizincem v našem lidu, je příliš vážná a do hloubky srdce sahající záležitost, než aby se směla tak lehce střílet. A Trefulka vystřelil, musí teď vydržet palbu, kterou jeho provokační rána vyvolala. Tvrzení, že by Pavel Kohout „dočasně kraloval naší poezii“, zní příliš závistivým tónem, který se vespod vysmívá – ale jen dočasně. S takovým poměrem bychom neměli přistupovat k umělcům. Nadto myslíme, že Kohout nekraluje naší poezii. Stojí s prvními z těch mladých a poctivě pracuje. Pravda, že z této práce vzejdou někdy i verše, které nepřezijí další sbírku; je to nejen možné, ale zatím u básníků pravidlem. Jen se proberme básněmi již hotových mistrů naší poezie a nalezneme celé řady takových, natož u autorů mladých. Ale zase to není důvod dělat z Kohouta krále či nekrále, bezdomovce, člověka bez milého koutku v této vlasti.

Za další hrubé a situace neznalé tvrzení považujeme onu část kritiky, která hledá oblibu Kohoutových veršů ve srovnání s oblibou Karla Vlacha a Kučerovy skupiny. Kritik tu šlápl do dvou pólů. Totiž na jednom stojí Vlach a Kučerovci a na opačném Pavel Kohout. Mládež, která běhá za šlágry Kučerovy skupiny, neběhá za verši Pavla Kohouta. Tento evidentní fakt by si konečně mohl kritik zcela prostě ověřit na večerech

jmenovaných jazzových skupin. Nelze však tvrdit, že Kohouta čtou čtenáři jen proto, že neznají šíří naší poezie, že neznají Sovu, Seiferta, Hrubína atd. To je demagogie na jednom místě příliš najednou. Stejně tak udaný počet výtisků ve srovnání s nákladem sbírky národní umělkyně M. Pujmanové. Každý ví, že dílo M. Pujmanové je široce čteno, že těžiště její tvorby, próza, vychází v několika vydáních po 20 000 výtiscích, že Nezvalovo dílo je tištěno v nákladu 10 000 až 20 000 výtisků atd.

Neseriózní je i vytržení dvou veršů „Jednou rukou verše píšu / v druhé držím revolver“ a ironická otázka, co z toho dělá básník levou rukou. Skutečnost v básni je taková, že tyto verše uvedené v přímé řeči napsal mladý četař na hranici. Ano, tam v té samotě na hranicích milující vojáci také veršují, a ne levou rukou, ale upřímným srdcem a plným citem, a drží přitom pevně revolver, a ne levou rukou, protože na hranici nelze ani na chvíli ochabnout.

Četař pohraničnický byl při službě zákeřně zastřelen. Ano, je třeba mluvit o lásce, ale není možné přitom odložit zbraň. Dnes ještě ne. A takovému obrazu není třeba se vysmívat. Slyšel jsem mladé lidi, kteří s obrovským zanícením četli na schůzích a shromážděních tuto báseň a v diskusi téměř přísahali při všech svých milých věcech, při láskách a při své milé, že nezapomenou na nebezpečí, které stále číhá. A v tom je Kohout působivý, že dovede právě ty naše prosté denní lásky spojovat s tím velkým plamenem pravdy našeho národa, s vírou ve vítězství započatého boje.

Neseriózně působí ovšem nejen pohled na Kohouta, ale i velkomyslné zhodnocení některých literátů úsudkem ve dvou slovech – „složitě konstruující Fleischmann, s mnoha problémy bojující M. Kundera, naivní Ostaš, nedospělý Školaudy“. Připadá nám to jak zápisy pana učitele do třídní knihy.

Předem vyhlašuje Jan Trefulka, že se „očividně rozchází s míněním mladých čtenářů Kohoutových veršů, které i vítězně putují estrádami, rozhlasem, soubory...“ Není to přílišné podceňování vkusu takové spousty mládeže? Tím spíše, že (znovu opakujeme) Kohoutovy verše nejsou stravou té vrstvy, jejíž potravou a požítkem je Kučerova skupina, nejsou oblíbené u mládeže, která ještě nebyla dobře podchycena. Pokud máme zkušenosti, Kohoutovy verše jsou oblíbené u mládeže, která žije dneškem na stavbách mládeže, v brigádách, v souborech, ve svazáckých skupinách atd. Má snad Jan Trefulka obavu z chvostismu, že se staví očividně proti této mase? Nebo jde skutečně o něco jiného? Věříme, že tu nešlo o hlavu básníka a hlavně že tu nešlo o útok na poezii, která se nevyhýbá citům vítězství a obrovské síly našeho života, která věří v člověka schopného přebudovat svět, která je naplněna stranickostí.

(1955)

O PRAVDIVÉM HRDINOVI DNEŠNÍ DOBY

Jan Trefulka

V prosincovém a lednovém čísle Hosta do domu otiskla redakce nejvýraznější dopisy a úryvky z dopisů, které jí došly jako odpovědi na můj polemický článek nebo jako diskusní příspěvky o poezii Pavla Kohouta. V lednu vyšel také v Mladé frontě článek Jaroslava Boučka Kritika nebo kampaň?, kterým Mladá fronta zasáhla do rozpravy. – Někteří autoři diskusních příspěvků a J. Bouček v MF snaží se vyvodit z mé polemiky závěry tím, že mi podkládají názory, jaké jsem nikdy neměl a nenapsal. Když píší o typu mladého člověka, kterého je „zřídka vidět“, domnívá se soudruh Kainar, že myslím na pražský ČSM, a J. Bouček dokonce, že pomlouvám celou mladou generaci. Když říkám o Pavlu Kohoutovi – o nikom jiném – že nemá čas na tichou básnickou procházku, moudré básnické zastavení, a radím mu tedy – jen jemu – aby si trochu popřemýšlel, což by se jistě kladně odrazilo v jeho politické i milostné poezii, zaháním, podle J. Boučka, „cílevědomě poezii z předních pozic budování a boje za mír“. Těžko se domluvit tam, kde není vůle k porozumění.

V mém polemickém článku je ovšem několik formulací ne zcela přesných, o nichž je možno diskutovat, ba které je možno odmítat. Tak třeba věta, že „hluboký a stálý milostný cit je Pavlu Kohoutovi cizí“, významově upřesněna by zněla, že *lyrickému hrdinovi* Kohoutových milostných básní je cizí hluboký milostný cit. Stejně tak jsem přecenil vliv poezie Pavla Kohouta na nešťastná mladá manželství a mnozí čtenáři se mi právem vysmívají. Chybné je také zařazení Pavla Kohouta do české poezie, vyjádřené slovem „kralování“, nepřesné je srovnání s Kučerovou skupinou. To vše však není podstatné.

Uvědomuji si všechny kladné stránky Kohoutovy tvorby – političnost, aktuálnost, vtípnost, nesporné důkazy o básnickém talentu v četných básních. Neupíral jsem nikde Kohoutovi, že je básník, nýbrž vytýkal jsem mu ješitnost, s níž se sám básníkem nazývá a tváří se jako spasitel tvorstva v básni Dnes večer zpíval kos. Namířil jsem však hrot své polemiky proti jeho nedostatkům, jež snižují účín jeho básní politických i milostných a překážejí jeho rychlejšímu růstu. Domníval jsem se a domnívám se i nyní, že jsem zvolil důležitý cíl. Jednak proto, že nedostatky Kohoutovy poezie ve větší nebo menší míře ohrožují část mladší české poezie, za druhé proto, že kritika je prozatím obcházel jako nebezpečné

prolákliny, bez skutečné snahy odhalit jejich původ, za třetí proto, že Pavel Kohout má již četné napodobitele mezi začínajícími básníky, kteří se ochotně učí zejména z jeho záporných stránek, a konečně za čtvrté proto, že jeho básně mají poměrně velký ohlas mezi mládeží, a to nikoli jeho nejlepší básně. Kohoutova popularita není založena na tom, že by psal básně lepší než jeho současníci (jako je tomu třeba u Josefa Kainara), nýbrž naopak na tom, že jak píše A. Jelínek a M. Schulz v Rudém právu z 12. prosince 1954, „svým splynutím s dnešním mladým člověkem vstřebal do své poezie i některé jeho rysy negativní, že mnohde podlehl některým obecným nedostatkům mládeže, místo aby je odhalil a postavil na pranýř“. Domnívám se, že mu není možné odpouštět pro několik dobrých básní zásadní a obecně nebezpečnou vadu, jež se objevila již v první jeho sbírce a která se neztenčeně, jen poněkud dovedněji zahalena, objevuje i ve sbírce druhé. Nemalý podíl na tomto scestí má mimo jiné i nekritický kult, který se kolem básníka vytvořil.

Můj článek nebyl tedy hlasem sirény, která láká statečné básníky do hlubin individualismu, rozpolcenosti, pesimismu a sebezpitvání. Chtěl být spíše upozorněním na vleklou chorobu, která by mohla vážně poškodit reputaci politické i jakékoli jiné poezie u čtenářů. Je samozřejmé, že lékař, který konstatuje, že pacient má revmatismus, nebude ve svém posudku obdivovat krásu pacientovy brady. Neusiloval jsem o potření bojovné politické poezie, nýbrž o její zkvalitnění, posílení, zvroucení.

Za nejdůležitější ze všech problémů na této cestě pokládám otázku pravdivosti lyrického hrdiny. Lyrický hrdina je přítomen nejen v básních intimních, ale i v básních, které vyslovují velké společenské ideje. Problém současné politické poezie a speciálně Kohoutovy poezie je právě v tom, aby i v nejvíce vyhraněných politických básních byl lyrický hrdina živý člověk, plně zakořeněný v problémech dnešní doby, typický člověk dneška, nikoli literární výmysl, hrdina z papíru.

Socialistický realismus nemůže vidět svět jinak než v pohybu. Socialistický umělec odhaluje typické konflikty doby, o níž píše, a zobrazuje své hrdiny tak, jak jsou těmito konkrétními konflikty utvářeni a jak jimi procházejí. Jedině tak může dosáhnout pravdivosti v zobrazení člověka své doby. Běda, je-li lyrický hrdina notorický mluvka, který ke každé situaci vychrlí vodopád slov, který však o konfliktech *jen* rozumuje, ale neprožívá je, neprociťuje.

Upozornil jsem v předchozím článku na toto nebezpečí, které ohrožuje i ty nejlepší básně Pavla Kohouta i některých jiných mladších básníků. V politických tématech se projevuje fráзовitostí, v milostné poezii sentimentalitou. Obojí vyrůstá z jednoho kořene, ze znalosti příliš úzkého úseku skutečnosti vnitřního života naší mládeže, a odtud nepravdivosti, netypič-

nosti lyrického hrdiny a bezkonfliktnosti v zobrazení skutečností. Snažil jsem se vyložit, že tyto nedostatky jsou odrazem obdobného nebezpečí v určité úzké vrstvě naší mládeže, v „elitních svazáckých souborech velkých závodů“. Není to zcela přesné. Není možné říci, že tuto vlastnost mají všechny elitní soubory, a naopak, že takové prostředí je jenom v souborech. Vzniká patrně všude tam, kde je větší počet mladých lidí, kteří znají více teorii než praxi, více knihy než život, a v důsledku toho si přibarvují skutečnost narůžovo. Není to ostatně problém pouze naší mládeže.

M. I. Kalinin navštívil kdysi jednu moskevskou střední školu a řekl tam žákům slova přísné kritiky: „Musím vám říci, soudruzi, že mluvíte dobře a hezky, avšak – odpusťte mi mou upřímnost – není to vůbec originální... Zatím se snažíte mluvit cizími, hotovými frázemi. Vaše projevy postrádají živou myšlenku. Váš projev je jako svit měsíce, který nehřeje..., domníval jsem se, že zde bude bouřlivá diskuse, zatím se však vaše porada stala slavnostním projevem. Avšak kde je mnoho slávy, tam nezřídka bývá málo obsahu.“ (Cituji kuse. Proto srovnej Kalinin: O komunistické výchově, s. 55 a dále.) Podobné nebezpečí krasořečnictví, fráze a plytkosti mezi naší mládeží bezesporu je. Existence a ohlas Kohoutových veršů, právě tak jako článek J. Boučka v Mladé frontě jsou toho pádným důkazem.

Naopak typičtí mladí hrdinové dneška, svazáci i nesvazáci, jak jsem je poznal na traktorové stanici i na vojně, dovedou být nesmírně obětaví v práci i vojenské službě za nejtěžších podmínek, ale co nemají rádi, nač jsou kromobyčejně citliví – to je plané řečnění a přikrašlování skutečnosti. Za celé tři roky neslyšel jsem mezi nimi tolik velkých slov, kolik jich dokáže nakupit některý básník v jediné básni.

Obdobným problémem je i otázka zobrazení vlasti, české krajiny v Kohoutových básních, které jsem se dotkl jen letmo a které mnozí čtenáři špatně porozuměli. I při zobrazení krajiny můžeme mluvit o frázovitosti, šablonovitosti a netypičnosti. Jestliže říkám, že Pavel Kohout je „básníkem bez domova“, nepodezřívám jej z kosmopolitismu; jde mi o to, že lyrický hrdina Kohoutových veršů nedovede o vlasti říci ve většině básní nic takového, co by ji skutečně výstižně charakterizovalo jako jednoho z činitelů utvářejících charakter českého člověka. Když lyrický hrdina Kohoutovy básně například řekne:

*Má země je krásná,
když jarní vlasy proplétá si
květem jabloní,
když v dlouhých polích těžké klasy
chlebem zavoní...*

není v tom nic typicky českého, není v tom nic, co by souznělo výlučně s nitrem českého člověka. Musíme totiž rozeznávat mezi proklamací lásky k domovu, k vlasti – kterou u Kohouta najdeme dosti často – a mezi uměleckým, smyslově konkrétním vyjádřením domova, jak je nacházíme u všech velkých českých básníků minulosti i přítomnosti. V *tomto smyslu* je Pavel Kohout skutečně jako básník zatím „bez domova“.

Když soudruh Antonín Novotný na desátém sjezdu KSČ upozornil na to, že „v poezii se projevuje povrchní, sentimentální citovost, která je cizí lidu“, domníval se Milan Schulz v Literárních novinách, že jde o některé poslední verše Jindřicha Hilčra, Oldřicha Kryštofka, Jiřího Havla, Jiřího Ostaše, Miroslava Floriana a Jana Skácela. Myslím, že M. Schulz poněkud zúžil dosah výroku s. Novotného. Ve skutečnosti nejde jen „o některé poslední verše“ básníků začínajících nebo nepříliš mnoho uveřejňujících, ale o vážné nebezpečí, jež se projevuje i u Pavla Kohouta, básníka populárního.

Sentimentalita je měšťácká náhražka skutečného citu, malý cit, zahalený do velkých slov, tedy něco právě opačného tomu, k čemu chceme mladého člověka vést. Velcí básníci byli vždy učitelé hloubky a závažnosti citu. Domnívám se, že také dnešní milostná poezie, vyrůstající z hlubokého citu, musí hlubokému citu učit, musí čtenáři dokazovat, že láska je jednou z nejdůležitějších událostí v životě, s níž není možno hazardovat.

Avšak lyrický hrdina Pavla Kohouta je ve většině básní člověk malého, nezávazného citu, člověk sentimentální. Tak se jeví v básni Stává se, přestože tu říká, že mezi ztracenou a novou láskou uplynou snad měsíce a roky, stejně tak hovoří i v básni Dívce, jež byla příliš sama. Zdánlivě sice odsuzuje větu, že „láska nestálý je host“, ve skutečnosti ji však celá báseň potvrzuje, protože lyrický hrdina básně sám velký cit nemá a vyřeší dívčinu nevěru rozumováním. Podobně i v básni Ulice s vůní šafránu. Znovu zdůrazňuji: nejde o to, že se dva lidé, kteří se měli rádi, rozcházejí, jde o to, že ten, kdo se v těchto básních rozchází, neměl velký a hluboký cit.

V některých básních se nedostatek hlubokého citu projevuje v jiných formách: plytkým žertováním v básni Trápíš mě, trápíš, Dvě kamarádky, Častušky o znejmilejších, banalitou starých rekvizit („noc omamná“, „noc temná jako eben“), planým rozumováním o lásce, např. v básních Má radosti nebo Noc čekala dusná, bolestínská. I tu můžeme říci jako na počátku: lyrický hrdina konflikty neprožívá, pouze o nich uvažuje. Jeho sentimentalitu sotva nazveme rysem typickým a kladným.

Doufám, že čtenáři mých článků pochopili, že jsem nechtěl a nechci Pavla Kohouta vyhostit z poezie, nýbrž vyhostit nedostatky z poezie Pavla Kohouta. Talent, který Pavel Kohout má, zavazuje jej k odpovědnos-

ti za sebe sama a k nemější odpovědnosti zavazuje i českou kritiku. Jestliže se talentovaný básník mýlí v názoru na život i v zásadních otázkách umělecké tvorby, je třeba mu to říci rázně, bez omluvného přešlapování.
(1955)

ABY BYLO JASNO

František Trávníček

Ohlas Trefulkovy kritické stati byl mezi čtenáři Hosta neobyčejně živý. Doplnkem této písemné ankety byla beseda se čtenáři Hosta do domu, kde se ozvaly některé další hlasy jak o Kohoutově poezii, tak o Trefulkově kritice. Máme z toho radost, protože je to projev opravdového zájmu naší mládeže o poezii, na jejímž rozvoji nám upřímně záleží a za jejíž rozvoj cítíme jako činitelé Svazu československých spisovatelů plnou odpovědnost. Tato radost neznamená, že souhlasíme se vším tím, co napsal Trefulka nebo co napsali čtenáři Kohoutovy poezie a Trefulkovy kritiky. Stalin praví ve spise *Marxismus a otázky jazykovědy* toto: „Žádná věda se nemůže rozvíjet a dosahovat úspěchů bez boje názorů, bez svobody kritiky.“ To platí plnou měrou o všech oblastech lidského myšlení a tvůrčí práce, i o poezii. Domníváme se, že se ani Trefulkova kritika, ani její čtenářská odezva nevyomyká ze stalinského pojetí svobody kritiky.

Před vydáním 2. čísla Hosta do domu uveřejnil Sergej Machonin v *Literárních novinách* v 3. čísle letošního ročníku z 28. ledna stať *Za kritiku ideovou, tvořivou a pomáhající*. Autor zjišťuje „bouřlivou diskusi“ podnícenou Trefulkovou kritikou a obecně ji hodnotí takto: „Zdá se, že konečně v naší literatuře dochází k otevřenější výměně názorů o otázkách umění na rozdíl od mnoha dřívějších svárů neplodných, protože většinou zastřených a zákulisních.“ Jestliže jsme takovou výměnu názorů o našem slovesném umění vskutku podnítili, jsme tomu opravdu rádi.

S. Machonin tuto podnětnost naší diskuse omezuje vytčením jejího „vážného a základního“ nedostatku. „Zdá se,“ praví, „že většina diskutujících

cích pro i proti podporuje nebo napadá jen dílčí názory výchozího článku diskuse, místo aby především diskutovala o jeho zásadní myšlenkové koncepci, o jeho celkovém smyslu (podtrženo Machoninem) v dané konkrétně historické chvíli vývoje naší literatury a celého našeho života...“

Pokládám za správné to, co praví Machonin o důležitosti celkového smyslu Trefulkovy kritiky, a byli bychom rádi takový doplněk diskuse uveřejnili, kdybychom jej byli dostali. Naši přispěvatelé si vybrali právem svobodné kritiky podporu nebo napadání dílčích názorů výchozího Trefulkova článku a bylo by nesprávné šmahem to odmítat, neboť i tyto dílčí názory mají svůj význam.

S. Machonin připomíná, že S. K. Neumann „vzdvihl typ spisovatele, jehož základním lidským i uměleckým posláním je *aktivní, občanský, stranický a vlastenecký* postoj k životu a společnosti“. Podle Machoninova názoru jde „o tento základní postoj spisovatele ke skutečnosti, k životu“ i v naší diskusi. Proto prý nemůže Machonin souhlasit s kritikem Hosta do domu, jehož článek je celý založen v podstatě na ústřední myšlence, že „*ani aktuálnost, ani političnost, ani nadšení nejsou samy o sobě přednostmi poezie*“. Tato Trefulkova myšlenka je podle Machonina nesprávná, ale praví-li Machonin dále, že aktuálnost, političnost a nadšení „samozřejmě samy o sobě poezii netvoří a poezie má svou uměleckou zákonitost“, říká v podstatě totéž co Trefulka. Na II. sjezdu sovětských spisovatelů řekl S. Vurgun o poezii toto: „Aktuálnost tématu nedává ještě právo mluvit o aktuálnosti, a tedy o účinnosti uměleckého díla. Síla skutečného mistrovství je síla uměleckého zobecnění.“

Trefulka vyslovil onu myšlenku ne izolovaně, nýbrž v jisté souvislosti. Připomíná, že P. Kohout v své sbírce Čas lásky a boje obsáhl život pohraničnicků, lásku k soudruhovi Stalinovi, píseň na J. Fučíka, dojmy z Číny, pocity z těžkých chvil března minulého roku... „Z mladých básníků jediný P. Kohout tak široce zabírá do současných společenských událostí a odpovídá na ně tak bezprostředně a s nadšením tak upřímně citěným pro vše mladé a nové. To je kladná stránka jeho básnického typu.“ A teprve nyní praví Trefulka: „Ovšem, ani aktuálnost...“ Z této souvislosti je patrné, že Trefulka aktuálnost, političnost poezie nepopírá ani nepodceňuje. Vrací se k nim hned nato a praví mezi jiným toto: „Oddíl Březen shrnuje Kohoutovy básně-nekrology na J. V. Stalina a Klementa Gottwalda. Cítíme z nich upřímnou *osobní* bolest nad odchodem obou státníků a právě oním silným osobním prožitkem některé verše vystihují *typické* pocity příslušníků národa po smrti obou soudruhů a patří mezi nejlepší, jaké byly na toto téma napsány.“ Je patrné, že Machonin neprávem vytyká Trefulkovi pomíjení ideové, politické stránky Kohoutovy poezie a že onu Treful-

kovu myšlenku „ani aktuálnost, ani političnost, ani nadšení nejsou samy o sobě přednostmi poezie“ neprávem pokládá za zcela pochybené základní stanovisko, z kterého prý je Trefulkova kritika psána. Machonin dospěl k tomuto zápornému pojetí Trefulkovy kritiky tím, že neústrojně vytrhl onu myšlenku z celé souvislosti, v které byla vyslovena. Je proto též neodůvodněno to, co praví Machonin o Trefulkovi dále, že totiž „nemůžeme dost věřit pozitivnosti jeho základního hlediska“. Zkreslovat Trefulkovy názory a ze zkreslených názorů vyvozovat podezření není kritika tvořivá, ani ideová, ani pomáhající.

Trefulka aktuálnost, političnost a nadšení v poezii nepopírá ani nepodceňuje, nýbrž vytýká Kohoutovi některé nedostatky v jeho *umělec-kém zobrazení* aktuální tematiky. V 2. čísle letošního ročníku zobecňuje Trefulka svou kritiku Kohouta takto: „Neupíral jsem nikde Kohoutovi, že je básník... Namířil jsem však hrot své polemiky proti jeho nedostatkům, jež snižují účín jeho básní politických i milostných a překážejí jeho rychlejšímu růstu.“ I někteří další účastníci diskuse v Hostu uvedli obdobné nedostatky Kohoutovy poezie. S Trefulkovou výtkou, že „Kohoutovy básně nejsou obrazem skutečného života většiny mládeže“, vyslovili souhlas A. Jelínek a M. Schulz v Rudém právu z 12. 12. 1954. Zjišťují, že Kohout „mnohde podlehl některým obecným nedostatkům mládeže, místo aby je odhalil a postavil na pranýř“.

To jsou zajisté klady Trefulkovy kritiky. Uznává je i Machonin, když praví: „*Také velmi mnoho čtenářů souhlasí s kritikou Kohouta v Hostu* (podtrhuji já). I jim se na Kohoutově poezii opravdu nelíbí vytýkané chyby, i jim je někdy z duše nepřijemná jeho mnohomluvnost, jeho sklony k banalitě, nelíbí se jim přepínaná struna nadšení, bouří se proti jeho moralizování v milostných básních. Nelíbí se jim básníková neskromnost v tom či onom verši, postrádají hlubší zahledění do člověka, žádají po českém básníku, aby viděl člověka složitěji, mnoha pohledy, a ne jedním, aby neochuzoval život jeho schematizováním a zjednodušováním, které není úplným a pravdivým jeho obrazem.“ Je-li tomu tak, lze plným právem říci, že Trefulkova kritika, třebaž neřekla všechno to, co uvádí Machonin, svůj úkol splnila.

Machonin souhlasí též osobně: „*I nám se to všechno nelíbí* (podtrhuji já). Souhlasíme se čtenáři a domníváme se, že se v nich brání některým rysům Kohoutovy poezie zdravý, jemný a cudný cit, cit českého čtenáře, pěstovaný skvělou kulturou nejlepších děl naší poezie klasické i nové.“ Sám S. Machonin souhlasí tedy s Trefulkovou kritikou a potvrzuje tak její dobrý účín.

Tu však S. Machonin pokračuje v docela jiném smyslu: „Ale právě pro tyto krásné a cenné vlastnosti českého čtenáře, pro tento jeho

jemnocit bychom se s ním chtěli podívat hlouběji na slova kritiky Hosta a ukázat, kam míří a v čem je jejich nebezpečí...“ (podtrhuji já). Nebezpečí Trefulkovy kritiky ukazuje Machonin na tomto příkladě: „Kritik Kohoutových veršů se například *děsí a rdí* (podtrhuji já), když cituje verše: ‚Nad hlavami nám jiskří dráha Mléčná / do široka se otevírá svět; / čekají na nás moře nekonečná / čeká na nás práce tvořivá a věčná / zakládající slávu příštích let.‘“ Machonin to komentuje takto: „Jestliže je něčím nitru protivný hrdý a povznášející pocit dobývání nejsmělejších met lidského usilování, pak nezbyvá než se ptát, *jménem koho tu kritik mluví?* (podtrhuji já). Zda jménem zdravého, pracujícího českého člověka naší doby... anebo jménem individualisty, pro kterého pojem lidského nitra a vnitřního prožívání je totožný s odhalováním složitých pocitů úzkosti, lásky... v odtržení od myšlenek našeho světového názoru, od našeho politického boje?“

Kritik Kohoutových veršů Trefulka ani se neděsí, ani nerdí při citování Kohoutových veršů „nad hlavami nám jiskří...“, nýbrž praví toto: „Pavel Kohout nemá čas na tichou básnickou procházku, moudré básnické zastavení. Hraje stále ve vysokých polohách ohromujících perspektiv, kde »nad hlavami nám jiskří dráha mléčná...« Mnoho lidí prohlásí, že jsou to dobré verše. Nu ano, po věčné stránce není v nich chybičky, jenže tyto všeobecné věty o budoucnosti byly už v různých variacích řečeny nesčetněkrát.“ Trefulka prostě vyjadřuje svůj nesouhlas s básnickým vyjádřením myšlenky. Snad není jeho formulace přesná a snad nemá vůbec pravdu, to je věc svobodné kritiky. Naprosto však nelze z jeho slov vyvozovat, že je mu „protivný hrdý a povznášející pocit dobývání nejsmělejších met lidského usilování“. A tu „tichou básnickou procházku, moudré básnické zamyšlení“ doporučuje Trefulka básníkovi jako prostředek ke zdokonalení jeho básnického vyjádření myšlenky, která byla vyjádřena už mnohokrát. Nelze z toho vyvozovat, že tu mluví individualista odtržený od našeho světového názoru a od našeho politického boje. Machonin tu interpretuje Trefulkova slova nesprávně, bezdůvodně přisuzuje Trefulkovi stanovisko, o kterém jeho slova nesvědčí. Machonin tu setrvává na svém nesprávném pojetí Trefulkovy kritiky, o kterém byla řeč již výše.

Platí to též o tom, co uvádí Machonin dále. „Proč se stále,“ ptá se Machonin, „v člancích i vyslovovaných názorech objevují obavy o básníkův subjekt? Proč je tu někdy přímo, ale častěji nepřímou vyslovována obava o poezii ‚věčných‘ hodnot a témat, věčných lidských citů, o poezii ‚nepoplatnou‘ současnosti, politice, stranickým idejím, boji za mír ve světě?...“ Není dost jasné, jaké články a vyslovované názory má Machonin na mysli, ale vztahuje-li to na Trefulkovu kritiku v Hostu, je to zcela

bezdůvodné. V celé této kritice není vůbec nic podobného; nejsou tam vysloveny obavy o básníkův subjekt, není tam ani zmínka o poezii „věčných“ hodnot a témat, věčných lidských citů, nebo o poezii „nepoplatné“ současnosti atd. Souhlasím s Machoninem v odsouzení oněch názorů, ale nechápu, že pro ně odsuzuje Trefulku, který je v Hostu nevyslovil.

Chtěl bych obrátit pozornost S. Machonina a všech čtenářů na tuto závažnou okolnost. Machonin, jak jsme viděli, přiznává, že velmi mnoho čtenářů souhlasí s kritikou Kohouta v Hostu, že se jim nelíbí vytykané chyby a že s těmito čtenáři, tedy i s kritikou v Hostu, souhlasí sám Machonin. Trefulkovu kritiku odmítá, ba pokládá za nebezpečnou, prý pro zásadní nesprávné pojetí poezie a vůbec literatury. Jestliže Trefulka ukázal na takové rysy Kohoutovy poezie, proti kterým se podle Machonina brání zdravý, jemný a moudrý cudný cit českého čtenáře, pěstovaný skvělou kulturou nejlepších děl naší poezie klasické a nové, je možné, aby to byl kritik, který se příkře rozchází s tímto českým čtenářem v pojetí poezie, v pojetí všeho našeho společenského dění? Myslím, že to možné není. Domnívám se, že kritik, který by vskutku odmítal nebo podceňoval myšlenkový obsah poezie, jehož nitru by byl vskutku „protivný hrdý a povznášející pocit dobývání nejmělejších met lidského usilování“, který by byl vskutku individualista odtržený „od myšlenek našeho světového názoru, od našeho politického boje“ atd., jak o něm praví Machonin, nemluvil by z duše českému čtenáři „se zdravým, jemným a cudným citem, pěstovaným skvělou kulturou nejlepších děl naší poezie klasické i nové“. Domnívám se, že Trefulka míří svou kritikou v podstatě tam, kam tento český čtenář.

Není rozpor mezi Trefulkovým pojetím poezie a mezi jeho kritickou praxí. Tento rozpor si vytvořil Machonin, a to tím, že neodůvodněně přisuzuje Trefulkovi nesprávně pojetí poezie.

Na začátku třetího odstavce své stati obrací Machonin svou pozornost na redakci Hosta s tímto tvrzením: „To všechno jsou, po našem soudu, důvody, proč redakce Hosta do domu, zahajující diskusi o Kohoutově poezii, hodila úvodním článkem rukavici nikoli Pavlu Kohoutovi, nýbrž *zaútočila přímo na ty ideové principy a názory o poslání literatury* v našem životě, z nichž rostou básně Kohoutovy i jiných básníků, i povídky, dramata, romány mnoha autorů, které sdružuje při různosti talentu a zkušenosti jeden společný názor, v podstatě protichůdný smyslu polemického článku proti Pavlu Kohoutovi.“

To je obvinění velmi vážné, ale nepravdivé a nespravedlivé. Redakce Hosta i celá redakční rada pevně a neúchylně stála, stojí a bude stát na stanovisku socialistického realismu, který je základním zákonem Svazu

československých spisovatelů a nedílnou součástí našeho vítězného a dějinně epochálního socialistického budování za vedení naší rodné komunistické strany. Redakce Hosta nezaútočila uveřejněním Trefulkovy kritiky na principy socialistického realismu, protože na ně nezaútočila ani Trefulkova kritika. Tento útok je, jak jsme viděli, jen čirý Machoninův domysl.

Tento domysl opakuje Machonin na začátku posledního odstavce své stati: „Naši literaturu nelze ovšem vést k tomuto cíli z *pozic individualistických a liberalistických*, jak to učinila redakce Hosta do domu, když základem diskuse učinila článek sice ‚bojovný‘, ale vycházející z nesprávného pohledu na naši skutečnost i poslání literatury.“ Opakováním se čirý domysl nemůže změnit v pravdu.

Machonin vytýká redakci dále, že „*bezradně a bez plánu* rediguje další průběh diskuse, a když konečně bez redakčního zásahu otiskla *příspěvek Jana Skácela* na hony zavánějící individualistickým poraženectvím...“ Redakce mohla redigovat jen to, co jí bylo posláno. Byla by uvítala hlasy našich kritiků i předních našich básníků, ale nedočkala se jich. Byla by uveřejnila i stať S. Machonina, kdyby ji byl Hostu poslal. Plně přijímáme výtku týkající se Skácelova článku.

Po uveřejnění Machoninovy stati otiskly Literární noviny v čísle z 5. února t. r. příspěvek Jana Šterna, který pronesl v diskusi na pražském aktivu českých spisovatelů dne 28. ledna t. r. Na konci svého příspěvku praví Štern toto: „Nebylo na závalu, když Host do domu začal mluvit o nedostacích poezie Pavla Kohouta a rozvířil o tom diskusi. Chyba je však v tom, jak to udělal, z *jakých hledisek Kohoutovu poezii kritizoval* a jakou perspektivu samému autorovi výchozí článek diskuse ukazuje. Za to není odpověden jen jeho autor, Jan Trefulka, ale celá redakční rada.“

Redakční rada si nijak nezříká odpovědnosti za Hosta, ale v daném případě není jí ze znění Šternova příspěvku v Literárních novinách jasné, za jaká hlediska a za jakou perspektivu autorovi nese odpovědnost. Šternův závěr vyznívá pro redakční radu Hosta nepřívětivě, má ráz velmi vážné výtky. Jestliže však Štern vyslovuje tuto výtku zcela obecně, bez jakýchkoli konkrétních důvodů, lze jemu i redakci Literárních novin říci, že to není odpovědné.

(1955)

UZAVÍRÁME DISKUSI

Když se v dubnu loňského roku konala konference československých spisovatelů, hovořil na ní o poezii sovětský básník Stěpan Ščipačov. Láskyplně a přesvědčivě mluvil o tom, že síla a bohatství poezie záleží právě v její mnohotvárnosti, a to jak v žánrech, tak ve výrazových prostředcích. A mistr sovětské poezie zdůraznil, že „nesmíme zapomínat, že se vrcholy poezie vždycky vyznačovaly v první řadě občanskou poezií, poezií, která vyjadřovala pokrokové myšlenky své doby, touhu lidu v boji za sociální spravedlnost a za lepší budoucnost“. Sovětský host hovořil ze srdce všech, kteří chápou poezii jako mocnou sílu schopnou přetvářet dnešního člověka v socialistického, ze srdce všech, kteří vášnivě a nadšeně straní našemu budování socialismu a pracují k přetvoření naší literatury v co nejúčinnější nástroj, pomáhající zrodu nového myšlení, citění a jednání a správnému řešení životních problémů. Stěpan Ščipačov hovořil i ze srdce redakce Hosta do domu, proto jeho projev otiskla a přihlásila se k němu jako ke svému programu.

Od té doby, kdy byla tato slova pronesena z tribuny spisovatelské konference, uplynulo mnoho měsíců. V nich jsme si vyjasnili mnohé problémy života a literatury, vývoj se pohnul správným směrem. Události v Paříži, Bonnu, Washingtonu, Moskvě a Pekingu vryly do našeho vědomí ještě hlouběji myšlenku, že pokračovat v budování a bránit mír je jedním z nejnaléhavějších úkolů a že zbraně schopné zasáhnout v mírovém boji o budoucnost celého lidstva musí být co nejvíce naostřeny. Jako ostatní umění také poezie je důležitou zbraní. Tupá zbraň je špatná zbraň. A poezie je tupou zbraní, jsou-li její myšlenky malé a bez patosu, když je nevěrohodná, deklarativní, nepřesvědčivá, nepravdivá, když chce zapalovat, aniž sám její tvůrce hoří, jak zní okřídlené slovo.

Jak ostřit zbraň naší poezie? Také na tuto otázku dal odpověď Ščipačov: „Zkušenost některých sovětských básníků ukazuje, že i velký talent je možno zničit a rozdrobit na maličkosti. Čím se to může stát? Může se to stát, jestliže básník není dost přísný k sobě a jestliže nezdokonaluje formu verše.“

Viděli jsme v naší poezii, že mnohé talenty razí jen malé mince, že nedoceňují velikost myšlenky nebo umělecké mistrovství. A nejbolestnější jsou takové zjevy právě v oblasti poezie občanské, která musí být nejprůběžnější linií a největší silou naší poezie. Mezi ně patří i mladý básník Pavel Kohout. Je z těch, kteří tasili zbraň své poezie za věc socialismu a kteří

vedle ran dobře mířených a zasahujících cíl vypalují i rány slepé, protože, jak řekl Ščipačov, „není dosti přísný k sobě a nezdokonaluje formu verše“.

Redakce považovala jeho sbírku *Čas lásky a boje za dílo*, jehož kritika se může stát východiskem pro řešení zásadních otázek občanské poezie. Nechtěla totiž zavést diskusi „obecnou“, která by končila (jako mnohé jiné před ní) stanovením „obecných“ zásad, ale chtěla problém objasnit kritikou konkrétního díla.

Článek Jana Trefulky sice odhalil řadu konkrétních nedostatků Kohoutových veršů, ale přitom byl jako posudek neúplný, v některých bodech mlhavý a nesprávný. Proto redakce zahájila diskusi s úmyslem objasnit do větší hloubky přednosti a chyby Kohoutovy poezie a zároveň objasnit problémy, možnosti a dosah mladé kritiky. Získané konkrétní poznatky měly vést k zobecnění platnému pro celou občanskou poezii, zejména pokud jde o typ mladého lyrického hrdiny, i k prohloubení kritické praxe.

Zahájená diskuse byla první diskusí o konkrétním díle u nás. A protože se dotkla problémů palčivých, měla bohatý ohlas. Zúčastnili se jí činně jen čtenáři, kritikové zůstali diváky. Až na jednu výjimku, S. Machonina. Než skončila v Hostu diskuse o verších Pavla Kohouta a než bylo vyřčeno poslední slovo, S. Machonin v Literárních novinách považoval za potřebné hájit proti naší diskusi myšlenku jako základ a hodnotu poezie. To znamená, že byla vzata v pochybnost daná základna diskuse, jako by kritika veršů P. Kohouta nesměřovala k odhalení nedostatků jeho poezie, ale mířila přes ně na sám základ socialistické občanské poezie. Čtenáři poslali redakci desítky dopisů a diskutovali vášnivě i mezi sebou například ve školách. Diskuse ukázala, a to je jeden z jejích kladů, že v našem čtenářstvu je zájem o problémy poezie žhavý. Ale čtenáři projeví nejen zájem. Ukázali se jako přemýšliví a citliví vnímatelé, kteří srovnávají své vlastní zkušenosti s tím, co čtou, a hledají pravdu. Ukázali se citlivější a náročnější k pravdě než mnozí naši kritikové, citlivější a náročnější k povrchnosti a frázovitosti veršů, k jejich nepravdivosti. Zároveň ukázali lásku k občanské poezii a k naší nové literatuře. Dovedou kritizovat, ale mají soudružské porozumění pro básnickovy chyby jako chyby růstu, mají víru v jeho vývoj k vyššímu mistrovství.

Poprvé u nás byla v této diskusi srovnána životní fakta s jejich básnickým obrazem a s kritickým soudem nad ním. Tuto konfrontaci prováděli sami čtenáři a pomohli najít některé nepřesnosti kritikovy. To je hlavní zisk diskuse. A dalším ziskem byla její otevřenost: právě díky této otevřenosti vnikla aspoň částečně do problémů typizace mladého hrdiny v Kohoutově lyrice. Hlavního cíle diskuse však dosaženo nebylo. To má několik příčin. Redakce, která nenašla u nás žádný dobrý vzor, jak vést takovouto

diskusi, první svého druhu u nás, připustila, že některé nesprávné názory nebyly včas uvedeny na správnou míru, tj. nezaujímal je k nim stanovisko během diskuse, a to mohlo část čtenářstva mást. Týká se to některých názorů Trefulkových a zejména názorů Jana Skácela, pronesených v diskusním příspěvku ve 12. čísle, které našly jakousi odezvu ve spisovatelské veřejnosti. Od samého začátku si však redakce byla vědoma, že k nim musí zaujmout stanovisko závěrem diskuse.

Jan Trefulka ve svém úvodním článku postihl řadu konkrétních nedostatků Kohoutovy poezie, jako jsou frázovitost, sentimentalita, povrchnost v zobrazení skutečnosti, falešnost některých problémů milostných, básníkovu samolibost a nezávazné zacházení se slovem aj. I když jsou to chyby společné veršům mnoha našich básníků, není to důvod k tomu, aby nebyly odhalovány na kterémkoli konkrétním díle zvlášť. Trefulka však nedocenil některé závažné přednosti básnického typu Kohoutova, a tak celé hodnocení Kohoutova díla zkreslil zejména tím, že Kohoutovu horečnou činnost veřejnou uvádí jako jednu z příčin nedostatků jeho poezie. Stát stranou života jako divák básnický zamyšlený, to je přímo v rozporu s posláním socialistického básníka, zvláště básníka písičího bojovnou poezií politickou. Jen ten, kdo sám bojuje a boj prožívá, kdo je sám spoluvůrcem života a účastní se jeho problémů, může být básníkem boje o nové, básníkem socialistickým, jak už bylo mnohokrát řečeno. A Kohout boj prožívá s nadšením. Jistě toto nadšení nebylo by samo o sobě hodnotou poezie, kdyby nebylo projevem básníkovy stranictví, šlehajícího z bytosti básníkovy jako plamen zapalující nadšení v jiných. Je tedy součástí hodnoty básnického díla, neboť zjednává předpoklad, bez něhož by nebylo silné občanské poezie. Můžeme tu opět citovat z projevu Ščipačovova: „Někteří básníci, o jejichž mistrovství nikdo nepochyboval, měli vážné neúspěchy. To se stalo proto, že neznali život a stáli stranou událostí a že dávali přednost domácímu krbu před těžkostmi a nepohodou cesty.“ V naší a v celé světové literatuře máme dost příkladů, že nejbojovnější politické verše neuzrály na „tiché básnické procházce“, při „moudrém básnickém zastavení“, ale ve vřavě boje, jak o tom také svědčí řada děl sovětských básníků, vzniklých za Velké vlastenecké války. To, že dovede Kohout psát verše i při své bohaté činnosti, je jeho předností, nikoli nedostatkem. Básnické zamyšlení, v němž dozrává myšlenka a formuluje se verš, je jistě žádoucí věc, ale nelze je stavět jako věc k veřejné činnosti protikladnou, s ní neslučitelnou. Kohoutova veřejná činnost může být naopak příkladem mnohým jiným básníkům příliš soustředěným na básnických procházkách k vlastním intimním citům.

Druhou chybou Trefulkovou bylo, že nazval Kohouta básníkem bez domova. Trefulka nepostřehl, v čem je těžiště Kohoutova vlastenectví. Je

to vidět i z druhého Trefulkova článku, kde píše, že básníkem bez domova je prý Kohout proto, že jeho lyrický hrdina nedovede charakterizovat českou krajinu skutečně výstižně jako jednoho z činitelů utvářejících charakter českého člověka. Trefulka si neuvědomil, že socialistické vlastenectví se projevuje především láskou k lidem ve vlasti, láskou k jejich boji o vytvoření sociální spravedlnosti, k jejich odhodlání pracovat a bránit mír vlasti a že taková láska zaznívá z téměř všech básní Kohoutových, i z těch nejméně zdařilých. Můžeme u Kohouta hodnotit, kde dobře a kde špatně vyslovuje vlastenecké city, ale chápat vlastenectví jen jako umění charakterizovat krajinu, znamenalo by brát v pochybnost jeho vlastenectví samo. A to by byla těžká křivda.

V nedomyšlených formulacích Trefulkových ztratilo se pak jeho základní stanovisko, které v druhém článku vyjádřil slovy, že „neusiloval o potření bojovné politické poezie, nýbrž o její zkvalitnění, posílení, zvrucnění“. Trefulkova nejasnost pak, chápaná ve spojení s diskusním příspěvkem Jana Skácela, umožnila, že byla celá diskuse hodnocena tak, jako by byla vedena z pozic individualistických a liberalistických proti politické poezii vůbec. To, že redakce otiskla příspěvek Jana Skácela, hodnotí dnes sama jako hrubou chybu. Skácel zašel ve svém negativním názoru na „poezii o vojně“ tak daleko, že nekritizoval snad jen její nedostatky umělecké, ale upřel této poezii to, co je jejím smyslem: brojil proti lásce ke zbraní, která brání mír; a tím vlastně i proti tomu, aby poezie upevňovala socialistické vlastenectví, bojovou morálku. Zbraně musí být milovány, slouží-li obraně života a brání-li socialismus. Stavět se proti tomu znamená stavět se proti výchovnému smyslu poezie vůbec, zbavovat poezii její funkce v socialistické společnosti. Tento nesprávný a škodlivý názor souvisí ještě s jiným názorem Skácelovým. Ve zmínce o udělování státních cen postavil Skácel proti některým mistrům naší poezie ve jménu blíže neurčeného rozdílu jiné „křídlo“ naší poezie v čele se Stanislavem Neumannem, jedním z těch, kteří u nás politickou poezii programově píší. Jako každá jiná poezie i občanská má své mistry a mistříčky. Básníci se mohou a musí dělit podle hodnoty svého díla. Dělit, ale ne rozdělovat a stavět proti sobě, jak se o to pokouší Skácel. Je třeba jednoty české poezie, aby šla za jediným cílem jako mnohohlasý chór, v němž je hlas občanské poezie hlasem nejsilnějším a nejkrásnějším. S oběma názory Skácelovými redakce nesouhlasí a odsuzuje je jako nesprávné a matoucí. Litujeme, že se diskuse nepovedla tak, jak jsme předpokládali.

Jestliže jsme kritizovali poezii Kohoutovu a jestliže budeme v budoucnu kritizovat jiná díla, chceme to dělat jen proto, abychom básníkům pomáhali najít cestu k objevení takových básnických prostředků, které

jím umožní myšlenky socialismu vyslovovat s co největší přesností, uměleckou účinností.

Naše občanská poezie má velkou a hlubokou tradici, tvoří ji díla našich nejlepších básníků. K té tradici se hlásíme, stejně jako k velkému příkladu sovětské bojovné poezie, jejíž základ a vrchol tvoří Majakovskij.

Redakce Hosta do domu
(1955)

O SMYSL A POSLÁNÍ ČESKÉ POEZIE

Pavel Kohout

Redakce Hosta do domu mě několikrát vyzvala, abych se zúčastnil diskuse o sbírce Čas lásky a boje. Neudělal jsem to jen proto, že jsem chtěl v klidu vyslechnout názory tak otevřené, jaké uslyšet se poštěstí málokterému autoru. A teprve teď, když jsem se dočkal i závěru, cítím možnost a nutnost napsat, o čem jsem v těch čtyřech měsících přemýšlel a k čemu jsem dospěl.

Mnohokrát se mě ptali, zda mi vystoupení Jana Trefulky a dalších ublížilo, nebo prospělo. Chci odpovědět hned v úvodu. Naštěstí pro kritika, který mě označil za produkt skleníkového prostředí, nemám povahu mimózy. Po jeho článku mě ani na okamžik nenapadlo, že bych měl přestat psát – a tím méně skákat z mostu; bylo proto přinejmenším nevhodné dávat mu pod vánoční stromek zaříznutého kohouta.

Je mi jasné, že by byl Jan Trefulka nemohl článek napsat ani uveřejnit, kdyby mu k tomu nezavdaly příčinu skutečné nedostatky mé práce. Osobně považuji tedy za prospěšné pro další vývoj, že mě ostrý tón polemiky donutil pochopit řadu drobných i závažných věcí.

Jedna z ústředních otázek, kolem nichž se diskuse točila, zněla, v jaké míře se mi podařilo pravdivě postihnout širokou životní sféru mého pokolení. Víím už, že moje úsilí skončilo leckdy prohrou. Nedomnívám se však, že to zavinila „horečná činnost“, jak soudí Jan Trefulka, ani nedostatek

„velké a krásné lásky“, kterou mi zasvěceně upírá Jan Skácel, a snad ani charakterové zrůdnosti, jež mi roztomile přisoudil Alexej Kusák. Hloubka poznání života je závislá na osobní poctivosti a osobním poměru k životu; bez nich můžeš prožít u rot či na traktorových stanicích roky – a životní zájmy většiny lidí ti přesto zůstanou cizí. Nikdy jsem si poznávání života neulehčoval. I pódia, na nichž jsem vystupoval se souborem, měla svá složitá zákulisí, a vlaky, jimiž jsem jezdil, vždycky někde zastavily. Tam všude byli lidé, stovky tváří, rozhovorů, problémů, příběhů, osudů i vlastních otřesných zážitků, které nosím v paměti a v zápisníku.

Kde je tedy příčina neúspěchů? Sám ji často cítím v neschopnosti najít pro pravdivé city stejně pravdivé a přesvědčivé vyjádření. Ať tu poslouží příkladem dvě básně:

Dívce, jež byla příliš sama. Motiv je pravdivý a častý. Voják se z vážných důvodů nedostane po řadu měsíců domů; děvče odmítne pochopit a rozejde se s ním. Básník má plné právo odsoudit takový čin a je přímo povinen přivést k podobnému názoru i postiženého, tím spíš, že prožívá své těžké zklamání s nabitou zbraní v ruce. Ovšem – nesprávné vyjádření patrně způsobilo, že mnozí čtenáři chápali báseň jako výraz uražené ješitnosti jejího lyrického hrdiny.

Stejně tak u veršů *Dnes večer zpíval kos* mohla jen tvůrčí neumělost zavinit, že vzbuzují v leckom představu domýšlivce, přivolávajícího na svou hlavu neexistující nebezpečí, a nikoli tak potřebný – tomu dnes věřím ještě víc než dřív – obraz básníka, který si uvědomí, že fronta třídního boje prochází i poezií, a že tedy i v ní je nutno volit jednu z barikád, se všemi důsledky, jež z toho plynou.

Bude nesporně zapotřebí daleko většího uměleckého úsilí, aby všechno, co jsem viděl a prožil, nalezlo ve verších odpovídající zvuk a tvar – nejjednodušný i nepřekomplikovaný. V tom jsem na samém začátku cesty.

Nikdy jsem nepsal lehce a obdivuji fantazii těch, kteří to tvrdí s takovou jistotou, jako bych své sbírky napsal před nimi. Vždycky jsem uveřejňoval teprve přesvědčen, že jsem v daném období dosáhl hranice svých možností. Další osobní přínos diskuse vidím však v poznání, že hranici možností nesmí diktovat okamžitá nálada, ovlivněná někdy únavou či netrpělivostí. Je jí dosaženo, až když si je autor sám před sebou jist, že vyřešil všechny rozpory a pochybnosti, které v něm nad prací vznikly.

Tak přísně sebekázně jsem nebyl vždycky schopen. V důsledku toho jsem uveřejnil i verše, jejichž nedostatky vidím dnes sám (Dvě kamarádky, Strašný sen pana Trumana, Má radosti, Píseň pro Julia Fučíka aj.). Jejich vypuštění z Tří knih veršů stejně jako podstatné přepracování Dobré písně a četné změny v jiných básních chápejte proto jako projev sebekritiky.

Pochopil jsem dále, že básnická kniha nemůže být změtí odlehlých žánrů (Dopis na vojnu a Častušky o znejmilejších jsou opravdu „jenom“ texty – navíc sotva průměrné), i to, že jistý odstup mezi napsáním a zveřejněním není v rozporu s názorem, že se verše nemají restovat v zásuvkách, ale mají vycházet se čtenáři do každodenního boje.

Potud mi Jan Trefulka v jednotlivostech pomohl jako před ním i po něm ti z kritiků, kteří se mou prací zabývali hlouběji. Odtud dále mi prospěl rovněž, jenomže už proti své vůli. Přivedl mne totiž k závěrům, jež jsou v příkrém rozporu se závěry jeho všude tam, kde se týkají právě tak Kohouta jako kteréhokoliv jiného básníka naší země, kde jde o smysl a poslání celé poezie.

Jan Trefulka nekritizoval pouze jednotlivé nedostatky Kohoutovy tvorby; postavil se zásadně proti Kohoutově umělecké metodě i nazírání na život (viz závěr jeho koreferátu v Hostu 1955, č. 2). A to je vážná věc. Byl jsem nucen zdůvodnit si přesně a přísně, proč píšu tak, jak píšu, abych buď uznal a odvolal, anebo mohl obhájit, proč tak a nejinak chci psát i v budoucnosti. Byl jsem nucen položit si a zodpovědět dvě otázky, kolem nichž se diskuse fakticky strhla:

Co má poezie zobrazovat? Čemu má sloužit?

První odpověď vyskočila z podvědomí sama. Složitost života. Není divu, že se mi ta slova vybavila automaticky – vždyť trčí jako transparent téměř z každého článku Z. K. Slabého, Dostála, Stejskala a jim názorově příbuzných, vždyť zaznívají jako refrén téměř z každého jejich projevu. Skuteční umělci, za něž přirozeně nepokládám praporečnický schematismu, musí s tím souhlasit. Co jiného než touha postihnout život v jeho nekonečných složitostech, vedlo pero Puškina a Nerudy, Majakovského a S. K. Neumanna? Proč tedy ten halas? V čem ten spor?

V tom, že jsou zřejmě na složitost života a především i na samotný život rozdílné názory. Projevuje se to hned v tom, jak kdo vidí typického představitele našeho pokolení. Pro někoho je to takový mladý člověk, jenž se „podobá spíš úředníku s porouchaným žlučníkem“, „o problémech nepřemýšlí“, „dostává největší vymoženosti socialismu jako dar, s minimem vlastního úsilí“, „ví, co je to třídní boj, jen z novin“, krasořeční, chvástá se a čte verše Pavla Kohouta. Nemohu si pomoci, ale pro mne je to mladý člověk, který pochopil, že musí naplnit revoluční odkaz svých předchůdců, který spojuje osobní štěstí se štěstím obrovské většiny lidu, se štěstím vlasti. Má své slabosti a bolesti, je sám poznamenán minulostí, prožívá svá dramata – ale to, co ho z nich nakonec vždycky vyvádí, je právě vidina budoucího, patos bouřlivého zápasu, jehož je účasten. Jsem přesvědčen, že by to byl právě on, kdo by v hodině nebezpečí první sáhl

po zbrani se stejnou vášní a láskou, jimiž je naplněn jeho vztah k milovanému člověku a mírové práci.

Vím, že je množství mladých lidí tomu obrazu na hony vzdáleno. Ale i kdybych psal jenom o nich, bude mi v tom rozhodující měrou pomáhat právě existence onoho kladného hrdiny, podložená existencí tisíců živých vzorů, jež se denně zapisují do dějin republiky.

Složitost života touží někdo nalézt třeba ve verších o mladém muži, který v tlejícím listí podzimní aleje vidí předznamenání svého stáří a konce. Nebo v pocitu člověka, který hodnotí lidské hemžení z hlediska nekonečnosti vesmíru. Nebo v rozporu občana, jenž uznává, že je rozumné připravovat se k obraně vlasti, ale proboha prosí, aby ho nikdo nenutil milovat to nelogické spojení ocele a dřeva, nazývané puška. Já ji vidím jinde. Třeba v Kostrově Javorovém listu. V Kainarově Českém snu, Jeseninu a Samotě. Ve verších Stáří země a Beze jména Viléma Závady. V Mihálikově Spevu nad kolískou. A přemýšlím-li o svých příštích verších, cítím, že takovou složitost musím hledat ve všech vnitřních bitvách, ze kterých vychází můj hrdina s odhodláním překonat síly minulosti a nastolit pozeňvaný věk komunismu.

To považuji pro sebe za největší společenský úkol básníka lidově demokratické země. Psychologie dekadentů mě nezajímá víc než soudní pitva, která pomáhá určit příčiny rozkladu lidského organismu, ale rozhodně nevzbuzuje chuť opěvovat ji.

Z toho vyplývá odpověď na druhou otázku – čemu má poezie sloužit. Lidský život se pohybuje mezi dvěma předěly. Někde začíná a někde musí končit. Ten moudře nelítostný zákon života má na svědomí, že některé pocity – smutek, úzkost, strach, skepse – jsou při samé hladině lidského vědomí. Silně na mě působí báseň Sbohem a sáteček, hluboce mne dojímá Seifertova Maminka. Ale přesto si myslím, že nesmírná energie básnického slova je plně využita jenom tehdy, dokáže-li probudit v člověku ony kladné naděje a síly, které vyvedly lidstvo z předpotopních jeskyní do věku elektřiny a atomu, z nejhlubšího otroctví na práh úplné svobody. Mnohá jména třpytící se dnes na stránkách literárních časopisů budou možná zapomenuta, ale věřím, že Nerudovo Jen dál budou vysílat rozhlasové stanice v den prohlášení komunismu, tak jako věřím, že Písně kosmické budou v palubní knihovně prvního meziplanetárního letounu.

Takovou poezii slavím a chci psát i za cenu dalších omylů a neúspěchů. Nikomu ji nevnučuji, ale budu ji také hájit proti každému, kdo by ji chtěl vytlačít odvarem z bylin, slz a stínů, kdo by nás chtěl vrátit z těžce vybojovaných pozic do zmateného bludiště třicátých let. Jako to učinili v některých pasážích své polemiky Jan Trefulka a Jan Skácel, lhostejno zda chtěně či nechtěně.

Nehodlám tu rozebírat všechny jejich omyly, protože to učinila na stránkách 118 a 119 březnového čísla Hosta sama redakce. Jen jedno chci připojit: pustili z láhve džina, který ještě poplete mnoho mladých hlav a natropí mnoho škod „na lidech i materiálu“. Musí přece vidět stejně jako já, že jejich nejvášnivějšími zastánci se stali především lidé poznamenaní onou „složitostí bez života“, ujařmení géniové volající po „svobodě umění“, nová generace „vykladačů“ marxismu-leninismu, která činí bezúspěšné pokusy spářit ho s poetismem, a konečně i ti, kdo stojí zcela nepokrytě na druhé straně fronty. Ti všichni teď nejhlučněji bijí v bubny, vytvářejí na besedách prostředí předúnorových fakultních schůzí, hlásají zrození nového věku české kritiky a staví zaživa pomník smělci, jenž „otázky, které tu byly už dlouho, prvý formuloval a vyslovil nahlas“.

Což si vážně myslíte, soudruzi z Hosta, že takové nadšení části publika vypuklo jenom proto, že měl kdosi odvahu kritizovat Kohouta? Neprojevili snad podobnou „odvahu“ i jiní kritici a nevytkli Kohoutově poezii její skutečné slabiny se stejnou přísností? Pak je ovšem třeba vidět příčinu takového ohlasu opravdu v tom, že vaše diskuse způsobem, jakým byla vedena, otevřela možnost zaútočit na principy socialistického realismu.

Bylo by ovšem nesmyslné tvrdit, že je to poprvé. Zdaleka ne. V prvním kole atakoval tyto principy schematismus. A v době, kdy byl názorově porážen, vystřídal ho bezideový liberalismus.

Část naší kritiky udělala všechno možné, aby zastřela, že jde o druhou stranu téže mince. „Z tohoto zjevu, ostatně zákonitého,“ napsal Václav Stejskal, „nelze však dělat ukvapené závěry. A někteří je dnes dělají, zveličující např. kytičkářské a unylé nálady mezi částí našich mladých, začínajících básníků...“ Básníky starší a pokročilé Václav Stejskal patrně z vrozeného taktu vynechal. „Tendence k liberalismu a bezideovosti, které dnes vzrostly u vrtichlostí a které rozhodně nelze podceňovat, nemají již v našem životě (jakožto celku) takové půdy, že by se mohly pevněji a trvaleji uchytit...“ Cituji kuse – proto srovnej *Nový život* 1954, č. 5, s. 508.

Toto prohlášení připadá už po necelém roce jako proroctví slepého mládence. Kytičkářské a unylé nálady rozbujely natolik, že jednu dobu úplně vytlačily z našich listů poezii občanských citů. A tendence k liberalismu se uchytily tak pevně, že jsme dokonce svědky zjevného zkreslování výsledků druhého sjezdu Svazu sovětských spisovatelů.

Jak jinak hodnotit článek Jiřího Taufera Velká přehlídka a velká příprava, v jehož první části (*Nový život* 1955, č.2) čteme, že *základní význam* (zdůraznil Kohout) přípisu ÚV KSSS je tam, kde se zdůrazňuje, že socialistický realismus umožňuje projevit *širokou tvůrčí iniciativu, volbu*

nejrozmanitějších forem a stylů, jak to odpovídá individuálním náklonnostem a vkusům spisovatele (zdůraznil Taufer).

Jako by se v závěru připisu neříkalo výslovně: „Svaz sovětských spisovatelů musí i v budoucnosti věnovat *hlavní pozornost* ideologickému zaměření sovětské literatury, ideologické výchově a růstu uměleckého mistrovství spisovatelů a rozhodně bojovat s úchylkami od zásad socialistického realismu, *s pokusy odvést naši literaturu od života sovětského lidu, od aktuálních otázek politiky komunistické strany a sovětského státu, bojovat s recidivami nacionalismu, kosmopolitismu a jiných projevů buržoazní ideologie, s pokusy uvrhnout literaturu do bahna maloměšťáctví, bezideovosti a dekadence*“ (zdůraznil opět Kohout).

Z toho je, domnívám se, zřetelně vidět, že základní význam připisu je jinde, než kde nám ho objevuje Jiří Taufer, přinejmenším v plném znění, v němž citovaná pasáž o formách, stylech, náklonnostech a vkusech dostává přesný smysl a výklad. K takovým omylům by nemělo docházet už proto, že hlavní otázky sovětské literatury jsou za současné situace životními otázkami literatury naší.

Opakuji proto znovu, že Host do domu není držitelem primátu ani patentu v šíření pochybných teorií. Bylo by rozhodně mylné svalovat odpovědnost na Trefulku, Skácela a jednoho, dva redaktory. Gloriolu mučedníků by tím získali neprávem. Nejde jenom o ně, jako na druhé straně nejde jenom o Kohouta. Odpovědnost nese víc hlav: ty, které připustily, aby se brněnský Dům umění a brněnská odbočka Svazu spisovatelů staly živnou půdou podivných názorů a nálad, z nichž přehnaný lokální patriotismus je plodem poměrně nejnevinějším. Ty, které strpěly, aby byla diskuse v Hostu nehorázně zfalšována, jak o tom průkazně svědčí řada kopií dopisů, které mi byly zaslány, dopisů, z nichž ani věta nebyla v Hostu citována. (Zvláště úzkostlivě dbali pořadatelé, aby se Kohoutovy verše nelíbily žádnému příslušníku armády.)

Odpovědnost má i soudruh Trávníček, jehož advokátský závěr diskuse je v prudkém rozporu se závěrem redakce. (Alespoň dva citáty. František Trávníček, předseda redakční rady: „Je proto neodůvodněno to, co praví Machonin dále o Trefulkovi, že totiž »nemůžeme dost věřit pozitivnosti jeho základního hlediska«. Zkreslovat Trefulkovy názory a ze zkreslených názorů vyvozovat podezření není kritika tvořivá ani ideová ani pomáhající.“ A proti tomu redakce: „Trefulkova nejasnost pak, chápaná ve spojení s diskusním příspěvkem Jana Skácela, umožnila, že byla celá diskuse hodnocena tak, jako by byla vedena z pozic individualistických a liberalistických proti politické poezii vůbec.“) Nelíbí se mi, že právě soudruh Trávníček, který je nám v tak mnoha věcech učitelem, nemá odvahu přiznávat

omyly a souhlasí být štítem, za něž se skrývají generálové prohraných bitev.

A ještě pro úplnost. Myslím, že odpovědnost mají všichni spisovatelé a kritici, kteří chápou totéž co já, ale nenalezli v sobě s výjimkou Josefa Kainara, Sergeje Machonina, J. S. Kupky a M. Gazdy tolik zmužilosti, aby toto své stanovisko zveřejnili. (Vůbec myslím, že by čtenáři žasli, kdyby někdy zažili mlčení či opatrnickou vyhýbavost našich schůzí.) A odpovědnost má i ústřední výbor Svazu spisovatelů, který nezajistil důstojný průběh polemiky a mlčky naslouchal, jak jsou mateny nejzákladnější pojmy. (Vrcholu zatím dosáhl 15. ledna t. r. v brněnské Rovnosti Václav Zykmond, z jehož článku vyplývá jako jediná jistota, že Stalina je možno vyvrátit Stalinem.)

Těžko pochopíš, čtenáři těchto řádků, co pro mne ty čtyři měsíce diskuse znamenaly. Musel jsem si přiznávat, kde mě trefili spravedlivě, kde skutečně nejsem dobrý básník, kde jsem si ulehčil práci, nepravdivě zjednodušil problémy. Bylo mi někdy krušno. Ale nelituji ani trošku. I když se to asi neprojeví hned, myslím, že jsem pochopil mnoho věcí a mezi nimi i tu, kterou považuji za nejdůležitější: nikdy nebudu psát tak, abych se líbil všem. Protože pojem „všichni“ zahrnuje i lidi mající k našim ideálům odmítavé stanovisko, anebo alespoň tisíc a jednu výhradu. Jsem přesvědčen, že dřív nebo později každý, kdo chce být skutečným umělcem-dědicem nejlepších tradic naší kultury, udělá ten rozhodující krok, po němž mu bude záležet jen na lásce a důvěře lidí užitečných, prospěšných této zemi a jejímu novému životu, těch, které má rád sám a od nichž snese dnes i v budoucnosti slova nejtvrďší kritiky. Oni naštěstí tvoří v tom našem životě drtivou a rozhodující většinu.

Snad se ti zdá, že věci nejsou tak vážné, jak je vidím a líčím. V tom nás už rozsoudí budoucnost. Těžko sice do roka a do dne, ale v nejbližších letech se možná shodneme na tom, že diskuse o tvorbě Pavla Kohouta byla jen předehrou druhého kola boje o směr a obsah české poezie.

(1955)

Co je to socialistický realismus a socialistická literatura

O REALISMU PRAVÉM A NEPRAVÉM

Zdeněk Nejedlý

Již dosti jsme napsali zde o realismu a ukázali, co tím míníme a za čím jdeme. Je však proto na čase říci slovo i o „realismu“, který tím nemyslíme a za kterým nejdeme, neboť jako na každou myšlenku, plán, úsilí, tak i na heslo o realismu lepší se leccos, co naprosto není hodno slout realismem v dnešním, pokrokovém a vysoce uměleckém smyslu. Ano, lepší se na toto heslo najednou přímo neumění, neplodnost, nemohoucnost, netvořivost. I máme jistě dobrý, ano, velmi dobrý důvod, abychom mezi tímto pauměním a dnešním realismem, o který nám jde, položili ostrou čáru, nepřekročitelnou mez. A je to potřebí nejen proto, abychom odrazili tento lzirealismus od skutečného realismu v zájmu pravého realismu, ale je to nutno i pro mnohé jinak vynikající umělce druhého, nerealistického směru, kterým chápání realismu rovněž velmi ztěžuje to, že nerozlišují realistické umění od paumění. Ano, řekne-li se realismus, hned se jim vybaví toto paumění. A pak ovšem naprosto se nedostanou a nemohou dostat k pochopení skutečného, hodnotného, uměleckého realismu. Poznal jsem to po prvním vystoupení na Sjezdu národní kultury. Tehdy jeden z nejví-

ce vynikajících našich spisovatelů mne pochválil, že jsem ukazoval, co je realismus, na tak velkém umělci, jako je Smetana, protože oni prý pod slovem realismus myslí něco umělecky malého, všedního. To znamená, že i takoví vynikající umělci trpí předsudkem, který jim naprosto zatarasuje cestu k pochopení, co je to realismus. A co je ještě horšího, že se tím shodují v názoru na realismus s oněmi pseudorealistickými břídlíci a paumělci, pokládají-li za realismus totéž, co tito, i když to jinak hodnotí.

První proto, co třeba podtrhnout, je to, co by vlastně mělo být samozřejmé, ale není samozřejmé, jak se ukazuje, že realistickým uměním může být jediné skutečné *umění* a žádné fušerství, břídlilství, neumění. To je první, co nutno podtrhnout. A není-li něco uměním, nemůže to být ani realistickým uměním. Mazanina zůstává mazaninou, i když se tváří realisticky. Pak je to snad realistická mazanina, ale stále ne realistické umění. Ne realismus je první kritérium, ale umění. Tudy jde čára dělící na prvním místě umění od neumění a teprve v oblasti umění jde další čára, dělící realistické umění od nerealistického. Vždy má však realistické umění blíže k symbolickému a jinému nerealistickému umění než k jakémukoli, a tedy třeba i k tzv. realistickému paumění i neumění. Do řady, kam klademe velkého realistického tvůrce Vojny a míru, rozhodně spíše položíme antirealistického Maeterlincka než řekněme našeho realistu Zahradníka-Brodského. Je i v umění jistá hierarchie, která nese snáší nivelizaci. Ne z nějaké choutky aristokratické, ale prostě z reálného faktu, že uměním, ať jakéhokoli směru, může být zase jenom umění. A bojujeme-li za některý směr, musíme tím spíše dbát toho, abychom jej nezkompromitovali neuměním. Proto ruce pryč, vy neumělci, od toho, za co my zde bojujeme! Realismus nesmí být pláštíkem impotence, jak se nejednou děje. Realismus, za který my bojujeme, je naopak vyšší, nejvyšší forma dnešního umění – forma, která je často nedostupná, jak se denně ukazuje, i velmi vynikajícím jinak umělcům, právě že to je nová a vyšší forma. Ukazuje se, že v důsledku dosavadní umělecké výchovy a nazírání je pro dnešního umělce celkem daleko lehčí namalovat expresionistický, symbolický, futuristický obraz než namalovat realistický obraz vysoké umělecké ceny. Ale pak je přímo výsměchem tomuto úsilí o toto nové, vyšší umění, hlásí-li se malíři barvotiskových obrazů více než pochybné ceny, že on to dovede, a jen proto, že se o nic vyššího nepokoušel, nýbrž maluje, jak to viděl a naučil se na všelijakých krajinkách nebo jiných obrazech tuctových vyrabitelů obrazů. A proto: ruce pryč všech neumělců od tohoto velkého a krásného úsilí o nové, vyšší umění realistické.

A druhé: realistické umění, jak už z jeho dnešního poslání plyne, je a musí být *pokrok*, a ne pláštík reakce. Ani umělecké, ani sociální neb

politické reakce. Realistické umění jako vyšší forma umění není a nemůže být pláštíkem umělecké reakce. Není to protimoderní, zpátečnické umění, už proto ne, že ze zpátečnictví nikdy se nezrodilo žádné opravdové umění. Umění je tvoření, a tvoření je tvorba nového. Nikdy proto není umění ani reakcí, ani návratem. A objevuje-li se něco, co se za to vydává, je to pseudoumění, hrob, a ne obroda umění. Ani naše dovolávání se klasiků neznamená návrat zpět. Jak zde bylo dobře řečeno, nechceme, aby dnešní básníci se vraceli k Wolkerovi. Ale chceme, aby se na Wolkerovi učili, jak může básník se zmocňovat sil své doby a dát jim trvalý, ani v další době nepomíjející výraz. Jako témuž nás učí Neruda, Němcová, Havlíček, Erben, Jirásek, i Smetana, Mánes, Aleš. I kult klasiků je proto a musí být prostředkem pokroku: jako všichni tito mistři našli ve své době cestu vpřed, tak učme se i my hledat cestu vpřed. A realismus získává přitom tím, že všichni tito mistři neutíkali od skutečnosti, nýbrž naopak zmocňovali se jí, zmnožili ji, prohloubili a povýšili svým uměním. Čili dokázali to, čeho i dnes je nám tolik třeba a po čem voláme heslem o realismu, o kladném poměru ke skutečnosti. Při čemž rozumí se samo sebou, že každý ten klasik zmocňoval se své zvláštní skutečnosti, dobové i osobní. Jako i my dnes toužíme, aby se naši umělci zmocnili dnešní a své zvláštní skutečnosti, i spolupracovali tak na rozvoji a pokroku dnešní skutečnosti. Stále vpřed a zpátky ni krok platí proto i zde, ano právě zde, v realistickém umění. A nic mu proto není vzdálenějšího, než jakýkoli i jen konzervatismus, a což tedy teprve reakčnost, zpátečnictví.

Z toho však dále plyne, že ani formově nemá a nesmí znamenat realistické umění krok zpět. Ne vše ovšem, co i vytvořilo tzv. moderní umění v tvarech i barvách, slovech i tónech, je upotřebitelné v realistickém umění. Je v tom mnoho z toho, co vzniklo právě odklonem od skutečnosti, pouhou hrou s neskutečností. To proto pro dnešního realistu nemá ceny a půjde přes to. Ale úsilí o nové formy zůstává i jemu, a snad jen ještě zesílí, neboť žádná hra není tak mnohotvárná a vynalézavá, jako je skutečnost. A bude proto i realistickému umělci mnoho k dobru i z tzv. moderního umění. Bohatost básnického slovního materiálu i bohatost a barvitost pojmů, představ, asociací moderní poezii nesporně velmi se zvýšila a realistický umělec užije toho jistě s povděkem tam, kde to souhlasí s jeho pojetím a představou skutečnosti. A stejně tak i hudebník, malíř, sochař, herec vymožeností moderního umění ve svém oboru. Ne o to tedy jde prostě odvrhnout vše nové, moderní. Naopak, nic by nebylo nebezpečnějšího než to. To chtějí právě oni neumělci, protože to by jim jejich situaci velmi usnadnilo: nic se neučit z nového umění a malovat prostě postaru, jak se malovalo za našich dědečků a babiček. Tak jednoduché

a lehké to však v realismu není. Jako skutečnost se mění, tak se mění i realistické umění. A jako skutečnost prošla etapou tzv. modernosti, tak jí prošlo i umění, věda, všechna kultura. Ne proto odhodit lze toto období, ani ne je chytrácky obejít a dostat se k realismu jakýmsi zadními dvířky. Pěkně čelem vpřed, vrhnout se do této poslední, i když dnes překonané skutečnosti je nutno a houštinou tzv. moderního umění dostat se vpřed. Jak máme už krásné toho příklady. Jeden z nejkrásnějších v O. Ostrčilovi, který prošel celou parabolou moderního umění, než se dostal k Honzovu království, ale probil se tam a došel k cíli. A budiž mi dovoleno z mladých připomenout i Víta Nejedlého, jenž od svých symfonií přes Sto padesát milionů dostal se až k svému překrásnému, vítěznému Pochodu, vítěznému nejen jako hlas vítězství lidstva za poslední války, ale vítěznému i umělecky. Příklad, jenž by se měl stát přímo učebnicí mladých, jak lze hložit moderního umění prodat se k plně hodnotnému uměleckému a lidovému realismu.

A třetí: ne za jakýkoliv realismus bojujeme, ale za *socialistický* realismus, tak jako dnešní naše skutečnost je boj za socialismus, cesta k socialismu. A ani to nesmíme proto pustit se zřetele. A nejen z politických důvodů, ač i ty mají pro nás nesmírnou váhu. Ale i z uměleckých důvodů, protože umění vůbec, je-li opravdu tvořením, jako všechno tvoření předbíhá skutečnost, dává nám obraz spíše jejího zítřka než dneška a ovšem naprosto ne včerejška, protože to je minulost, a proto už dílo hotové, jež netřeba teprve tvořit. Ale i dnešek vlastně tu již jest, a proto ani při něm neuplatní se plně tvořivost. Zato zítřek si vyžaduje plné naší součinnosti a tvořivosti: dovést dnešek dále k zítřku. I umění proto tvoří především zítřek. Smetanova Má vlast nebyla odrazem doby, kdy vznikla, nýbrž zítřka, který teprve měl přijít a jehož tu byl Smetana hlasatelem, bojovníkem, průkopníkem. I naše historické umění, se Smetanou a Jiráskem v čele, směřovalo takto k zítřku: husitská síla nebyla jen pro tehdejší dobu, ale měla se stát i silou zítřka. V tom je také síla tohoto umění, neboť čím více vytváří novou, neexistující dnes ještě, ale zítra uskutečnitelnou skutečnost, tím intenzivnější je to tvoření a tím i větší umění. A tak i dnes naše skutečnost není ještě socialistická, ale právě proto tolik potřebujeme socialistického realismu, aby nám pomohl stavěním nové té budoucnosti dnešním lidem před oči uskutečnit socialismus.

Jako vůbec realismus neznamená a nesmí znamenat *kopii* skutečnosti, pouhou kopii dneška. Ostatně umění ani nemůže být kopii, duplikátem skutečnosti. Tomu se vzpírá už sama jeho technika. Malíř musí hmotnou skutečnost přenést na plátno: čím se pak jeho obraz hmotně podobá skutečnosti? Krajina v přírodě a krajina na plátně, hloubky ve skutečnosti a jednoplošnost plátna! A tak je to i ve všech jiných uměních. Hudba vůbec

neužívá zvuků skutečných, zvuků v přírodě. A ani slovo v literatuře není to, kterým se mluví, jako i divadlo není kopií skutečné scény a skutečného děje, už proto ne, že v něm všechno dění je zhuštěno do dvou až tří hodin, i to, které ve skutečnosti trvá léta, desetiletí. Ani realistické umění není proto hmotnou kopií skutečnosti. I realistické umění může uskutečnit skutečnost jedině těmito uměleckými, ne skutečnými prostředky. V čem však tedy tkví jeho realismus? V *dojmu* skutečnosti, v tom, že v nás uměleckými prostředky vyvolává představu skutečnosti. Jež může být tak silná, jak jsem už dříve ukázal na Němcové Babičce a Jiráskově Kozinovi, že ji přijímáme za plnou, i hmotnou a historicky danou skutečnost. Ač je to výtvar umělcův, výtvar umělcovy fantazie, představivosti. V tom je právě ohromná síla realistického umění. Kdyby nám nedávalo nic více než duplikát toho, co vidíme denně ve všedním životě, málo by dávalo a málo znamenalo. Ale v tom je jeho síla, že podává skutečnost viděnou umělcovými očima, ne jakoukoli, ale jakoby zmnoženou a umělcovým pojetím zesílenou a zvýšenou skutečnost.

Odtud však i nesmírný význam *způsobu*, kterým se v realistickém umění umělec dívá na skutečnost. Sám realismus není ani vynález, ani forma teprve dneška. Všechno velké a pravé umění přes všechny dobové výkyvy vždy bylo realistické. Ale umělcův pohled na skutečnost se měnil, a tak přesto, že tu vždy byla zobrazována skutečnost, a někdy dokonce i táž skutečnost, jsou realismy velmi různé. Možno říci, že každá doba měla svůj názor na skutečnost a tím i svůj realismus. Dnes je to socialistický názor, a proto socialistický realismus. Který však proto ještě neztrácuje všechny předcházející realismy, jako i sám socialismus nejen neztrácuje všechny předcházející stupně vývoje společnosti, nýbrž přímo staví na mnohých z nich. A stejně tak je tomu i se socialistickým realismem. I on nejen neztrácuje všechny předcházející realismy, ale staví na mnohých z nich. A ovšem především na těch realismech, které podržely i dnes ještě význam a aktivitu. Nepůjdu tu proto ke starším, dnes již vývojem vstřebaným realismům, jako je dnes pro nás realismus středověku, realismus renesance i realismus baroka. Ne lhotejný je nám však i dnes realismus buržoazie 19. století, jako vůbec tato buržoazie dnes ještě i sama žije i vrhá stíny na dnešní, a také socialistický vývoj. A jsou to především dva realismy, sice buržoazní, ale i dnes živé a i pro nás nebezvýznamné: realismus nacionální a realismus etický. Dva světlé produkty buržoazie 19. století, z doby jejího rozběhu kupředu, a proto v tom smyslu předchůdci dnešního, ještě dalšího, socialistického realismu.

Národní realismus: toho myslím nejkrásnějším příkladem je právě naše české umění. Je to všechno vrcholné umění našich velikých klasiků.

Umění umělců, kteří představu národa jako společenství všeho lidu – jak si ji buržoazie vytvořila v době svého bojovného nástupu proti nelidové a u nás i nenárodní šlechtě a i cizí, národ ovládající státní moci, jako nejlepší oporu pro tento svůj nástup – přímo posvětili jak pravdivostí svého představování, tak hloubkou a opravdovostí svého citu. I vytvořili tak něco, co i na nás dnes ještě, nehledě na buržoazní původ toho, silně dojíhá. Stačí jistě i tu jmenovat Smetanu za všechny ostatní, Nerudu, Alše, Jiráska. Kdo by i z nás nebyl uchvacován národem a vlastí, jak nám je vytvořili tito naši mistři? Pravdivost jejich národního citění daleko překonala i původní meze buržoazního nacionalismu a učinila z národa opravdu živý a i dnes existující a působivý lidový organismus, jenž nejen přechází i do neburžoazní, socialistické společnosti, ale nabývá v ní naopak teprve svůj pravý význam a své pravé místo, jaké by mu měšťáctvo nikdy nebylo umělo dát. Jak nejlépe ukazuje poměr komunistů k národní myšlence, k organismu národa. Teprve on dal tomu pravý smysl. A tak my přijímáme i národní realismus těch, kteří, i když vyšli z buržoazního nacionalismu, dovedli své češství a vlastenectví posvětit svou lidovostí, představou i láskou k lidu a rodné zemi. Tím však se tento realismus přiblížil i druhému, dnes rovněž stále živému a cennému realismu – *morálnímu realismu*, jehož nejkrásnějším zase příkladem je realismus ruských klasiků, ruského románu. Je známo, jak hluboce si vážil a přímo miloval Vojnu a mír Lenin. A kdo by i z nás nemiloval tento velkolepý produkt ruského realismu, jako i jiné ty překrásné výtvořky ruského románu. A i tu vidíme, že je to realismus se zcela určitým a svým zorným úhlem, původně též buržoazním. Buržoazie si vypěstovala pro svou potřebu a na svou ochranu proti despocii šlechtické a panovnické svou humanitu, svou moralitu, kterou příkládala i v tomto umění na současnou skutečnost. Ale i tu byli to právě ruští klasici, kteří nejvíc prolomili hráze buržoaznosti a nesrovnatelně lépe než francouzští realisté Balzac a Zola, ač i u nich je podobná tendence, vnesli tuto původně buržoazní humanitu i do jiných sfér. Rusové zase především do lidových sfér. A odkázali nám tak umění, kterého i my socialisté velice si vážíme, i když naše humanita a naše morálka je podstatně jiná, než byla a je morálka buržoazní. Ale pokud v této ještě zněly ony lidové tóny, je přijatelná a blízká i nám. Jako zase socialismus nejen převzal, ale prohloubil i povýšil sociální morálku na výši předtím ani netušenou.

Zato nejen odpor, ale přímo hnus v socialistovi budí nejnechutnější plod měšťáctví – *maloměšťáctví*. V něm jako by se bylo koncentrovalo všechno to, co bylo a je na měšťáctví nejhorsšího, nejhnusnějšího. Typická měšťácká tupost, nemyslivost, duševní lenost a tím duševní temnota

kulturní, politická i sociální. Masaryk kdysi řekl o fašistech, že je to „sedlina“ lidské společnosti. Ale totéž možno říci i o maloměšřáctví vůbec, jako ne náhodou v něm i sám fašismus našel nejlépe připravenou půdu a největší ohlas. Vrchní vrstva buržoazie, zbohatnuvši, dala se na výboj, hospodářský i politický, a buržoazní spodina jí v tom dělala stěnu. Svým tupým mozkiem a ještě tupějším jazykem ryla do všeho, co se jí zdálo být dále a výš, a tím daleko za jejím horizontem. I u nás tomu tak bylo. A i když se nám v únoru podařilo zlikvidovat onen hořejšek a zbavit tak maloměšřáky hlavní opory a vůdců, ta spodina zůstala a zapáchá dále.

A tato spodina má také své „umění“. Tupé a nízké, jak je ona sama. A to je právě ono „realistické“ umění, které dnes leckde zvedá hlavu, protože myslí, že kurs realismu platí i pro ně, neb aspoň se tváří, že tak myslí. A zatím je to „umění“, jaká je i vrstva, z níž vychází a pro niž se vyrábí. Produkty bez všeho ducha, pojetí, myšlenky, „realismus“ hluboko pod fotografií, která dnes též cítí potřebu a povinnost zachycenou jí skutečnost povýšit z bezduché kopie v obraz, dílo umělecké. Ono pseudoumění ani to však se nesnaží, nýbrž zůstává v nížinách, kam vůbec nevnikne paprsek jakéhokoli vyššího světla.

Žijeme však ve dnech, kdy socialismus znova zesiluje i svůj třídní nástup proti svému třídnímu nepříteli. Ale to není jen buržoazie a velkokapitál. Ty naopak v zemích lidové demokracie jsou v podstatě ztečeny. Zůstává tu však ono maloměšřáctvo, jež zdolat je daleko obtížnější, pokud jde o metody nástupu, poněvadž je to slizká hmota, která vám uklouzne hned z prstů, jimiž ji chcete sevřít. A vystupuje pod nejrozmanitějšími záminkami: jednou je to nacionalismus a vlastenectví, podruhé starost o „drobný“ lid, potřetí starost o náboženství, a nakonec třeba i starost o kulturu. O kulturu pro tento „drobný“ lid. A zatím je to starost o tupost maloměšřáctví, aby nebyla udávena nástupem velkých společenských sil dneška, dělnictva, rolnictva, tvořivé inteligence. Která také nese kulturu lidu, ale opravdovému lidu, pracujícímu na výstavbě nové budoucnosti. A která proto hubí a dusí maloměšřáctví jako hlízu otravující a ohrožující zdravé tělo lidu, národu, dnešního lidového státu.

Jdeme proto nejen proti zbytkům velkoburžoazního, panského názírání ve vědě, umění, veškeré kultuře. Ty jsou nebezpečné tím, že se k nim dosud hlásí množství lidí opravdu schopných a kulturních. Proti nim byl proto obrácen nejprve náš nástup, abychom pomohli vyvést naši kulturu ze zajetí tohoto včera ještě mocného, ale dnes již neúprosně klesajícího světa a jeho dekadentní kultury. A jde nám o ně právě proto, že věříme v jejich schopnost a tvořivost, a byli bychom šťastni, kdybychom

je získali pro lepší dílo, než je sloužit tomu, co hyne a zahyne. Abychom je získali pro službu novému, mladému a zdravému světu zítřka.

Nezapomínáme však a nezapomeneme ani na ono druhé nebezpečí – nebezpečí plochosti, nízkosti, neumění. V něž nejednou padají i oni tvůrci, chtějí-li být „lidoví“. Ale které přímo masově se hlásí k pseudorealismu všeho druhu, jako pohodlnému úniku z jakýchkoli vyšších požadavků. Ne však abychom získali výrobce takovýchto produktů, kteří nemají ani morálky dobrých řemeslníků. Ty nutno prostě potříit jako škodlivý hmyz. A v tom úkolu, věřím, shodneme se a sejdeme, my kulturní lidé všech odstínů. Aniž však přitom připustíme, aby odpůrci realismu toho zneužili proti realismu samému, jak se často děje. Dnešní tvořivý socialistický realismus je příliš vysoká hodnota, a nejen kulturní, ale i společenská, abychom připustili odkudkoli a pod jakoukoli záminkou ji ohrožovat nebo zmenšovat, ať seshora, anebo zdola. A proto v tom musí být na všechny strany jasno. Nebylo-li pak někomu v tom vše jasno, doufám, že tato stať – o realismu pravém a nepravém – odstraní všechny pochybnosti, které tu ještě, ať z jakýchkoli důvodů a ať právem či neprávem, mohly být.

(1948)

SOCIALISTICKÝ REALISMUS JAKO KULTURNÍ EPOCHA A STYL UMĚLECKÝ

Frank Wollman

Stále je u nás dost velký zmatek v základním pojmání socialistického realismu. Zmatek dělají hlavně bývalí avantgardisti-surrealisti. Jimi bylo naznačováno u nás, že socialistický realismus není kulturní a umělecký styl, že je to politický program; jindy zase se připouštělo, že je to sice už něco kulturně stylového, ale jen jaksi na okraji politiky komunistické, bolševické; nedávno jsme opět zaslechli, že je to metoda tvůrčího života, ale ne styl a směr umělecký.

Tvrdím tedy hned zkraje, že socialistický realismus je kulturním a uměleckým směrem, tj. takovým, tak pronikavým směrem, že může, a dokonce musí vytvářet celou epochu.

Tedy ne nějaký ten malý -ismus, jako poetismus, surrealismus, naturalismus, pozitivismus, expresionismus nebo ještě plytčí odvozeniny z těchto -ismů jako unanimismus, civilismus atd., jak do omrzení by se mohly jmenovat ty -ismy, kterými historikové literatury a umění výtvarných chtěli rozrůznit a zachytit vývoj zejména v 19. a 20. století.

Socialistický realismus bude označovat alespoň takovou epochu lidského vývoje jako gotika, renesance spolu s humanismem a klasicismem. Nechci srovnáním nadcenit sporný barok. Řekl jsem aspoň takovou epochu; jsem přesvědčen, že to bude epocha daleko větší a největší, to jest: dlouhá, předlouhá a bohatá nejen na projevy sociálně-politického života, ale také na tvorbu všeho druhu.

Tedy je naprosto chybné stavět do protikladu socialistický realismus se surrealismem, expresionismem nebo jen srovnávat s kritickým, etickým realismem. Už tím zmenšuje se význam epochálního nebo lépe řečeno epochového, epochu značícího socialistického realismu. Namítne se mi: socialistický realismus se nastoluje tak asi od třicátých let, asi tak od dob intenzivního budování v SSSR. Jak je možno tedy mluvit už o jeho epochovém významu, srovnávat jej se směry a hnutími, které mají rozlohu několika století?

Vždyť přece gotika, to je rozloha od poloviny 12. století nejméně do 15. století, renesance a humanismus nejméně dvě století, a počítá-li se k tomu i období pseudoklasicismu tři století, sporný barok půl druhého století až dvě století.

A přece už dnes můžeme se odvážit takového hodnocení socialistického realismu, můžeme dokonce očekávat, že socialistický realismus jako kulturní a umělecká epocha předčí svou silou a jednotností všechny kulturní epochy předchozí a že obsáhne nesrovnatelně větší část světa a lidstva.

Východiskem pro toto chápání bude nám především základní stanovisko Stalinovo v jeho studii O dialektickém materialismu: „Pro dialektickou metodu především není důležité to, co se zdá být v daný moment pevné, ale začíná už umírat, avšak to, co vzniká a rozvíjí se, i jestli to vypadá v daný moment nepevné, neboť pro dialektickou metodu je odolné toliko to, co vzniká a rozvíjí se.“ (Stalin, Voprosy leninizma, 2.vyd., s. 537)

Proto Gorkij v listě Ščerbakovovi roku 1937 psal ve shodě s tím: „Myslím, že je třeba vzít za východisko socialistického realismu Engelsovo tvrzení: Život je obecný a nepřetržitý pohyb, změna.“ (Cituji z knihy

Problemy socialistického realizma, 1948, s. 347.) Už z toho plyne pro socialistický realismus pohled v budoucnost, neustálé zdůrazňování toho, co bude, budoucího cíle, ne toho, co bylo.

Ten, kdo chce vysledovat význam socialistického realismu jako směru, který vyplní budoucí staletí, musí v něm podle Stalinova slova zachytit to, co je odolné, co v něm vzniká a vyvíjí se. Nemůžeme se ubránit ovšem srovnávání s těmi kulturními a uměleckými směry historickými. Chceme-li soudit na budoucnost a rozvoj něčeho v budoucnosti, opíráme se o historické kategorie. Už sama představa kulturního a uměleckého směru musí být naplněna naší historickou zkušeností: ale je rozdíl, zůstaneme-li v té tzv. empirii nebo objektivitě historické, anebo užijeme-li toho nálezu pro kladný, tj. aktivní poměr k budoucímu dění. Samo posuzování minulosti je ovšem spjato s naší historickou dialektikou a se světovým názorem, který zastáváme.

Vezměme si jako příklad kulturní epochy gotiku. Budeme se jistě jinak dívat na gotiku nežli např. p. prof. Pekař. Pekař až do nesmyslnosti dovedl některé výtvarnické metafory pro vystižení gotického stylu. Tak především: protože pro gotiku ve výtvarnictví je charakteristická katedrála, kde prý všechno spěje do výše k nebesům, k bohu, udělala se taková generalizující premisa: prý je pro gotiku jako kulturní a umělecký směr charakteristický supranaturalismus.

Podrobíme-li tento znak kritice, vidíme už na samém architektonickém a výtvarném poli, že ono „spění do výše“ nevyznačuje už hned ani celou stavební gotiku, neboť gotika anglická a gotika italská neznají onoho výškového vznosu severofrancouzské katedrály. A přikročíme-li k bližšímu ohledání, nalezneme příčiny onoho výškového vznosu v drobném vápencovém kameni severofrancouzském, který musil být všelijak zpracován, a za druhé v nedostatku místa v hrazeném městě na území vystaveném všem možným útokům válečným a za třetí a snad především v češích a bratrstvech zednických. Jistě také mrakodrapy amerických veleměst, které vznikají především také z omezenosti a drahoty místa v obchodních čtvrtích, nevznikají z nějakého supranaturalismu, a při vši gotičnosti, kterou vyvolávají zejména při záběrech shora s letadel, nejsou dokladem nějakého tzv. gotického ducha. Až příliš dobře víme, že vznikají z pravého opaku: z kapitalismu, tedy z pravého opaku supranaturalismu.

A pohlédneme-li do výzdoby gotické katedrály, vidíme tu často, jak se uplatnila realistika až naturalistika. Najdeme tu portréty nejen stavitelů a zakladatelů chrámu, ale velmi často i jejich žen, milenek a dětí. V chrámě svaté Barbory v Kutné Hoře byly namalovány celé realistické výjevy z hornického a obchodnického života tehdejší Hory. Pohlédneme-li

do výtvarnictví gotického, najdeme tu puls složitého dění v období feudalismu: je to doba plná sociálních rozporů, představa trojího lidu se sice zdůrazňuje panskou a vzdělanou vrstvou (včetně duchovenstva), ale utištěným lidem není nikdy přijímána. Bouře v proletariátu středoevropských měst, které konečně vybuchly v husitské revoluci, byly připravovány celým řetězem sociálních nepokojů a sektářského podzemí, počínaje už od albigenkých válek, jsou už předzvěstí čtvrtého stavu.

Gotika, kterou nám chtěli vylicít jako katedrálu, objevuje se nám také jako pařížské kanálové podzemí Villonovo. Ale přesto: máme právo mluvit o jakém gotickém uniformujícím kulturním směru a o gotickém stylu uměleckém? Zdá se, že ano. S určitým omezením ovšem. Onen Pekařův gotický supranaturalismus objeví se především jako mocenský tlak církve a vládnoucí feudální třídy. Objeví se množství protikladů třídních, sílících se změnou výrobních poměrů, s rozpadem feudálních řádů, s vytvářením národních společenství v nástupnických útvarech staré římské říše, do jejíž organizace vstoupily západní a východní církve křesťanské. Proti zjednodušujícímu úhrnnému znaku, jakým je pekařovský mysticky ideologický supranaturalismus, objevuje se značná složitost znaková, kterou v jakousi jednotu budeme moci uvést spíše se zorného úhlu sociálního procesu hospodářského a výrobního.

Zabývám se tímto příkladem gotiky, abych ukázal, jak opatrně musí postupovat historická dialektika, aby se dobrala představy kulturního a uměleckého, tedy i výtvarného směru.

Lenin jasně marxistickou metodu uvedl na tři body: je třeba dívat se na každou situaci 1. historicky, 2. ve svazku s jinými, 3. s konkrétní zkušeností historickou; platí to i tu.

Ve svazku s jinými znamenalo by zde soudit gotiku v souvislosti s jinými kulturními směry, tak např. s předchozím obdobím románským a s následujícím humanismem (včetně s renesancí a případně s klasicismem).

Ve svazku s konkrétní zkušeností historickou by značilo nazírat to z naší doby a zkušenosti. Pak ovšem lomený gotický oblouk, který se objevil poprvé v Nîmes na počátku druhé poloviny 12. století, a vlivy arabsko-maurské architektury vůbec jsou jen takovou nepatrnou jednotlivostí v souhře sociálních složek stejně jako např. ta okolnost, jestli Karel IV. už rozuměl něčemu z renesančního světázoru Petrarkova čili nic při svém setkání s ním, nebo zdali Petrarkův sen o obnovení impéria je už opravdu renesanční, nebo je-li renesanční např. i onen falzifikovaný odkaz Alexandra Velkého slovanským národům, který se dnes ocitá už v blízkosti kronikáře Krabice z Weitmile. To jsou všechno jen jednotlivosti,

kterým se druhdy zcela libovolně dává důležitost význačných složek, znaků, signifikantů, semaforů.

Především běží však u takových směrů, proudů, epoch o postižení nejzákladnější nálady, nastrojení, ducha doby: právě o ukazovatele toho směru, toho proudu, té epochy, tedy právě o tu vývojovou hodnotu všelidskou, v pravém slova smyslu sociální. Únik do supranaturalismu, ať individuální, ať hromadný, není v podstatě vývojovou hodnotou sociální; sotva jím tedy budeme charakterizovat gotiku, ale počínající zápas s hmotou, nalézání nových výrobních zdrojů a v důsledku toho změny ve feudální soustavě jsou už pozoruhodnými fakty sociálními, stejně jako určitá obroda za vlivů renesančně-humanistických v následujícím období.

Je zajímavé uvědomit si, odkud se braly charakteristické znaky a pojmenování při hlavních kulturních směrech. Gotika, barok – nesporně z architektury a výtvarného umění, renesance sama o sobě také odtud, ale celý proud, ve který vyústila renesance, humanismus, se charakterizuje především literaturou. Osvícenství má své druhé hlavní jméno přímo podle encyklopedie. Není to pravděpodobně náhodou. Významová stránka je vyjadřována nesrovnatelně mohutněji slovesností nežli výtvarnictvím: významová stránka se uplatňuje také daleko více v humanismu a osvícenství nežli v gotice a v baroku.

Je proto zcela přirozené, že socialistický realismus, zrozený říjnovou revolucí, začal se projevovat nejprve slovesností, neboť žádné jiné umění nemohlo zprvu dát prostředky k vyjádření jeho smyslu. Také ve shodě s tím teoreticky se ohlásil socialistický realismus na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě roku 1934.

Seznámíme se přehledně s některými sovětskými názory na socialistický realismus. Především je třeba citovat výrok Gorkého z jeho závěrečného slova sjezdového. Na adresu těch, kteří vytýkají, že zůstává vše při starém, řekl Gorkij: „Oni nechápou, že my všichni jsme příliš maličcí lidé ve srovnání s tím velkým, co se děje ve světě, nechápou, že my žijeme a pracujeme na počátku prvního aktu poslední tragédie pracujícího lidstva.“ A dále: „Jim je nepochopitelné, že smysl osobního bytí – v tom, aby prohloubil a rozšířil smysl bytí mnohomilionových mas pracujícího lidstva.“ (Cituji ze stenografického záznamu vydaného v Moskvě 1934 pod názvem Stenografičeskij otčet, s. 675.)

Gorkij, sám nejlepší představitel socialistického realismu, vyřkl tu prostě lapidárními slovy celý sociální obsah bolševické revoluce a především také jeho dosah: jasnovidně z expozice tragédie dívá se do budoucnosti poslední tragédie pracujícího lidstva. Naznačil tím základní mravní i noetické vztahy.

Ve své obsáhlé úvodní přednášce sjezdové předdeslal Gorkij přímo apoteózu na práci: „Musíme si osvojit, že jmenovitě práce mas jeví se základním organizátorem kultury a tvůrcem všech idejí – jak těch, které průběhem věků snižovaly rozhodující význam práce, pramene všech našich vědomostí, tak i těch idejí Marxe-Lenina-Stalina, které v naší době vychovávají revoluční uvědomění proletářů všech zemí a v naší zemi vedou práci na vrchol síly, která je základem tvorby vědecké i umělecké.“ (Stenografičeskij otčet, s. 13) A dále tamtéž: „Základním hrdinou našich knih nám třeba zvolit práci, tj. člověka organizovaného procesy práce, který u nás je vyzbrojen veškerou mocí současné techniky, člověka, který zase dělá práci lehkou, produktivní, povznášeje ji na stupeň tvorby. Nám třeba naučit se chápat práci jako tvorbu. Tvorba – to je pojem, kterého my literáti užíváme příliš často, sotva majíce na to právo.“

Z apoteózy Gorkého na práci je patrné, jak socialistický realismus chce být přímo mluvčím, opěvatelem a podněcovatelem tvůrčí práce mas. Tato tvůrčí práce mění život a tvář země. Skutečně tvůrčí kladný umělec slova tvoří v souhlase s touto hromadnou tvůrčí prací, on přímo roste z ní jako květina a svým květem, svým dílem, dává zase semena pro nová květenství.

Gorkij ostře zkritizoval kult osobnosti odloučené od života a od lidu v dorevoluční literatuře; odsoudil ony „zbytečné lidi“, ukázal povinnost osobnosti: být čestným v poměru k heroické práci na vytvoření beztrždní společnosti. Dilema „osobnost či socialismus“, dilema, zmítající pokrokovými duchy zejména od dob první války, rozřešil takto: „Jedná se ovšem ne o to, aby individuální tvorba byla omezena, ale aby jí byly dány širší možnosti dalšího možného rozvoje.“ (Stenografičeskij otčet, s. 16) Z toho stanoviska hlavně posoudil Gorkij předchozí buržoazní kritický realismus jako individuální tvorbu tzv. zbytečných lidí („lišních ljuděj“), aniž popíral význam této tvorby a její umělecké přednosti.

Své úvahy v tom směru shrnul Gorkij takto: „Socialistická individualnost, jak vidíme na příkladě našich hrdinů práce, kteří se jeví květem pracujících masy, – socialistická individualnost může se rozvinout toliko v podmínkách hromadné práce, postavivší před sebe vysoký a moudrý cíl osvobození pracujících všeho světa z moci kapitalismu, ničící lidi. Socialistický realismus utvrzuje bytí jako dění, jako tvorbu, jejíž cíl je nepřetržitě rozvíjení nejcennějších individuálních schopností člověka pro jeho vítězství nad silami přírody, pro jeho zdraví a dlouhý život, pro jeho velké štěstí žítí na zemi, kterou on v souhlase s nepřetržitým růstem svých potřeb chce zpracovat celou jako překrásný příbytek lidstva, sjednoceného v jedinou rodinu.“ (Stenografičeskij otčet, s. 17) Tolik Gorkij. A v tom je také vše. Je to řečeno jasně a všem srozumitelně.

Je z toho vidět, že Gorkij chápe socialistický realismus jako kulturní epochu v plné šíři kulturní a v sociální hloubce s všelidským výhledem do budoucnosti. Tolik Gorkij, opravdový, tvůrčí socialistický realista, první časově a první, dosud nepřekonaný významem a uměleckou hodnotou.

Jinak se postavil na sjezdu moskevském k socialistickému realismu teoretik Bucharin, brzy nato nechvalně proslulý a odstraněný, jak je známo z historie komunistické strany. Ten chápal socialistický realismus úzce jen jako umělecký styl nebo, jak on říká, jako metodu. A chápe tento umělecký styl nebo metodu povýtce jen literárněvědně; tedy vidí socialistický realismus povýtce jen v literatuře. Metodou Bucharin míní, jak je vidět z příkladů, to, co my v literárněvědném tvarosloví nazýváme významovou sférou, významovým plánem, nebo to, co je filozofickým východiskem této sféry: tak např. za metodu Zolova stylu naturalistického pokládá Bucharin Comtův pozitivismus, za metodu ruského symbolismu mystický idealismus, směs Kanta s Vladimírem Solovjovem. Bucharin ovšem pak musí narazit na poměr dialektického materialismu a socialistického realismu. Řeší to takto:

„Filozofickým předpokladem socialistického realismu jeví se dialektický materialismus. Z toho hlediska je socialistický realismus zvláštní metoda v umění, odpovídající dialektickému materialismu, převod posledního v oblast umění.“ (Stenografičeskij otčet, s. 500)

K tomuto názoru dostal se Bucharin ve své přednášce ovšem až po úvaze o situaci v světové literatuře, po úvaze o poetice jako technologii poetického mistrovství, o přelomu buržoazní slovesnosti v současnou, po vyličení hlavních zjevů současné slovesnosti. Přikročil k řešení problematiky až v hlavní části přednášky, v části věnované historickému vrcholu, úrovni poetické tvorby v SSSR a úlohám poezie. Není tedy divu, že jeho pohled na socialistický realismus byl především literárněvědný a téměř formalistický, ačkoli se proti formalismu literárněvědnému i poetickému vyslovil.

Je to patrné např. z tohoto jeho vývodu: „Formami poetické tvorby musí být nejrozmanitější jeho formy, sjednocené jediným velikým stylem nebo metodou socialistického realismu.“ (Stenografičeskij otčet, s. 500)

Jak vidět, je zde zřejmý rozdíl mezi pojetím Gorkého a pojetím Bucharinovým: Gorkij má pod socialistickým realismem na mysli veliký kulturní směr, který se ovšem projeví také ve stylu vši tvorby, Bucharin myslí přímo hned na tento styl a druhdy jej zaměňuje nebo ztotožňuje s metodou, tj. s filozofickým, ideologickým východiskem. Literát Gorkij má nesporně hledisko širší a hlubší, politický ideolog Bucharin má hledisko užší, přímo literárnější. Hledisko Gorkého bylo sjezdem přijímáno s jednohlasným uznáním, hledisko Bucharinovo neušlo výtkám jednostrannosti.

Je také literátsky jednostranné, o čemž nesporně svědčí poslední formulace Bucharinova (Stenografičeskij otčet, s. 502): „Socialistický realismus je metoda poetické tvorby a styl socialistické poezie zobrazující skutečný svět a svět lidských citů, styl lišící se od buržoazního realismu jak podle obsahu objektů poetického zobrazování, tak podle stylových zvláštností.“

Rozpor mezi pojetím Gorkého a Bucharinovým vrací se stále. Přitom nemluvíme ani o základních nepochopeních.

Do středu diskuse už na moskevském sjezdu dostává se problém skutečnosti. I v tomto bodě může se proti produktivnímu hlubokému pojetí skutečnosti jako tvorby všeho druhu, mířící do všelidské šťastné budoucnosti, jak to nalézáme u Gorkého, postavit pojetí Bucharinovo: skutečný svět a svět lidských citů. Je to pojetí širší, ale plytčí, metodicky bezvýhodné: skutečný svět a svět lidských citů může být všechno možné: i to, co vede k naturalismu, k fantastické romantice, k reakci. Dělal se tu některé zásadní chyby už pro ne dost vyjasněný obsah termínů: je něco jiného skutečný svět a něco jiného je to, co umělec z tohoto skutečného světa bere jako předmětnosti svého uměleckého tvaru. Tyto předmětnosti vzaté ze skutečného světa se nutně změň významem, který jim umělec dává. Tento význam měň předmětnosti už v samé koncepci v jinou skutečnost. Stejně se to má i s lidskými city. Pokud nejsou zasaženy významovým plánem tvůrčím, náležejí také skutečnému světu. Ale tento materiál nabude tvárnosti teprve zobrazením, uměleckým zpracováním, předmětnosti, vzaté ze skutečného světa, stávají se uměleckou skutečností. Umělecké zpracování liší se především podle druhu umění, tj. podle jeho základního materiálu: slovesného, hudebního, výtvarného, divadelního, filmového. A uvnitř těchto druhů podle tvárných postupů a prostředků, pro které se rozhoduje umělec podle svého položení v čase a prostoru.

Jedná se tedy patrně o významový plán a o plán tvárných postupů a prostředků, jehož použije umělec hlásící se k socialistickému realismu. Významový plán pro socialistického realistu je dán slovy Gorkého: Musíme se přímo cítit součástí té hromadné tvorby budoucího života, té tvorby, která je dcerou Října. Tento významový plán se opisuje všelijak a ne vždy šťastně ve spojení s problémem skutečnosti. Stále se zapomíná, že běží při slově socialistický realismus více o reálnou sociální a mravní podstatu skutečnosti než o obraz skutečnosti naturální. Stále se zapomíná, že Leninovo slovo o odrazu skutečnosti v umění je chápat jiným Leninovým slovem: aktivní uchopení skutečnosti. To jest, musí se hledět k mravní a sociální podstatě skutečnosti a snažit se o její vtělení v dílo, to je především v jeho složku významovou, která určí výběr z vrstvy předmětnostní. Tyto dvě oblasti díla, ať už je to dílo slovesné (i dramatické ovšem), hu-

dební nebo výtvarné, nebo konečně filmové, určí potom výběr tvárných postupů a prostředků.

Neujasněnost představ, plynoucí z nedostatečného tvaroslovného chápání díla literárního, ukazuje sám sborník statí *Problemy socialistického realizma*, který vyšel v Leningradě roku 1948. Sama úvodní stať Fadějevova *Zadači literaturnoj teorii i kritiki* projevuje ono užší, pouze literární chápání socialistického realismu, přizpůsobené zde v této stati ovšem také tématu statí. Poznámám, že literární teorii se zde míní něco jiného než teorie literatury, což je vlastně poetika a rétorika; teorií literární se zde míní to, co se někdy nazývá také u nás filozofie literatury nebo literárněvědná metodologie.

Sám jeden z redaktorů sborníku Jermilov podrobil dodatečné kritice tyto diskusní statí brzy po jejich objevení; kritiku Jermilovovu přinesla *Literaturnaja gazeta* už v září 1948. Jermilov zcela správně uvádí zde na míru některá tvrzení Fadějevova a dále Bjalikovova (v jeho statí *Gorkij i socialističeskij realizm*). Ale ani v Jermilovových představách není dost tvaroslovné jasnosti. On např. správně vytýká Fadějevovi, že vzal si východiskem Balzakovo chápání skutečnosti jako skutečnosti vybrané, vypěstěné, kterou gurmán Balzac přirovnává k podivuhodné hrušce Montreuil, vypěstované během sta let. Fadějev nahradil tuto metaforu jablkem vypěstovaným metodou Mičurinovou. Ale pozapomíná, stejně jako druhdy Jermilov, že Balzac praví: „Pravou skutečnost, skutečnost v umění, třeba vypěstovat jako hrušku Montreuil.“ Jasně běží tedy o uměleckou skutečnost. Připomínám k tomu to, co Nejedlý vyložil tak pěkně o umělecké skutečnosti na příkladě *Prodané nevěsty* (Zdeněk Nejedlý: *Ideové směrnice naší národní kultury*, Var 1, 1948, č. 3, s. 73n.).

Pokládám celou tu metaforu – ať s Balzakovou hruškou, ať s Mičurinovým jablkem – za pochybenou. Hruška Montreuil i Mičurinovo jablko jsou předměty reálné skutečnosti vedle dejme tomu trpké lesní hrušky nebo planého jablka. Naproti tomu umělecká skutečnost se zrodí z hromadných potřeb, tužeb, citů, uměleckých náběhů a z geniality tvůrce; a není k tomu třeba ani sta let, jak dokazují geniální díla sovětské literatury.

Z tohoto výchozího bodu třeba také posuzovat volbu tvárných postupů a prostředků v uměleckém díle.

Ukázal jsem už v statí *O sociální a mravní podstatnost* (v *Bloku* z 30. ledna 1948), že chápání socialistického realismu jako nějakého spojení realismu a romantismu je pochybené. Totéž vytýká v září toho roku Jermilov Fadějevovi. Nesouhlasil bych s Jermilovem, který ve Fadějevově syntéze realismu s romantismem vidí dokonce už opouštění materialistického základu. Vytkl bych naopak kritice Jermilovově (stejně ovšem i statí

Fadějevově) nedostatek toho, co jsem se snažil vyložit stručně v Bloku. Je zde především nejasnost terminologická a tvaroslovná. Romantismus, romantiku jako celek ze stanoviska významu a smyslu musíme chápat jako jakýsi protest proti přítomnosti, skutečnosti: tento protest může být buřičský, až revoluční (Byron, Mácha – typičtí „snílkové a buřiči“, řečeno slovem Šaldovým) nebo prostě únikový (např. Atala a René, Bachčisarajskij fontan nebo Mejrima a Husejn, ještě Zajma v Písniích otroka aj.).

Dále jsou tzv. romantické tvárné postupy a prostředky, to jsou vlastně postupy, které nejsou realistické, nemají druhdy nic společného s významovou stránkou romantiky ani s její revolučností ani s její únikovostí. Dejme tomu např. motiv dvojnictví, motiv čerta v lidové slovesnosti, motiv prokletého svůdce, Don Juana apod. Romantika využila těchto motivů a témat ke svým cílům, některým dala svůj ráz, i když byly už před romantikou, např. téma faustovské, zbojnické, loupežnické. V tomto smyslu termíny: romantický motiv, syžet, romantický postup, jsou značně neurčité; v umění hudebním a výtvarném se nejasnost ještě zvyšuje. Pohlédneme-li k dalším stadiím nerealistických postupů – k novoromantice, symbolismu, poetismu, surrealismu, vidíme zde ovšem určitou souvislost a analogie.

Střídání realismu, případně naturalismu a mnohotvárného romantismu, symbolismu je příznačné pro celé buržoazní 19. století. Ve většině případů běží vlastně jen o větší či menší zdůraznění složek. Jak např. druhdy je blízký naturalismus Zolův expresi romantické, jak jsou např. Strašidla Ibsenova v podstatě romantickou osudovou tragédií!

Chci tím říci: nemůžeme starými sudidly s jejich neurčitými názvy i obsahy měřit novou epochu, jejíž začátek jsme šťastně zastihli a jejíž další akt chceme spolutvořit nebo aspoň předzírat. Sovětská kultura navázala na staré dědictví, to značí: ona probádala a zhodnotila minulost ze svého hlediska. Nejlepším dokladem toho je sám Lenin, veliký znalec ruské literatury i literatury světové. Lenin tak dal už základní směrnice pro chápání staršího období slovesného předříjnového a pro poměr strany k nové umělecké produkci.

Zejména nelze připustit upadání do nejasností ze zmatků terminologických právě ve filozofii nového umění. Jestli A. A. Ždanov a jiní mluví o „reálné romantice samotného socialistického života“ nebo o revoluční romantice, nelze tuto romantiku života směšovat s romantickými postupy buržoazního umění. Už na sjezdu spisovatelů roku 1934 brojil Ždanov proti běsovství, mystice, popovštině a čertovině, proti pornografii jako symptomům literatury zahnívajících kapitalismu. Vycházeje od Stalinova označení spisovatelů jako „inženýrů lidských duší“, žádá Ždanov na spisovateli znalost života a vyobrazení v uměleckých výtvorech; „vyobrazit

ne scholasticky, ne mrtvě, ne prostě jako »objektivní realnost«, ale vyobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji“. (Stenograf. otčot, s. 4) I když jsou životní analogie, podstata nového života, který se buduje, dává jim jiný smysl, podrobuje je krátce novému pořadí hodnot – svému pořadí revolučnímu.

Romantika života – to je např. řetěz tzv. náhod. Známe je, že kdyby si dramatik dovolil tolik náhod ve svém kuse, kolik jich má v zásobě život sám, byl by pokládán za hudlaře, protože děj v dramatech vážném musí být motivován, aby působil vnitřní nutností. Nuže, v románě, ve hře líčící revoluční romantiku nebudeme vytýkat socialisticky realistickému autoru nějaké náhodné setkání a nebudeme ho spojovat např. hned s Walterem Scottem nebo Eugenem Sue. Ale to zase neznamená, že tím otevřeme bránu omšelým už romantickým hrdinům a romantickým postupům.

Nelze zde probírat ty nesčetné možnosti předmětností a čistě formové oblasti díla. V Bloku jsem už naznačil jeden z důležitých problémů: poměr socialistického realismu k historické tematice, kde běží o objevení kořenů, ze kterých roste socialistická přítomnost a budoucnost.

Také bych nechtěl tyto poznámky zaměřovat výlučně jen na slovesné umění. Přestávám jen na náznamech těchto zajímavých problémů na okraji vylíčení zrodu teorie socialistického realismu a na okraji polemiky o základní hlediska v té věci ve Svazu.

Základní tendence jsou patrné z důležitého kritického tažení Jermilovova: už samy názvy jeho statí to naznačují: Za bojovou teorii literatury, Proti kosmopolitismu, Proti odtržení od současnosti, Proti romantickému zmatku. Jsou to též patrně názory kruhů oficiálních.

Jermilov je ovšem už pod vlivem nejbřičtějšího teoretika socialisticky realistického umění, nedávno zesnulého Ždanova. Ždanov má především tu zásluhu, že problematiku socialistického realismu opět rozšířil na celou oblast tvorby, především též hudební. Dosáhl tím zvláště toho chápání problému, jež počal už Gorkij na sjezdu spisovatelů roku 1934.

Už na sjezdu roku 1934 Ždanov jako sekretář CK (Ústředního výboru) zdůraznil to, co vyhlásil Lenin jako první požadavek strany: stranickost literatury, bolševickou tendenci v literatuře, stálý boj za socialismus. Žádal v tematice život dělníků a rolníků a jejich úsilí o nový život. Vyzýval spisovatele ve svém ne dlouhém, ale pádném projevu k výtvorům vysoké úrovně, vysokého ideového a uměleckého obsahu. Volal k spisovatelům: „Buďte nejaktivnějšími organizátory proměny vědomí lidí v duchu socialismu! Buďte na předních pozicích borců za beztrždní socialistickou společnost!“ (Stenografičeskij otčot, s. 5) V tomto závěru už se Ždanov přiblížil k onomu pojmání tvůrčí činnosti, jak jsme je poznali už u Gor-

kého. A v tom směru prohluboval dále své názory a došel k souvislosti celé výchovné a tvůrčí činnosti a k jejím společným úkolům v oblasti výchovy, kultury a umění.

Zejména jeho referát o časopisech *Zvězda* a *Leningrad* roku 1946 a pak jeho projev na schůzi pracovníků sovětské hudby tvoří ideovou jednotu (první referát je přeložen ve výtahu v *Tvorbě* 17, 1948, č. 48, projev je přeložen ve *Varu* 1, 1948, č. 12-13).

Základní společnou myšlenkou je boj proti bezideovosti a apolitičnosti umění a boj proti formalismu v umění. Ždanov věren odkazu Leninovu a Gorkého žádá vysokou tvůrčí úroveň. Správně ukazuje, že tato úroveň musí sledovat především onu revoluční tendenčnost, řekli bychom tedy, že musí mít revoluční významovou oblast vrcholící ve smyslu výstavby socialistické budoucnosti; za druhé zejména v projevu před hudebními pracovníky ukázal na nutnost těžit z dědictví ruské klasiky, tj. ze starších mistrovských děl v oblasti hudby a výtvarného umění realistického rázu. Ždanov byl také z těch, kteří spolu se Stalinem a Kirovem dali sovětské historiografii nový směr k historické pravdivosti proti povrchnímu úchylkaření prof. Pokrovského a jeho školy: správné zhodnocení tvůrčích zjevů ruské státní minulosti a ruské kultury bylo ovocem této včasné kritiky. Z toho rostla pak tvorba na historické tematice, zejména ovšem v oblasti slovesné, počítaje v to i dramatickou.

Stejně včasné a významně ukázal Ždanov na zdroje umělé tvorby v tvorbě lidové, zvláště v hudbě. Doplnil tak názory Gorkého o kořenech velkých slovesných jevů v lidové tvorbě, slovesnosti, také pro oblast hudební tvorby. Nerozpakoval se citovat tu starší hudební estetiky jako Serova, Stasova.

Ždanov ukázal na propast, která dělí hudební tvorbu formalistů od klasického dědictví, propast způsobenou nedoceněním lidové hudby, formalistickým novatérstvím a naturalistickými zvrácenostmi. Zde se se Ždanovem očitáme už na poli teorie umění a v sledování tvárných postupů a prostředků.

S potěšením shledáváme jeho navazování na starší realistické postupy a jeho až živelný odpor k pozdním výhonkům úpadkového buržoazního patvoření futuristického, surrealistického, kubistického atd., jež sovětský úzus všecky shrnuje pod názvem formalismus. Připomínám krátce, že estetický a literárněvědný formalismus v Sovětech i u nás rostl právě na okraji těchto -ismů.

Uhrnem: Ždanov dospěl k představě téhož hlubokého a širokého pojmání nové sovětské tvorby, které ne snad s takovou teoretickou propracovaností, ale jistě se stejnou přesvědčivostí hlásal Gorkij.

Ždanov některé zásady čtrnáct let po Gorkém zpřesnil a zdůraznil. Vyplynulo to ovšem už z nových zkušeností a také už z nové tvorby v socialisticky realistickém duchu. To platí především o problému národnosti a mezinárodnosti v umění, který se stal naléhavým zvláště za Velké vlastenecké války a krátce po ní.

Ždanov, vycházející z výmluv hudebních formalistů o mezinárodnosti umění a snižování mezinárodnosti, řekl: „Mezinárodnost v umění se však nerodí ze snižování a ochuzování umění národního, naopak mezinárodnost se rodí teprve tam, kde plně rozkvétá národní umění.“ A dále: „Plně ocenit bohatství hudby jiných národů může jen ten národ, který má vlastní vysoce vyvinutou kulturu hudební. Nelze být mezinárodním v hudbě ani v ničem jiném, nejsem-li opravdovým vlastencem ve své vlasti. Jestliže základem mezinárodnosti je úcta k jiným národům, pak nemůže být internacionálem ten, kdo nectí a nemiluje svého vlastního národa!“ (Srov. Var 1, 1948, č. 12-13, s. 374)

Co řekl Ždanov o hudbě, platí ovšem i o tvorbě celé. Ostatně z formulace Ždanovovy to už samo plyne. A že Ždanov měl na mysli velký nový socialisticky realistický směr, celé tvořivé hnutí kulturní, to dokazuje toto místo z jeho projevu k hudebním skladatelům: „My, bolševici, se nezříkáme kulturního dědictví. Naopak kriticky si osvojujeme kulturní dědictví všech národů, všech dob, abychom si vybrali vše, co může inspirovat pracující sovětskou společnost k velkým dílům v práci, ve vědě a kultuře.“ (Var 1, 1948, č. 12-13, str. 381)

Mohla by se k tomu citovat též známá slova Leninova o bolševické kultuře, beroucí z dědictví minulosti vše, co potřebuje k výstavbě a kráse nového života. Smysl těchto slov bude se naplňovat růstem socialisticky realistické kultury čím dále tím více.

Ždanovova kritika formalistů byla zle uvítána reakční kritikou západní jako omezování tvůrčí individuality. Snad je tedy dalším problémem socialisticky realistické tvorby problém samotného tvůrčího subjektu a objektivního světa? Nemyslím, že pro skutečného komunistu by to byl ještě nyní problém. Nietzschevské já, já, já už dávno bylo překonáno myšlenkou Tolstého: své já je možno uplatnit vždy a všude jen jedním: službou druhým. Říjnová revoluce ohlásila nástup této morálky. Skutečný tvůrčí duch je si také pevně vědom toho, že chce svým dílem sloužit druhým. Aby mu rozuměli, musí mluvit jejich jazykem a tvořit o tom, co je v jejich světě důležité. Tvůrce je jako ten ohnivý květ kaktusu, jak razil ten obraz náš Bezruč; květ náleží k té květině a její půdě. U skutečného tvůrce může být jen umocnění všech těch sil, které kladně působí v životě a v usilovné snaze o budoucí život.

Už Gorkij, jak jsme si už řekli, rozlišil individualitu zbytečných lidí – i tvůrčích – od těch, kteří jsou součástí tvořivé skutečnosti. Gorkij už roku 1914 napsal: „Zastánci takzvaného svobodného umění pro umění jsou lidé nanejvýš tendenční, bez ohledu na jejich negativní a nepřátelský poměr k tendencím sociálním.“ Gorkij postavil tak proti sobě soběstačný individualismus a kolektivní ideál. Něco jako kolektivní ideál dalo by se najít v minulosti jen v gotickém umění: jistě alespoň v stavitelství, kde by se také našly už jisté formy kolektivní spolupráce. Víme ovšem, že to vše plynulo z jiných hospodářských a výrobních podmínek, než jsou ty, které vytvořila velká říjnová revoluce, z jiné vládnoucí (feudální) ideologie. My jsme přitáhli gotiku především na srovnání historické kulturní epochy a jejího uměleckého obsahu a stylu: poměr složek je v gotice vyjádřen určitěji než v předchozích i následujících epochových směrech.

Gotiku nemůžeme charakterizovat jako stálé úsilí k bohu a k nebesům; ale socialistický realismus můžeme vystihnout ve významové stránce jako stálé tvořivé úsilí o uskutečnění života vpravdě lidského. Tvořivá skutečnost – stálé úsilí o uskutečnění mravní a sociální podstaty. Umění jako služba všem lidem dobré vůle na cestě k cíli.

Tento smysl vyjadřuje už částečně socialisticky realistické umění. Je teprve na cestě k plnému vyjádření. Bude zde ještě mnoho zastávek, omylů, zvrátů. Bude trvat dlouho, ještě snad století – dvě století, než se dosáhne plného vítězství a cíle socialistického. K vítězství na poli umělecké tvorby půjde se také asi po etapách. Ale to je dnes už jisté: že jsme na počátku socialisticky realistické epochy a že její životní styl prolne všecku tvorbu. A že slovanské národy budou mít na tom největší podíl. Až člověk třetího či čtvrtého tisíciletí našeho letopočtu uvidí nebo uslyší nějaký artefakt, nebo bude číst něco z doby, na jejímž počátku stojíme, bude mít představu o jednotě životního a uměleckého stylu poříjnové epochy.

(1948)

**POZNÁMKY K NĚKTERÝM ZÁSADÁM
SOCIALISTICKÉHO REALISMU
(NAD SOVĚTSKÝM VYDÁNÍM AŽAJEVOVA ROMÁNU
DALEKO OD MOSKVY)**

Sergej Machonin

Otázky a problémy socialistického realismu se u nás vyrojily a začaly znepokojovat svou novostí a naléhavostí v plném rozsahu teprve až po květnu 1945, kdy se u nás po prvé v dějinách široce otevřela cesta mohutnému proudu sovětské literatury. Náklady sovětských knih dosáhly rázem nebývalé výše, český a slovenský čtenář začal přijímat s dychtivým zájmem literaturu, která je uměleckým obrazem života nové společnosti, vychované socialismem. Se vzrůstajícím obdivem – poprvé bez překážek, zákazů a cenzur – si mohl český čtenář učinit vlastní nezkraslenou představu o způsobu sovětského života, o bohatosti lidskosti a hrdinnosti sovětského lidu i jeho země. A sovětská literatura, stejně jako život, který zobrazuje, udivila, získala a uchvátila českého čtenáře svou novostí, originalitou a bohatstvím tematickým i formálním, svou silou a smělostí tím více, čím lživější byly hlasy „světové“ buržoazní kapitalistické kritiky, obviňující sovětskou literaturu z plochosti, mechanické politické tendenčnosti a neuměleckosti. Dnes, čtvrtý rok od osvobození, není u nás třeba tyto nehorázné a průhledné pomluvy vyvracet. Široké masy čtenářstva se už samy, spontánně a bez nápovědy přesvědčily, kde je pravda, a svou věrností sovětské literatuře dokazují nejlépe správnost a životnost teoretických, ideových a estetických principů, z nichž tato literatura vyrůstá.

Tato potěšující skutečnost vyvolává však i u nás stále naléhavěji potřebu teoretického zhodnocení zásad socialistického realismu, jež by konečně vneslo jasno také do řad našich literárních kritiků, teoretiků umění, estetiků, publicistů, kulturních referentů, studentů a teoretických pracovníků, v jejichž vědomí i pracích je socialistický realismus hodnocen neúplně, někdy nesprávně, často i pokrouceně a falešně. Skutečnost, že teorie socialistického realismu není ještě, zejména po stránce estetického zhodnocení, dostatečně propracována ani v SSSR, tento úkol ovšem neobyčejně ztěžuje. Přesto však je načase pokusit se i u nás o utřídění a vysvětlení hlavních zásad metody socialistického realismu už proto, aby bylo konečně zabráněno řádění oněch přeintelektualizovaných „teoretiků“,

kteří sice věnovali stránky a stránky svých studií rozborům jinotajných Kafků, pesimistických Sartrů a Camusů, bezvýchodných Anouilhů, nenašli však pro sovětskou literaturu, která jim byla příliš tendenční, příliš průhledná a příliš neumělecká, slovo hlubšího zájmu, aniž při tom ovšem opomněli ji při každé vhodné příležitosti zlehčovat a její teoretickou bázi – socialistický realismus – bagatelizovat.

Naštěstí je málo vyhlídek, že by se takzvané „objektivistické“, existenciální, surrealistické a podobné kritice dostalo v budoucnu na stránkách našich literárních časopisů místa. To bohužel neznamená, že toto zhoubné estetizování nebudí v naší kulturní veřejnosti ve formě jakési kulturní šušky i nadále a že nevnáší, zejména mezi literární i čtenářskou mládež, zmatek a škodlivou, nezdravou dezorientaci. Zabránit tomu lze jen systematickým seznamováním českých kulturních pracovníků, spisovatelů i kulturní veřejnosti se zásadami socialistického realismu, s jeho vysokými ideovými a etickými normami, s jeho revolučností a novátorstvím formálním i myšlenkovým.

Nejlépe je podle mého názoru vycházet zde z konkrétního literárního materiálu a na něm vysledovat a demonstrovat hlavní zásady a směřování socialistického realismu. I když je mi zřejmé, že rozbořením jediného díla nelze všechny tyto požadavky splnit, chci se stručnou analýzou románu až donedávna neznámého sovětského autora V. Ažajeva Daleko od Moskvy pokusit o vyvození některých principů socialistického realismu přímo z živého literárního materiálu, neklada si přitom zdaleka nároků na úplnost a soustavnost svých vývodů a s vědomím, že jde o principy v podstatě známé, avšak, zejména naší kritikou, stále ještě opomíjené.

Zvolil jsem si román Daleko od Moskvy proto, že na něm lze, jak se domnívám, hlavní zásady metody socialistického realismu zvláště názorně doložit. Skutečnost, že tato Ažajevova práce byla vysoko zhodnocena sovětskou kritikou i nedávným sjezdem spisovatelů, je důkazem, že jde o dílo do značné míry typické a mimořádně zajímavé a že jeho volba byla správná. Kniha nebyla dosud do češtiny přeložena, budu proto nucen zdržet se podrobněji, než by tomu bylo u románu českému čtenáři známého, u obsahu knihy, případně ocitovat některé důležitější úryvky textu.

Revoluční romantika

V jedné z posledních kapitol románu, jehož ústředním tématem je stavba obrovského naftovodu na Dálném východě v druhém roce války, navozuje autor takovouto situaci:

Vedení stavby pověřilo mladého inženýra Kovšova velkým a odpovědným úkolem: referovat v Moskvě o konečných fázích stavby, převzaté

před rokem od odvolaného vedení a dokončované přesně podle „šileného“, jak se o něm vyjádřil odvolaný vedoucí inženýr, plánu, podle plánu, jímž se nové vedení zavázalo dokončit stavbu místo původně stanovených tří let v jediném roce. Inženýr Kovšov přemýšlí. Úkol odpovědný, nesnadný a zároveň čestný a slavný. Jak vylíčit v Moskvě, na nejvyšších místech, celé to obrovské nadlidské obětavé úsilí tisíců neznámých sovětských lidí, budovatelů naftovodu, jak mluvit číslly, diagramy, plány a slovy za všechny a jménem všech, kdo mají na úspěšném průběhu stavby podíl, jak vzbudit důvěru, že gigantické dílo bude ve stanoveném termínu hotovo?

„... Čím dál tím odpovědnější mu připadala ta cesta do Moskvy. Přemýšleje o stavbě představoval si Alexej, nikoliv abstraktně, ale v obrazech, její průběh až do konce. Rozpomněl se, jak kdysi, za divé lednové metelice, strávili na průlivu s Beridzem v dřevěném baráku pěkný večer. Železná kamna sálala, lidé seděli kolem. Zjaťkov požádal Beridzeho, aby vyprávěl, jak bude jednou puštěna nafta hotovým potrubím. Bylo to v době, kdy ještě ani v průlivu nebyla uložena první série potrubí, práce se teprve zaběhávala, velmi mnohé se nedařilo a jen málo se dařilo. Lidé však věřili, že nafta přijde do Novinsku přesně ve stanovené lhůtě. Tvrdili dokonce: Nafta přijde do Novinsku dřív! Třeba jen o den, ale dřív!

»Že bych to zkusil?« řekl s zářem Beridze a začal...“

Hlouček sovětských lidí se zasní. V bouři, u teplých kamen, v krátké vynucené přestávce, cestou za nesnadnými úkoly sní hlavní inženýr Beridze, jak jednou, po válce, v hlubokém míru, při oslavě Října, se staří přátelé sejdou a budou komsomolcům vyprávět, jak tenkrát, v dvaadvacátém, dobudovali slavný naftovod. Nafta byla puštěna, jde poprvé potrubím, na autech ji doprovázejí budovatelé, inženýři, stachanovci, vedoucí komsomolu, domorodé obyvatelstvo...

„Na pevnině, nedaleko Nižní Sazanky, kde rybáři slavnostně vítali budovatele, praskla náhle spára. Nafta vchrstla do pukliny, vyrvala z příkopu vrstvu země a vytryskla vysoko nad tajgu, postříkala žluté stromy, suchou trávu, pestrobarevné podzimní květiny. Vůz, v němž jel Umara Magomet, byl náhodou nejbližší místu nehody.

Svářeč vyskočil z kabiny a rozběhl se k místu, kde ze země tryskal naftový vodotrysk.

»Nafta! Nafta! Lidi, nafta!« křičel radostně Umara, nabíraje do dlaní olejnatou kapalinu a dychtivě k ní čichaje.

Ke svářeči se přihnál rozhněvaný Beridze: Tady takový malér a on, blázen, tancuje jako pomínutý! Ale Umara natahoval k inženýrovi ruce zamazané naftou a křičel dál: »Nafta! Nafta!«

Beridze se na něho podíval pozorněji – a tentokrát už mu nic neřekl...“

Uvedená scéna patří k vrcholným scénám knihy a v určitém smyslu je klíčem k pochopení jednoho z nejzákladnějších znaků socialistického realismu, tzv. revoluční romantiky. Podrobme tuto scénu bližšímu rozboru.

Umara Magomet, svářeč, stachanovec, který vstupuje do románu rozhořčenou hádkou s lékařkou Olgou Rodionovovou (lékařka ho nechce pro chřipku pustit do terénu na trasu), Umara Magomet, neúnavný, neumdlévající, nepřekonatelný hrdina práce, který vlastníma rukama svařil desítky kilometrů ohromných trub, se dočkal! Jeho horoucí touha, jeho nejvřelejší přání, jeho nejspolešnější sen, který je v daném okamžiku ztotožněním velkého společného snu všech budovatelů obrovské stavby, se stal skutečností! Hmatatelnou, vonící, mastnou skutečností vytrysklé nafty! Plán byl splněn! Závazek vlasti nesený nadlidským úsilím byl dodržen!

A tento veliký okamžik vidí s naprostou jasností s plastickou přesvědčivostí, která mu dovoluje mluvit o něm v minulém čase, jako by se již byl udál, tento okamžik vidí ve své *fantazii* hlavní inženýr stavby v době jejích začátků, kdy je naftovod zatím jen zaklet do plánů a výpočtů na jeho pracovním stole. Proti přesvědčení Beridzeho o správnosti jeho vyřešení projektu mluví v té době tlustopisy mnohonásobně osvědčených starých praktiků a odborníků, pokládajících roční termín za šílensství. Proti němu mluví veškerá zkušenost zahraničních kapacit. Proti němu mluví sedmi-měsíční zima, nedostatek materiálu, lidí, zkušenosti v tomto oboru práce. A přes to všechno, zdálo by se proti vši logice, veřejně pranýřován svými odpůrci pro nezodpovědnost a mrhání nejvyšší důvěrou, přes to všechno vidí inženýr Beridze s nevývratnou jistotou den, kdy tryskající nafta naplní dychtivé ruce Umary Magometa a bude vonět nevýslovnou vůní splněného snu.

Jak to pochopit? Co mu dává záruku, že se nemožné zdaří, že nežene s sebou do zoufalství a do katastrof tisíce budovatelů naftovodu? Je to hazardérství? Ctižádost? Nezodpovědnost? Romantika?

Ano, je to romantika. Je to snění. Tento nový pojem romantismu a snu však nesmíme zaměňovat s tradičními romantickými rekvizitami minulosti, které odváděly od živého reálného života do vysněných krajin, v nichž se živí lidé měnili v neskutečné hrdiny, odtržené od problémů skutečného života, konající neskutečné velké činy. O jakou romantiku tedy jde? A. A. Ždanov definoval na prvním sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 toto nové pojetí romantiky jako podstatného rysu sovětské literatury takto:

„Naší literatuře, která stojí oběma nohama na tvrdém materialistickém základě, nemůže být cizí romantika, avšak romantika nového typu, romantika *revoluční* (podtrhuji já, S. M.). Říkáme, že socialistický realis-

mus je základní metodou sovětské umělecké literatury a literární kritiky. To předpokládá, že revoluční romantismus musí být složkou literární tvorby, neboť celý život naší strany, celý život dělnické třídy a její boj spočívá ve spojení nejdrsnější, nejstřízlivější praktické práce s největším heroismem a grandiózními perspektivami.“

Inženýr Beridze není ani hazardér ani planý snilek. Je to typ nového sovětského inženýra, ostříleného na nesčíslných budovatelských frontách prvních stalinských pětiletok. Zkušený praktik, drsný prozaik každodenní práce. A přece se tento člověk čísel, výpočtů, norem, tento člověk exaktního myšlení a vědecké uvážlivosti odváží romantického snění. Nazvali jsme tento romantismus *revoluční*. V čem spočívá jeho revolučnost?

Inženýr Grubskij, Beridzeův odpůrce, operuje proti němu nejpřesvědčivějšími odbornými argumenty. Je to neméně zkušený praktik a neméně solidní teoretik. Rozdíl mezi nimi je v tom, že Grubskij odmítá převzít riziko termínu, který, podle jeho mínění, není za přísných odborných předpokladů a na základě *dosavadních* zkušeností uskutečnitelný. Beridze termín přijímá. Vychází především z neoddiskutovatelné skutečnosti, že roční lhůta musí být bezpodmínečně splněna, poněvadž to potřebuje vlast přepadená nepřitelem, jejíž jižní naftové zdroje jsou ohroženy. A tomuto kategorickému imperativu podřizuje všecko své další uvažování. Odmítá kapacity a tlusté knihy v okamžiku, kdy dodržení termínu spolurozhoduje válku. Hledá s inženýrem Kovšovem nové revoluční tvůrčí návrhové a pracovní postupy, *riskuje*, zapřahuje celý štáb inženýrů do své novátorské koncepce, opouští vyjeté koleje, pouští se na nové objevitelské cesty, jež vyvrátí z kořene dosavadní důstojné a vyzkoušené projekční i pracovní metody. Inženýr Beridze je realista. Opírá své dílo o přesné plány a promyšlenou organizaci, o konkrétní výpočty. Je však zároveň romantik, revoluční romantik, jehož plány jsou vypracovány s průkopnickou odvahou novátora a jehož výpočty a organizační úvahy počítají nikoliv s pracovními jednotkami jako plány Grubského, ale se sovětským pracujícím člověkem, vychovaným socialistickým zřízením, a proto ideově vyspělým natolik, že je schopen dvojnásobného, trojnásobného, a bude-li zapotřebí, i vícenásobného výkonu. A právě zde, v tomto bodě, tkví strhující patos sovětského revolučního romantismu. Beridzeovo riskování by bylo zločinem, kdyby nebylo podloženo vědeckými předpoklady. A bylo by šílenstvím, kdyby u lidí, u budovatelů, u tvůrců stavby předpokládalo lehkomyšlně pracovní výkony, jichž nejsou schopni. Avšak právě proto, že Beridze i všichni ostatní organizační a ideoví vedoucí stavby se mohou s jistotou opřít o ideovost sovětského člověka, ověřenou a osvědčenou desíletými bojového heroického budovatelského úsilí, není jejich riziko rizikem fanfarónů, ale *plánem*, smělým revolučním plánem

sovětských budovatelů. Motorem a duší stavby je komunistická strana. „Síla naší strany byla vždycky v tom,“ říká A. A. Ždanov, rozvíjeje dál teorii socialistického realismu, „že spojovala a spojuje zvýšenou pracovitost a praktičnost se širokou perspektivou, se stálým zaměřením vpřed, s bojem za vybudování komunistické společnosti. Sovětská literatura musí umět ukázat naše hrdiny, musí se umět podívat do našeho zítřka. Nebude to utopie, neboť náš zítřek se připravuje plánovitou vědomou prací už dnes.“

Kladný hrdina

Ažajevův román je důsledným uměleckým ztvárněním tohoto teoretického postulátu. Zobrazuje život „nikoliv scholasticky mrtvě, nikoliv prostě jako »objektivní realitu«, nýbrž postihuje skutečnost v jejím revolučním vývoji“ (Ždanov), což je prvním a nejdůležitějším předpokladem socialistického realismu. Jaký je rozdíl mezi realismem zachycujícím stroze „objektivní“ realitu a realismem socialistickým? Kde tento rozdíl nejnázorněji postihneme? Řekli jsme, že si sovětská literatura klade za úkol ukázat *hrdiny* socialismu, že její ctižádostí je nesetrvat na konstatování současné skutečnosti, nýbrž předjímat úsilím svých *hrdinů* budoucnost. Tak docházíme ke zjištění, že nové pojetí hrdiny je ono kritérium, které především odlišuje socialistický realismus od tzv. objektivního realismu popisného.

Kdo je hrdinou Ažajevova románu?

Je to Batmanov, vedoucí stavby, muž mohutné vůle, nesmírných pracovních schopností, vzor komunistického vůdce?

Je to Zalkind, ústřední stranický organizátor stavby, duše a živé svědomí všech budovatelů, člověk lidský, vytrvalý a laskavý?

Nebo hlavní inženýr Beridze?

Alexej Kovšov, prodávající během hrdinského boje o dodržení termínu hluboký vnitřní vývoj, jímž dospívá v pravdivého a silného syna své země?

Nebo je hrdinou románu Táňa Vasilčenkova, inženýrka, organizátorka legendární komsomolské brigády, která dala stakilometrové trase v rekordním čase a v strhujícím vypětí, často s nasazením života, telefonní vedení?

Je hrdinou neúnavný usměvavý stachanovec Umara Magomet, nebo šedesátiletý inženýr Topolev, který se z opozičníka stává hrdinou práce a umírá jako jeden z vítězů stavby?

Nelze odpovědět na otázku, která osoba je hrdinou románu. Jsou jím všichni jmenovaní stejně jako všichni nejmenovaní hrdinové velikého zápasu se sibiřskou přírodou a všemi ohromnými překážkami. Všichni

dělníci trasy, všichni, kdo přispěli svým pracovním vypětím, nadšením a nesobeckou obětavostí ke zdaru díla, stejně jako všichni, kdo pro toto dílo zahynuli, jsou hrdiny románu.

Hrdinou románu jsou všichni jednotlivě a jsou jím všichni jako celek. Individualistický hrdina popisného i kritického realismu je tedy, jak vidíme, v socialistickém realismu zaměněn novým vyšším typem hrdiny, hrdinou kolektivním, který však pro svou příslušnost ke kolektivu a pro svůj význam ve spojení s kolektivem nikterak neztrácí svou individuální podobu, svou typičnost a svou jedinečnost. Naopak. Dosud nikde se kladný hrdina nemohl ve vši své typičnosti, ve všech svých psychických možnostech, ve vši své individuální složitosti rozšířit a uplatnit lépe než v socialistickém realismu, kde jeho individualita, posílena, podepřena, nesena společnou ideou kolektivu, jenž ho chrání před tragickou osamoceností hrdinů minulosti, dochází nejplnějším uplatnění. A zároveň s lidskými hrdiny se stává hrdinou románu dílo jejich rukou, jež viděno nikoli jako suchá skutečnost, kterou lze měřit, zaznamenávat do výkazů a statistik, zanášet do plánů a grafů, nýbrž jako výsledek nadšeného úsilí společné vůle tisícíhlavého kolektiva, jako krok blíž k vítězství ve válce a krok blíž k uskutečnění beztřídní společnosti, nabývá podle výrazu V. Jermilova obrovského „poetického potenciálu“. „Jakýkoliv objekt je u nás poetický proto,“ říká V. Jermilov, „že v něm můžeme najít lidskou vůli, rozum a vášeň, projev nejlepších, nejušlechtlejších lidských citů, lásku k vlasti, směřování k plnosti všeobecného štěstí – ke komunismu. Za kterýmkoliv »objektem« cítíme nekonečný růst lidí, jejich duchovní obohacení, vidíme kolektiv, pomáhající každému projevit nejplněji své nejlepší lidské vlastnosti. Ale to právě je poezie našeho života, novátorská poezie socialismu.“

Řekli jsme, že společná idea, společná dynamická vůle kolektivu, vytvářející nové a nové hodnoty, nese hrdinu socialistického umění s sebou, strhuje ho vpřed k dosažení společného radostného cíle, chrání ho zároveň před tragickou osamoceností, psychickými krizemi a ideovou bezvýchodností. Hrdina socialistického realismu je tím určen jako hrdina pozitivní, jako nositel kladného životního pocitu a hodnototvorného životního usilování. Nejednou byl tento kladný hrdina socialistického realismu vytýkán ctiteli „filozofického“ umění i zastánci tzv. objektivního, „netendenčního“ umění jako ochuzení umělecké škály, jako simplifikační tendence, jako představitel nadiktovaného „oficiálního optimismu“, jako „schéma šustící papírem“. Stačí si přečíst Ažajevův román, abychom viděli s naprostou jasností směšnost těchto „objektivních“ kritických měřítek. Jak citlivá složitost vztahů se vytváří mezi postavami románu, jak diferencované, kolektivností i vzájemným poměrem jednotlivců podmíněné

psychologické odstíny charakterů, jak plný a pravdivý život žije trasa rodícího se naftovodu!

V čem se tedy přepočítli blazeovaní soudci socialistického umění? Proč není jejich chápání dostupná bohatost a plnost života pozitivních hrdinů, naplněných optimismem, životní radostí, elánem a heroickým patosem? Důvod je prostý: nepochopili, že země socialismu přebudovala od základů společenské vztahy, že přehodnotila hospodářské, sociální, etické i estetické normy a že socialistické umění jest zrcadlem socialistické *skutečnosti*. V socialistické skutečnosti, a tedy ani v socialistickém umění není proto místa pro morální rozklad, pro negaci rozumu, pro kult podvědomí, mystiky, chorobné erotiky, pro anarchický individualismus, poráženecký defétismus, pro heroizaci patologické úchylnosti a jak se všechny tzv. „skutečně umělecké“ zdroje umění, jež je dítětem a obrazem kapitalistického společenského řádu, jmenují. Proti hrdinovi, který stojí v tragické opozici k tomuto kapitalistickému řádu, a ovšem zejména proti „hrdinovi“, který je jeho zplozencem, typizuje v sobě všechna jeho prokletí, staví sovětské umění – a v tom tkví právě jeho epochální novátorský význam – světlého, kladného hrdinu, hrdinu bojujícího v kolektivu sobě podobných aktivně o uskutečnění ideálů vědeckého socialismu.

Tendence v socialistickém realismu

Hlavní inženýr Beridze má rád Táňu Vasilčenkovou, vedoucí komсомolské brigády. Ještě než si mohli vyjasnit svůj vztah, ukládá vedení stavby spolu s Beridzem Táně na její vlastní návrh naléhavý, nesnadný a nebezpečný úkol, jenž znamená odloučení na mnoho týdnů. -

Šofér Machov a Musja Kučinová, vedoucí jednoho z bufetů rozsetých po trase, se mají rádi. Machov by se pro Musju rozkrájel, nejraději by se od ní nehnul. Je však stachanovec, nejlepší šofér úseku, a nemá na Musju čas. Láme rekordy a těší se na chvílky, kdy po absolvované túře dostane od Musji prémii pro nejlepšího šoféra – čaj, zákusek a laskavý úsměv. Nikdy se však v Musjině kantýně neohřeje. Dívka je na něho přísná, žene ho nemilosrdně z túry do túry a hrozí odvrácením přízně, kdyby si Machov neudržel stachanovské prvenství.

Šéf nemocnice, doktorka Olga Rodionovová, utrpěvší těžký duševní otřes, se sblíží se vedoucím úseku Rogovem. V době, kdy by potřebovali být si nejbližší, odchází Rogov na vlastní žádost na nejzazší a nejtěžší úsek stavby, kde se vyskytly mimořádné obtíže, a Olga se přímo zavaluje prací.

Vedoucí stavby Batmanov žije odloučen od ženy a nemocného syna, kteří se po evakuaci usídlili někde na Krymu. Trpí osamocností a zvláště silně si uvědomuje, jak po celou dobu jeho manželství jeho soukromý ro-

dinný život trpěl pracovním a stranickým zatížením. Uvědomuje si, jak opomíjel ženu, jak ochuzoval její manželský život, a umiňuje si uprostřed nadlidského pracovního vypětí, že po válce rodině i ženě všechno vynahradí. Znenadání jej zastihne krutá zpráva o synově smrti. Otřesen, zasažen bolestnou ranou, reaguje na ni ještě větším pracovním vypětím.

Kvapem se blíží jaro. V průlivu mezi ostrovem a pevninou, kde se kladou poslední úseky potrubí, začíná pomalu odtávat led. Práce neustává ani v noci, lidé podávají nadlidské výkony. Led slábne, je vydán zákaz vyjíždět na průliv s traktory. Práce je tím nesmírně ztížena, hrozí nebezpečí, že se nepodaří sváření a ponoření potrubí včas dokončit. Úspěch stavby je ohrožen. Silin, jeden z nejúspěšnějších pracovníků průlivového úseku, vyjede přes zákaz s traktorem na led.

Uprostřed průlivu se pod traktorem led prolomí a Silin zahyne.

Tendence na tendenci? Utilitarismus? Politický diktát? Potlačení individuality, soukromí, svobody? Propaganda? Tak by asi uvedené citáty označil některý z „objektivních“ vyznavačů „netendenčního“ umění.

„... Nechceme utilitarismus. Nepíšeme pro propagandu. Umění je reálné jak sám život a jako sám život je bez cíle a beze smyslu, existuje proto, že nemůže neexistovat...“

Tento citát z ideového programu „apolitické“ a „netendenční“ skupiny Serapionových bratří, napsaného před více než dvěma desetiletími, uvádí A. A. Ždanov jako typický výchozí princip kritiky „objektivních“ ideologů umění. O nové varianty těchto starých „pravd“ nemáme nouzi ani my. Stačí se obrátit k francouzskému existencialismu s jeho teorií nesmyslnosti a nezměnitelnosti života, nebo k některým civilistním teoriím „všedního“ člověka a „objektivního“, „konstatujícího“ umění u nás. Jde v podstatě ve všech těchto teoriích o totéž: o vybojování jakési autonomnosti, nedotknutelnosti a svébytnosti umění, jeho apolitičnosti, neutrality a beztendenčnosti. O stvoření zvláštních zákonů a norem pro umění, které by byly zcela neodvislé od zákonů a norem společenského života vyvíjejícího se ve znamení třídního boje, v podstatě tedy o odloučení umění od života. „V třídní společnosti není a nemůže být neutrální umění,“ praví se v rezoluci ÚV RKSB(b) z června 1925 a A. A. Ždanov formuluje tuto zásadu přesněji: „Naše sovětská literatura se nebojí obvinění z tendenčnosti, neboť není a nemůže být v období třídního boje literatury beztřídní, beztendenční, zdánlivě apolitické. Ano. Naše sovětská literatura je tendenční, a my jsme na její tendenčnost hrdi proto, že naše tendence spočívá v tom, že usilujeme o osvobození pracujících celého lidstva od jha kapitalistického otroctví.“

Toto jsou základní ideová kritéria, z nichž vychází teorie socialistického realismu. Vyplyvá z nich přední úkol literatury aktivně působit

na život, převychovávat lidi. „Leninský princip bolševické stranickosti literatury – stranickosti totožné s objektivitou, zahrnující v sobě *poznání* (podtrhuji já, S. M.) života a *působení* (podtrhuji já, S. M.) na život – princip, jenž staví spisovatele do řad avantgardy národa, otevřel před sovětskými spisovateli horizonty neznámé literaturám jiných zemí a epoch...“ (T. Motylevová: Světový význam sovětské literatury.)

Nelze se ovšem dohodnout v názoru na poslání umění s lidmi, pro něž zájmy, touhy a emoce osobní jsou v rozporu se zájmy a politickým usilováním socialistické společnosti. Kdo nechápe velikost boje za komunistický ideál beztrždní společnosti, nepochopí zajisté ani ideové principy socialistického realismu. Pro toho bude strhující boj dělné trasy Ažajeva románu propagandou komunismu, oficiálním optimismem, a nikoliv plodným a tvůrčím procesem ideového růstu tisíců sovětských lidí, pro toho bude podřízením zájmu osobního a intimního kolektivnímu státotvornému zájmu omezováním osobní svobody, diktátem, nesvobodou, a nikoliv projevem nové vysoké společenské morálky. Pro toho bude Silinova smrt zbytečnou obětí neodpovědného štvání za rekordy, a nikoliv vznešenou obětí velkému ideálu, projevem sebeobětavého heroismu práce, obětí přinesenou ohrožené vlasti v ušlechtilém zápalu. Gorkého princip „lidské ušlechtilosti“, rodící se v procesu hrdinského boje za spravedlivou věc, bude pro tyto lidi prázdným slovem, zatímco v zemi socialismu zapaloval a zapaluje tisíce lidí k hrdinství.

Otázka uměleckého a estetického hodnocení zde ovšem přímo souvisí s otázkami ideovými. Kdo nepochopil smysl grandiózní stavby naftovodu, kdo se nenakazil jeho patosem, kdo vášnivě nestránil zdaru díla, ten nemůže pochopit poezii románu, básnickou sílu radostného okamžiku, kdy se svařený úsek naftovodu noří do hlubin moře, nepochopí strhující umělecké vidění nesmírných tvůrčích zdrojů v prostém muži Karpovovi, který svou neučenou logikou předjímá revoluční vyřešení projektu, ani uměleckou sílu obrazů a scén soutěžení, radosti z překonání normy, elánu kolektivního závodění.

Na rozdíl od buržoazního spisovatele, který se současně s postupným úpadkem buržoazní literatury stává čím dál tím více „objektivním“ pozorovatelem, nestranným, chladným soudcem figur a dějů, je úkolem socialistického spisovatele *stranit*, zaujímat *určité* a přesné stanovisko, stanovisko pokrokové ideologie. „Spisovatel vycházející z principu stranickosti literatury ... soudí, pranýřuje špatné, pomáhá překonávat zbytky všeho zastaralého ve vědomí lidí, utvrzovat všecko nové, pokrokové, čestné ve všech oborech společenského i osobního života. Být *stranickým* spisovatelem znamená být ideově i mravně vášnivým člověkem, nesnášejícím

lhostejnost. Sovětský spisovatel je si vědom se vši naléhavostí své odpovědnosti za lidské duše, nemůže se vyhnout hodnocení, schovávat svou tvář za činy, myšlenky a city osob.“ (Jermilov: O stranickosti v literatuře a odpovědnosti kritiky.)

Ětos socialistického umění

Vedoucí inženýr odvolaného vedení a autor původního projektu Grubskij zůstává se svým zástupcem a spoluautorem projektu, starým inženýrem Topolevem, na stavbě. Nový vedoucí inženýr Beridze vypracovává se štábem, v němž je Grubskij i Topolev, nový návrh, vyhovující podmínce vlády – ročnímu termínu. Nový plán je smělé novátorské dílo, jehož přednosti však nechce ani Grubskij ani Topolev, kteří jsou stále ještě v zajetí své několikaleté práce na projektu, přiznat. Oba se formálně účastní práce na novém návrhu, omezují se však pouze na řádné plnění přidělených úkolů, zůstávajíce i nadále vnitřně přesvědčeni, že jde o nesmyslné riziko a neodpovědnost. Ve štábu inženýrů a techniků jediný Fursov sdílí otevřeně jejich názor, ostatní se během práce na Beridzeově návrhu stále více přiklánějí k nové koncepci a postupně se stávají – jsouce pod moudrým vedením Beridzeovým sami dílčími spoluautory projektu – jeho horlivými zastánci. Grubskij i Topolev zůstávají stále v pasivní opozici. Nový projekt však den ze dne narůstá, odvažné myšlenky se postupně technicky konkretizují a tato skutečnost začíná pomalu působit na starého odborníka Topoleva. V dlouhém a složitém vnitřním procesu pod tíhou přibývajících argumentů, mluvících pro novou koncepci, v něm narůstá pocit nutnosti revize svých názorů. Člověk z gruntu poctivý a čestný nemůže pod náparem mladé pravdy nových stavitelů setrávat dál na svém stanovisku. Stalinova řeč k 7. listopadu je posledním nejmocnějším otřesem, znamená zvrát a rozhodnutí. Topolev se rozchází s Grubským, reviduje od základu své stanovisko, rozechvřen stojí jako u zpovědi před mladým Alexejem Kovšovem, roste každým slovem přiznání a jako očištěn a znovuzrozen, pln odvahy a síly se vrhá do práce.

Ne tak Grubskij. Přesvědčen skálopevně o správnosti svého stanoviska pokouší se nejrůznějšími cestami uhájit svou prestiž na vyšších místech, přestože kromě Fursova už nemá jediného spojence. Otázku revize svých názorů pokládá samolibě za otázku své cti. Konečná dramatická konfrontace obou inženýrů a obou návrhů před zástupci lidového komisařiátu znamená žalostný krach Grubského.

Odchází ze stavby nepřesvědčen, s pocitem křivdy a bolesti. Fursov, který se pokouší v poslední chvíli obrátit a nasadit loajální masku, je své funkce zbaven a navržen nejdříve k propuštění, potom přeložen na jiný úsek stavby.

Bylo nezbytné uvést tento úsek fabule, na němž můžeme zvlášť názorně prozkoumat některá etická kritéria socialistického umění. Téma střetnutí dvou různých pojetí téhož problému a dramatický konflikt jejich představitelů není jistě v literatuře nové. Co nového a průkopnického však vytěží z tohoto tématu socialistický realismus? Sledujme vývoj uvedených postav od konce románu: starý inženýr Topolev rozřeší jeden z nejobtížnějších problémů stavby, sám dohlíží na ostrově a v průlivu na jeho realizaci, při zpáteční cestě však loď, na níž se převáží, ztroskotá. Topolev se zachraňuje, vzápětí však vyčerpáním umírá s myšlenkou na nedokončené dílo. Grubskij se po zdrcující, ale blahodárné duševní krizi vrací na stavbu, je přijat, přidělen na jeden z úseků, kde plní vzorně svůj úkol. Stejně Fursov.

Přínos socialistického umění při řešení uvedeného problému spočívá především ve zdůraznění důsledného, trpělivého a vysoce morálního zájmu o člověka. Úloha socialistického spisovatele nekončí konfrontací dramatických linek, vyřešením konfliktu ve prospěch jednoho ze soupeřů. Síla a novost pojetí spočívá právě v etickém dořešení problému. Inženýr Topolev nejen uzná svou chybu, ale také ji důsledně a viditelně napraví. Právě on, postava exponovaná nesympaticky, je nositelem nejušlechtlejšího morálního principu sebekritiky a v závěru románu se stává krásným, téměř symbolickým typem sovětského hrdiny. Sebekritika vůbec je v románu pojímána nikoli jako mechanická cesta nápravy, nýbrž jako *morální* vlastnost sovětského člověka, vštípená mu sovětským řádem. Stejně kritika nabyla v sovětské socialistické skutečnosti především smyslu *konstruktivního*. Kritika není nástrojem trestu, výrazem odvržení, vyřízení, pohrdání, nebo dokonce msty, nýbrž vždy a za všech okolností *pomocnou rukou*, ukazovatelem, radou. Co prostšího, a zdálo by se přirozenějšího, pro autora, než skončit linii Grubského, člověka ješitného, slepě ctižádostivého, nesnášenlivého a sobeckého, v okamžiku jeho krachu. Není pro něj, zdálo by se, v mohutném proudu pracovního úsilí a nadšení ani místa ani času. A přece ho Ažajev nakonec vrací, zestárlého, otřeseného, ale už překonavšího krizi a uznavšího chybu, zpět na stavbu. Určuje mu podřadnou roli, aby tím silněji vyniklo morální vítězství tohoto člověka nad sebou samým, aby znovu dokumentoval, že vnitřní růst lidí a jejich schopnost nebát se kdykoliv začínat znovu po uznané chybě nebo čestné prohře není náhodnou schopností zvlášť silných a vyspělých jedinců, nýbrž že je skutečně *typickou morální vlastností lidí vychovaných socialismem*. V knize se vyskytuje výraz „drsná láska“. Tento výraz je právě klíčem k pochopení nových, sovětskou společností vytvořených etických norem. Batmanov, Beridze i Zalkind bojují proti Grubskému tvrdě a ne-

kompromisně. Avšak v okamžiku, kdy poražený Grubskij, uznavší svou chybu, se vrací na stavbu, nedotknou se ani slovem minulosti, dávají mu s pozorností, přátelstvím a vlídností ke kajícímu se člověku možnost úplné nápravy. Radují se ze zachráněného člověka radostí lidí socialismu, kde vztah lidí neurčují zájmy osobní, egoistické a konkurenční, nýbrž věrnost společné myšlenky, směřující ke štěstí všech lidí. Tato drsná láska, jež je vytrvalým spodním tónem celé knihy, je výrazem onoho nového, nesentimentálního, čínorodého *humanismu*, humanismu revolučního proletariátu, který je jednou ze stěžejních zásad sovětské politiky stejně jako sovětské umění. Gorkij odlišil už v roce 1935 geniálně tento skutečný humanismus od měšťáckého pseudohumanismu, jenž se prakticky projevoval jako filantropie, to jest jako milodar masám oloupeným o základní lidská práva: „Humanismus revolučního proletariátu je přímočarý,“ říká Gorkij. „Nepronáší hlasitá a sladká slova o lásce k lidem. Jeho cílem je osvobodit proletariát celého světa od potupného, krvavého, šíleného útlaču kapitalistů, naučit lidi nepokládat se za zboží, které se prodává a kupuje, za surovinu pro fabrikaci zlata a přepychu měšťáků ... Úkoly proletářského humanismu si nežadají lyrických vyznání lásky. Žádají, aby si každý dělník byl vědom své historické povinnosti, svého práva na moc, své revoluční aktivity.“

Tradice tohoto čínorodého humanismu má v ruské literatuře hluboké kořeny. Ruští klasikové, kritičtí realisté 19. století učinili boj za osvobození utlačeného, nesvobodného prostého ruského člověka základním etickým principem své tvorby. Lidský život, člověk, stojí v popředí zájmu ruských klasiků vždy a za všech okolností. A tento důsledný humanistický zájem o člověka vytvořil už v klasické ruské literatuře vysoké etické normy, učinil z literatury neúprosného a neúplatného žalobce i soudce nespravedlivého společenského řádu. Filozofickým základem tohoto neochvějného postoje ruských klasiků ke společnosti i k literárnímu hrdinovi byla víra v člověka. „Tato víra ... je neoddělitelná od víry v realitu historického procesu. Byla to však právě jen *víra* (podtrhuji já, S. M.), nikoliv znalost zákonitostí vývoje společnosti. Odtud pochází utopický element v revolučně demokratické literatuře. Gorkij osvobodil ruskou literaturu od tohoto utopického elementu.“ (J. Frid: Socialistický realismus a současná dekadentní literatura.)

Humanismus sovětské literatury má neotřesitelný reálný základ ve spravedlivém společenském řádu, v němž není bitých a utlačovaných. Perspektivy šťastného a plného života *všech* lidí přestaly být v Sovětském svazu zbožným snem a staly se plánovanou skutečností, očividně naplňovanou. Vítězná válka SSSR nad fašismem byla nejen velikou zkouškou

sil, ale především prověřením neotřesitelnosti morálních principů čino-rodého humanismu, které prostupují všechen sovětský život i sovětskou literaturu. V Ažajevově knize jsou tyto principy vyjádřeny nad jiné výrazně a přesvědčivě. Etické a humánní zásady prostupují a prolínají veškeré vztahy lidí. Autor je aplikuje stejně na vztah muže a ženy jako na spolupráci s domorodými Nivchy a Nanajci, stejně na výchovu komsomolců jako na socialistické soutěžení. Děje se tak beze stopy didaxe, mudrování, naučování a kázání. To, co by možná ještě u nás znělo nepravděpodobně, zní z úst lidí vychovaných socialismem prostě a silně. Lidé se nestydí za silné city, za upřímné nadšení, za nelíčenou radost. Víme bezpečně, že vysoká a hrdá slova Táni Vasilčenkové v okamžiku ohrožení života v bouři na lodi, její hluboké opovržení zbabělým egoismem zločinného Kongrina nejsou frázemi, ale výrazem morální síly. A je nám zřejmé, že literatura, která vložila tyto morální normy do svých základů, je nejpokrokovější literaturou světa.

Tematické novátorství

Sovětská literatura byla buržoazní kritikou nejednou obviňována z nedostatku tematické invence: „Budování, výstavba a znovu budování. Jaká nuda! Technický úkol, překážky, překonávání překážek, soutěžení, splnění úkolů – všechno na jedno kopyto, neměnné schéma, jež překvapovalo a snad strhovalo u prvních knih, jež však nelze donekonečna obměňovat. Kde je vášně? Psychologie? Napínavost? Kde jsou nečekané tematické oblasti?“

Tak se ptají slepci a hluší. A odpovídáme-li, tedy ne jim a jejich chronickým neduhům, ale těm lidem u nás, kteří dopřávali sluchu překultivovaným mudrcům, snad z pohodlnosti, snad proto, že jim tato tvrzení nikdo nevyvrátil.

I v Ažajevově knize jde o budovatelské téma se všemi jeho typickými znaky. I zde se soutěží, bojuje s časem, sabotáží, překážkami a nakonec vítězí. I zde nacházíme patos heroického pionýrství, jak jsme jej poznali v mnoha jiných sovětských románech obou prvních pětiletok, počínaje Cementem. A přes to všechno je román Daleko od Moskvy po stránce tematické novým, originálním a skvělým přínosem socialistického realismu světové literatury. Pokusili jsme se dokázat – a bylo by zbytečné dokazovat znovu – že je to umělecky plnokrevné dílo, v němž je široce a bohatě uplatněna osobnost, hluboce rozvinuty psychologické vztahy lidí a poutavě využito nového, neznámého prostředí končin Dálného východu. Největším a nejoriginálnějším přínosem románu je však důkladné a jedinečné svého druhu *vysledování a prozkoumání metod sovětského politické-*

ho vedení, jeho psychologických postupů a emocionálních zdrojů. Některé jeho etické zásady, probrané v předchozích vývodech, nejsou v sovětské literatuře nové, poněvadž patří k základním kritériím socialistického umění. Pokud však jde o psychologickou, pedagogickou a takticko-politickou stránku bolševického vedení, je Ažajevův román smělým, objevným a jedinečným dílem. Sovětskému autorovi se zde s obdivuhodnou důsledností a psychologickou i politickou zasvěceností podařilo soustředit svůj umělecký zájem především na tyto, zdálo by se, nepoetické, strohé, fádňi problémy metodiky a organizace práce, výchovy k ideovosti, ke kolektivnosti a osobní odpovědnosti celku. To, co je metodicky a soustavně zpracováno sovětskou vědou a politikou v důmyslný teoretický systém, je zde se strhující přesvědčivostí nazřeno v živé aplikaci na denní praxi ve svém emocionálně psychologickém obsahu. Stránku za stránkou nám před očima roste paralelně s přibývajícím naftovým vedením neviditelné, a přece konkrétní, doslova hmatatelné dílo Batmanova, Zalkinda, Beridzeho, Kovšova na živých lidech. Politické, mravní, pracovní, metodické zásady komunistické teorie, uplatňovány v praxi života a práce velkého kolektivu, otvírají se pod autorovými rukama náhle a překvapivě v nepřebornou pokladnici umění. Jako největší dobrodružství se před námi odvíjí proces růstu lidí vedených zkušenými, odpovědnými a vzornými komunisty. Se zatajeným dechem sledujeme, jak vědomí velikosti a odpovědnosti úkolu, vštěpováno moudře, pružně, lidsky a srozumitelně každému z pracovníků trasy, jako by přeléváno z mozku a žil vedení postupně prosakuje do psychy posledního neznámého svářeče, dělníka u lopaty, domorodého rybáře, do vědomí všech stavitelů naftovodu. S jakým rozhořčením si uvědomujeme všechny podlé pomluvy o „rudých“ komisařích na prostém, moudrém, neúnavném a důsledném hlavním stranickém organizátorovi Zalkindovi. Jak obdivujeme nevyčerpatelnou energii a prozíravost Batmanovovu. Nesčíslněkrát si na stránkách románu uvědomíme, co znamená právě bolševické vedení uplatňující důsledně princip demokratického centralismu. Nelítostně přisíní sami k sobě žijí vedoucí doslova ve dne v noci svým posláním, prostí, svobodní a klidní. Nesouce nesmírnou odpovědnost dovedou lidi *přesvědčit* o nutnosti maximálního pracovního vypětí, aniž jedinkrát volili cestu autoritářského komandování. Vycházejí ze zásady, že každý i nejposlednější dělník trasy musí chápat *smysl* stavby, hledají neúnavně způsob, jak naučit každého pohlížet na stavbu z hlediska celostátního zájmu, ve spojitosti se všemi hospodářskými a politickými problémy daného okamžiku. Umějí být neúnavně trpěliví při výchově a převýchově lidí, nikdy je neomrzí věnovat kterémukoli ze svých podřízených čas a energii. Dovedou být stejně trpěliví tam, kde lze předpokládat – třeba po sebevětší námaze – dobré

výsledky, a dovedou být nesmiřitelně tvrdí tam, kde narazí na zlou vůli, záměrné nepochopení, nebo dokonce nepřátelství. Podrobují se soustavně korektivu kritiky zdola, hledající v ní nové a nové inspirační zdroje pro svou práci. Dovedou mistrně vyvolávat v život tvůrčí iniciativu všech účastníků stavby, podchytit invenci šoféra, jenž vymyslel novou metodu rozvážení trub, využít nového způsobu kácení stromů, na který přišli dva dřevorubci, stejně jako riskovat uplatnění smělého návrhu inženýra Topoleva na nový způsob prokopávání příkopu na dně průlivu. To, co je nemyslitelné v kapitalismu, se zde stává skutečností: opravdová spolupráce a družba vedení s osazenstvem díla. Lidé se nedělí na vykořisťovatele a vykořisťované. Všichni jsou dělníky na témže díle, prodchnutí touž myšlenkou. Každý plní své poslání na svém místě, každý podle svých schopností tomuto dílu slouží.

Daleko od Moskvy je román o sovětské skutečnosti. Jak velká a krásná je to skutečnost, jež svou realitou předstihla na míle sen milionů vykořisťovaných ve všech kapitalistických státech světa! „Jak šťastni jsme my,“ píše Alexandr Fadějev, „umělci sovětské socialistické společnosti, když v naší skutečnosti reálně existuje nový sovětský člověk, nositel nejpokrokovější, všelidské morálky. Poprvé zpod pera umělcova vznikl literární hrdina, který je skutečným hrdinou života, tvůrcem a budovatelem komunistické společnosti.“

Sovětská literatura je a nemůže nebýt v každém svém novém dobrém uměleckém díle literaturou novátorskou, výbojnou, originální a revoluční, poněvadž je zrcadlem nejpokrokovější, nejrevolučnější a nejradostnější socialistické skutečnosti.

Typičnost v pojetí socialistického realismu

Schopnost postihnout v umění typické a schopnost typizace ztotožnil Dobroljubov se schopností odlišit podstatné od náhodného. Marxistická teorie domyslela tento Dobroljubovův názor, zdůrazňujíc, že schopnost psát realisticky znamená v socialismu typizovat v duchu a ve směru nejpokrokovějších idejí doby. Nestačí odlišit hlavní od vedlejšího, podstatné od náhodného. Je třeba si především ujasnit, že typické neznamená obecné, všední, každodenní, stále se opakující. T. Motylevová definuje takto typičnost v socialistickém realismu: „Pro socialistický realismus se typičnost neztotožňuje se všedností. Typické je to, co obráží tendence vývoje skutečného života...“

Ověřme si na románu Daleko od Moskvy, jak aplikuje sovětský spisovatel tyto teoretické zásady socialistického realismu v praxi. Zvolme si za příklad kapitolu Všichni chtějí pryč. Je to jedna z prvních kapitol,

v níž Batmanov naráží ze všech stran na neporozumění a na nechuť vedoucích pracovníků setrvat na stavbě. Důvody jsou dvojí: především tkví v tom, že právě odvolané dosavadní vedení stavby vyvolalo svou neschopností a liknavostí v lidech dojem, že se stavba potáhne na dlouhé lokte a že jejich sil není dostatečně využito, druhý důvod je ohrožení Moskvy nepřitelem, které nechuť k liknavé práci v zázemí ještě zvyšuje. Jeden za druhým se hlásí dosavadní vedoucí u Batmanova se žádostí o propuštění a o přemístění na frontu na pomoc ohrožené Moskvě. Počínaje Kovšovem zpívá jeden za druhým touž písničku: „Vlast je ohrožena, Němci se blíží k Moskvě, stydím se za to, že trčím tady, v týlu, v závětří, zatímco moji spoluobčané hájí svými životy srdce země.“ – Ponecháme teď stranou další vývoj událostí a psychologický postup, jímž Batmanov přesvědčil lidi o nesprávnosti jejich názoru. Zůstaneme při faktu, že se téměř všichni vedoucí a významní pracovníci hlásili dobrovolně na frontu.

Na jiném místě románu líčí Ažajev epizodu o zbabělci doktoru Rodionovovi, který se naopak dere na stavbu, ovšem z opačných důvodů: aby zachránil kůži a vyhnul se frontě.

Postoj, jaký autor k oběma případům zaujímá, nenechává čtenáře na pochybách, že *typický* projev sovětského člověka, sovětské mentality, je chování těch, kdo se hlásí do boje, a nikoli zbabělců, kteří z boje utíkají. Je nepochybné, že v realitě, na skutečné stavbě, z níž Ažajev čerpal látku, se několik lidí hlásilo na frontu. Není vyloučeno, že to nebyli právě všichni vedoucí, a je stejně dobře možné, že jich bylo méně, snad dva, možná jeden z vedení. Stejně pravděpodobné a myslitelné je, že z tisíců lidí dalekého týlu bylo víc případů podobných Rodionovovi. A zde právě vidíme nejnázorněji typizační metodu socialistického realismu. Zdůrazněním, podtržením, několikanásobným opakováním dobrovolného hlášení na frontu nejlepších, nejschopnějších pracovníků se typizuje krásná, obětavá, mravná tendence, jež, zachycena na jedné z tisíců staveb vlastenecké války, se stává typickou pro celý týl, pro všechny stavby, pro zdrcující většinu sovětského lidu. Přitom však autor neschovává hlavu do písku a nezamlčuje, že se vyskytovaly i zjevy opačné. Z Rodionovova případu, z metodiky jeho uměleckého zpracování, z jeho odtrženosti od masy zdravých sovětských lidí je však na první pohled každému jasno, že jde o výjimku, o nezdravý kus masa v těle národa, jenž netyvizuje nic než sebe sama a onu zdrcující menšinu jemu podobných, kteří se v sovětské společnosti jako její odštěpenci a vyvrženci vyskytli. Této typizační metody používá autor důsledně. Je pravděpodobné, že skutečné vedení při stavbě skutečného naftovodu naráželo v denní praxi na více případů neporozumění, nedostatečné pracovní kázně, na přehmaty a chyby, že se vyskytlo víc překážek v lidech i mimo lidi, že

i v konečném období stavby nešlo vše ideálně a že se kladný vývoj toho či onoho typu dál obtížněji a mnohem pomaleji, než je tomu v románě. Autor však volil takovou typizační metodu, která zachycuje vývoj v jeho pozitivních a nejpokrokovějších tendencích. Počet kladných charakterů v románě vysoko převažuje počet charakterů záporných, pozitivní vývoj v lidech se urychluje a zintenzivňuje, vzrůstající pracovní vypětí přináší lepší a lepší pracovní výsledky, jejichž odraz autor postupně sleduje úmyslně stále víc a víc na kladných typech, opouští záporné a nenapravitelné jako netypické. Typické, a proto zdůrazněné je stachanovské hnutí, i když na stavbě nebyli všichni stachanovci. Typická je narůstající vůle k vítězství, jejímiž nositeli činí autor pozitivní hrdiny. Typické je vlastenecké nadšení, typická je sebeobětavost jdoucí až do krajnosti a osud zahynuvšího Silina není efektním dramatickým vrcholkem, nýbrž právě vědomou typizací této hrdinné vlastenecké sebeobětavosti. Netypické, a proto záměrně osamocené jsou motivy sabotáže, zločinnosti, zbabělosti, egoismu.

Docházíme tak k závěru, že Ažajevův román odpovídá požadavkům, které na otázku typičnosti a typizace klade teorie socialistického realismu. Ano, jen toto pojetí typičnosti a typizace, jež volí jako typické ony situace, ony charaktery a ony děje, které ve shodě s nejpokrokovější ideologií zobrazují výhonky nejpokrokovější skutečnosti a předjímají v duchu této ideologie budoucí vývoj – jen toto pojetí typičnosti můžeme pokládat za správné, má-li literatura a umění vůbec splnit své nejzákladnější poslání, má-li vyjadřovat, mluveno slovy L. N. Tolstého, „to, co má být, to, o co *musí* usilovat všichni lidé, to, co dává lidem největší blaho...“, mluveno jazykem dneška – má-li být literatura a umění bojovým předvojem za uskutečnění socialismu a komunismu.

Kritéria dramatickosti v socialistickém realismu

V nejnovější buržoazní kinematografické produkci se pojem dramatickosti ztotožňuje s rafinovaným a složitě promyšleným útokem na divákovy nervy. Dramatickými vrcholy jsou zde sadistické scény zdlouhavého a brutálního vraždění, psychické rozborů paranoických záchvatů, honičky za hrdinnými gangstery, geniální řešení detektivních zápletek. U takzvaného lehkého žánru – veseloher je princip dramatickosti zpravidla založen na momentu nelogického, formálně asociativního překvapení, například na nenadálé výhře milionového obnosu, na frivolních nebo laškovných psychických zvratech nevěrných milenek a milenců, na crazy komice nejnemyslnějšího kombinování bláznivých a ztřeštěných situací.

V existenciálních románech Camusových, Sartrových, v umění Kafkově, Célinově, Joyceově je dramatickost ztotožněna s cynismem „svobod-

ných“ lidí, svobodně vraždících, svobodně se rozkládajících ve svém vlastním čase a ve svém vlastním světě mimo objektivní čas a prostor, mimo společnost. Dramatickým zde může být pouze neobyčejné, pikantní, rafinované, cynické – úchylná láska, vzrůstající nedýchatelnost zavřených prostorů, symbolizujících svět a jeho nesmyslnost, zrajezí zločin, bláznivá marnost lidského usilování, nelogičnost bytí, heroizace šílenství, chaotické, bezbřehé, neukázněné plynutí vědomí. Všechno, co je prosté, zdravé, normální, všechno, co se vyvíjí ve společenském kontextu, podléhající zákonitostem společenského vývoje, je, měřeno měřítky tohoto umění, nejen nedramatické, ale prostě nezajímavé, nehodné pozornosti a jakékoli úvahy.

Jak žalostný výsledek pro sovětský román, přiložíme-li k němu kritéria této dramatickosti! Na čtyřech stech stránkách zde nejen nikdo nikoho neuškrtil, neznásilnil, nezastřelil, ale dokonce zde nikdo nezešlel, nepostavil si svou teorii světa, ba ani zde nic nevyletělo do povětří, nepraskla milionová finanční aféra a na nikoho se neusmálo nenadálé štěstí! A co je horší: i těch málo dramatických možností, které děj přináší, je neodpovědně promrháno: jediný útok na život člověka se nepovedl, jediný zločinec je vyřízen na půlstránce, jediná nešťastná láska skončí v komsomolské brigádě! Všichni hrdinové do jednoho zde nedělají nic jiného, než pracují, všichni jsou zdraví a žijí podle společného řádu a mravních norem!

Kontrasty tohoto dvojího pojmání dramatickosti jsou nejen zjevné, ale i typické, příznačné a usvědčující. Jsou věrným odrazem dvojího pojetí umění, založeného na dvou různých myšlenkových principech, z nichž každé slouží od základu jinému společenskému systému. Chceme-li proto postihnout různost kritérií pro dramatickost, je především nutno ujasnit si základní otázku: jaká je funkce umění v kapitalismu a jaká v socialismu, jakým ideám, jakým účelům, jakým ideálům které umění slouží.

V předchozích statích jsme se pokusili upřesnit na konkrétním literárním materiálu poslání socialistického umění jako umění sloužícího vysokému ideálu beztrždní společnosti, ideálu mravnosti, důstojnosti, hrdosti a štěstí uvědomělého socialistického člověka. Jaké jsou ideály, za které bojuje oficiální individualistické umění kapitalismu? Jaký je hrdina, kterého toto umění stvořilo, co je měřítkem hodnoty tohoto umění a komu slouží jeho tvůrce?

Záplava „umělecké“ produkce kapitalistického buržoazního původu – budiž pro všechny další vývody hned na začátku řečeno, že pod pojem „kapitalistického buržoazního umění“ samozřejmě nezahrnujeme pokrokové umění západoevropských a amerických antifašistických a socialistických umělců, vyrůstající svými ideovými kořeny z téže půdy jako umění Sovětského svazu – nás nenechává na pochybách. Počínaje nejpoblár-

nějším filmovým uměním a konče literaturou jsme svědky všeobecného mravního rozkladu, ideového úpadku a dezorientace, rozpadu a degenerace umělecké formy, bezvýhodnosti umění i umělců. Jediná idea, které toto umění slouží, je záměrná oslava jeho bezideovosti, neperspektivnosti, založená na teorii „absolutní svobody“. Společný hrdina, kterého všechny druhy a odnože tohoto umění stvořily, je nahlodanec, skeptik, cynik, šašek, mystik, animál, zrádce, podivín, zločinec, šílenec, psychopat, šosák. Jediným měřítkem hodnoty tohoto umění je jeho úspěch u buržoazní kapitalistické kritiky a buržoazního konzumenta a jeho poplatnost jejich zvlugarizovanému a zbanalizovanému vkusu. A jediný, komu tvůrčově tohoto umění slouží a kdo je poslední instancí jejich uměleckého svědomí, je řetěz kapitalistických kapes, začínající u kapsy nakladatelovy a končící u monopolistických diktátorů světové kapitalistické politiky.

Už z této prosté, nejprimitivnější konfrontace posláním umění v socialismu a v kapitalismu vyplývají logicky závěry o diametrálně rozdílných kritériích hodnocení umění po všech stránkách, a tedy i po stránce jeho dramatickosti.

Čím hlouběji upadá kapitalistická literatura, ať už si dává jméno kteréhokoli „-ismu“, nebo se netají svou bulvárností, tím více se v ní pojem dramatickosti ztotožňuje s pojmem „napínavost“, „senzace“, „dobrodružnost“. Nekladouc si – přesně v intencích svých kapitalistických dirigentů – jiné nároky než čtenáře *pobavit, vzrušit, rozptýlit*, než odlákat jeho pozornost od smrtelných protikladů světa reality do příjemného bezbolestného světa senzace, zábavy a dobrodružství, dociluje toho individualistická módní buržoazní literatura stále rafinovanějším zdokonalováním tohoto svého „dramatického“ arzenálu. Vzrušení, neočekávanost, překvapivost od začátku do konce – to jsou dramatické devízy, před kterými ovšem neobstojí umění socialismu se svým naivním zákonem vítězného boje dobra se zlem, jenž předem vylučuje podobná překvapení, jako je třeba glorifikace zločinu, bezpracný úspěch, marnost a bezvýslednost bludného úsilí kafkovských hrdinů apod.

Socialistický realismus si naštěstí vytvořil jiná kritéria dramatickosti, odpovídající socialistické skutečnosti a jejím etickým normám. I v Ažajevově románu se vyskytuje například zločinec. Zatímco by tato postava poskytla kapitalistickému autorovi vděčnou látku k „dramatickému“ rozvíjení zločinecké psychologie uprchlého trestance, k rozmazávání jeho podvrtné činnosti a k napínavému popisu jeho detektivního odhalení a zneškodnění, vidí socialistický realista dramatickost někde docela jinde než v případě zločinného Kondrina a nachází si pro vyřešení jeho problému v románě zcela jinou, osobitou cestu. Přemýšlí především o smyslu tohoto záporného

typu v románu. Jeho smyslem není v autorově pojetí samozřejmě demoralizující pseudodramatická senzačnost a tím nepřímá heroizace. S přesným smyslem pro proporcionalitu figur a poměr kladu a záporu v kompozici díla poskytuje mu autor – osvětliv nejdříve v ostrých, krátkých, neretušovaných záběrech druh i hloubku jeho zločinnosti a vyvrhnuv jej potom z kolektiva zdravých sovětských lidí – právě tolik místa, aby se stal tmavým pozadím, na kterém by tím jasněji a světleji vyvstaly typy tvořících, pevných, zdravých stavitelů naftovodu. O nic víc a o nic méně. Výsledná linie této postavy, zapojena takto do celkového kontextu, nabývá při své subjektivní negativnosti a odpudivosti objektivního *kladného* významu ve svém účinku na čtenáře, tj. dostává se jí spontánního odsouzení a dociluje se zvýšení čtenářových sympatií ke kladným hrdinům. Domyšleno psychologicky, znamená to, že se čtenářův zájem, čtenářova dychtivost odvrací od podružného, nesympatického a odsouzeníhodného motivu zločince k osudům kladných postav, tj. od motivů destruktivních k motivům *konstruktivním*. Napínávacími se tak pro čtenáře stávají kategorie motivů kladných, zajímavými a dobrodružnými v novém smyslu toho slova se pro něho stává tvůrčí usilování kladných hrdinů a vítězství jejich i myšlenky, za kterou jdou.

Rozumnými, tj. plnými smyslu, zajímavosti a *dramatičnosti* se tak stávají pro čtenáře ony dějové úseky, jež směřují vpřed v ideovém smyslu, nezajímavými a nedramatickými jsou dějové úseky v ideovém smyslu záporné, retardační. Docházíme tak k závěru, že s kardinální chybou buržoazní kapitalistické literatury, tj. s její bezideovostí, přímo souvisí všechny dílčí problémy i problémy skladebné a estetické, a tedy i problém kritérií dramatičnosti. Filozofická stagnace, úpadek a bezvýchodnost je nutně také příčinou degenerace a zdryáčnění kritérií dramatičnosti, zatímco vysoká ideovost literatury socialistické, usilující o zachycení života v dynamickém procesu jeho zákonitého vývoje, koordinuje kritéria dramatičnosti právě s tímto přirozeným a rozumným procesem, jenž je ve své prapodstatě vytvářen stálým dramatickým bojem protikladů.

Proto se socialistický spisovatel nemusí honit za senzacemi pochybných hodnot. Proto vidí například dramatický moment ve vnitřním pozitivním přerodu Ženi Kozlovové, způsobeném nešťastnou láskou ke Kovšovovi, ve zvýšení její stranické aktivity a pracovní výkonnosti, ve zpevnění jejího charakteru a nemusí sahat po problematičtější zvýšení dramatičnosti, např. po její sebevraždě z nešťastné lásky. Dramatickým se pro čtenáře v celé koncepci této postavy stává totiž její vítězství nad sebou, nikoli její pád a slabost. Z týchž důvodů vyrůstají v dramatické vrcholy scény soutěžení o prvenství úseků, zdar nesnadného úkolu komsomolské brigády Táni Vasilčenkové, úspěšné ponoření potrubí do průlivu, cudná, prací zavalená láska Beridzeho a Táni.

A tak, zatímco „dramatičnost“ kapitalistické buržoazní literatury záměrně rozvíjí, podporuje a živí v lidech nízké instinkty, zvířecí prvky, nezdravé vášně, solipsistické životní koncepce, je dramatičnost socialistického realismu ostruhou čtenářovu dychtění po rychlejším uskutečnění socialistického úkolu, jenž je sám o sobě nabit vnitřní dynamikou a dramatičností, rozvíjí v něm vášnivost bojovníka za spravedlivou věc, živí v něm touhu připodobnit se ušlechtilým, čínorodým postavám hrdinů, skutečných, živých hrdinů socialistické práce.

O estetických normách a některých otázkách formy v socialistickém realismu

Černyševského definice krásy – „krása toť život“ – se nestala nadarmo jedním z úhelných kamenů marxistické estetiky. Veliká ve své prostotě a domyšlena marxistickými teoretiky, dokazuje tato idea neoddělitelnost a nerozryvnost problémů estetiky od života společnosti v celém jeho složitém vývoji. Takto chápaná estetika se neuzavírá a neodděluje od problémů životní praxe, naopak splývá s nimi a estetické normy, estetická kritéria se vytvářejí v nejužší souvislosti s normami platnými pro praxi společenského vývoje.

Na rozdíl ode všech idealistických estetických teorií nebude sovětská materialistická estetika své normy jako abstraktní vykombinované konstrukce, nýbrž vycházejíc z chápání dějin estetiky jako „dějin vypracovávání principů vědeckého materialistického chápání procesu vývoje umění, jakož i dějin vzniku a vývoje metody realistického zobrazování života v uměleckých dílech“ (B. Mejlach: Filozofická diskuse a některé otázky studia estetiky), stanoví své normy na pevném základě „kritického studia dějin estetiky a celých dějin umění, na teorii marxismu-leninismu, na požadavcích kladebných na umění... socialistickou přítomností, sovětským lidem“ (tamtéž).

Takto v ohni žhavého reálného života vykované a přísně vědeckou kontrolou marxleninské teorie zakalené normy se stávají oporami estetických principů socialistického realismu, vysvětlujícími, spolu s principy ideovými, smysl a poslání sovětského umění. Estetická norma přestává být problematicky závazným sudidlem a stává se po boku hodnocení ideového aktivní silou, ovlivňující, ve smyslu leninského chápání dialektiky obsahu a formy, přímo obsah uměleckého díla.

Zamýšlíme-li se nad některými otázkami formy při čtení Ažajevova románu, setkáme se s estetickými normami takto chápanými ve velmi výrazné aplikaci na umělecké dílo. Všimneme si dvou nejzákladnějších z těchto norem, jež názorně odlišují socialistický realismus od buržoazních teorií umění a estetiky.

První z nich je *záměrná prostota, jasnost a srozumitelnost formy* románu, korespondující s jasností a srozumitelností ideovou. Socialistický realismus zde přímo navazuje na tradice klasické ruské literatury a bojuje důsledně o formu co nejdemokratičtější, co nejpřístupnější, co nejmasovější, která by však zároveň *neztratila nic na umělecké síle*.

Závažnost a náročnost tohoto estetického požadavku, kladeného na sovětské spisovatele sovětským čtenářem i celým sovětským životem, vynikne nejnázorněji ve srovnání se štěpením, rozpadem a rozkladem formy v umění kapitalistického Západu, jenž dospěl až k nesrozumitelným alogickým formám podvědomého automatismu i vědomé alogičnosti v dílech významných představitelů západní literatury, jako jsou Breton, Joyce a jiní.

Zatímco na Západě vyšla srozumitelnost z módy jako příliš snadná, přístupná, málo vzrušující, málo „umělecká“, zatímco s rozpadem a degenerací formy se stále zužoval okruh čtenářů schopných vnímat umění tlumočené takovými formami a omezoval se na gurmány a zasvěcence, pro které luštění hieroglyfů oblíbených autorů začalo patřit ke společenskému bontonu, zatímco buržoazní umění Západu je podle stupně nesrozumitelnosti „určeno té či oné skupině společnosti, podporující jednu skupinu proti druhé“ (K. Simonov: Slabiny kritiky a její úkoly), je úkolem a ctižádostí sovětského spisovatele nalézt formu tak všeobsahující, tak prostou a zároveň tak uměleckou, jež by „vzrušovala stejně... univerzitního profesora jako soustružníka na závodě, absolvovavšího sedmiletku“ (K. Simonov: tamtéž). O co nesnadnější, o co ušlechtlejší úkol než výlučné, neodpovědné a nesmyslné umění formalistní ekvilibristiky, pěstované buržoazními dekadenty Západu pro stejně dekadentní čtenáře! O co náročnější a zároveň přirozenější a rozumnější je estetická norma socialistického realismu, požadující formu srozumitelnou všem! „Zdaž není schopnost napsat takovou knihu,“ píše K. Simonov, „nejen výbojem politickým, ale i výbojem estetickým?“

Román Daleko od Moskvy je i v tomto ohledu přesvědčivým důkazem životnosti a použitelnosti estetických norem socialistického realismu v živé básnické praxi. Strhující vypravěčská sdílnost, dynamický rytmus dialogu, odlišení osob specifikací jejich jazyka, odstiňování a gradace obsahu střídavě narůstajícím a přitlumovaným patosem – to všechno oepjato naprostou výrazovou srozumitelností je mistrovským dílem formy, splňujícím beze zbytku normativní požadavky demokratičnosti a masovosti umění stejně jako požadavky vysoké uměleckosti jeho formy.

I druhá základní, všeobecně známá estetická norma socialistického realismu, dovozující, že „nové obsahy si vynucují nové formy“, je Ažajevovým románem splněna. Namísto samoučelného, akrobatického a sen-

zacechtivého hledání nových forem v buržoazním umění Západu formuluje sovětská estetika jasně a směle zásadu stavící obsah a formu uměleckého díla do životodárného dialektického protikladu vzájemného ovlivňování a obohacování a současně do vztahu vzájemné neodlučnosti a vzájemně podporovaného vývoje a růstu. Není nových forem bez nových obsahů. Nejvýrazněji to dokládá právě formální degenerace ideově zaostalého, zakrnělého a reakčního umění buržoazního Západu. Od dob Balzakových, Dickensových a Stendhalových, počínaje Flaubertem, začíná se idea měšťáckého umění Západu rozmělnovat, znevažovat a upadat. Ruku v ruce s úpadkem ideovosti buržoazního umění jde postupné rozmělnování, úpadek, rozklad a degenerace formy, jež končí až v slepých uličkách absolutní nesrozumitelnosti, hraničící s abnormalitou.

A naopak: vzrůstající ideovost sovětského umění přináší nové a nové, nečekané, neopakovatelné výboje v oblasti formy, počínaje Gorkým, Majakovským, přes Šolochova, Makarenka, Fedina, Leonova, Fadějeva a konče nejmladšími, teprve nedávno do literatury vstoupivšími autory, jako jsou Čakovskij, Někrasov, Ažajev, Gulia a jiní.

Leninský princip kulturního dědictví nestaví mezi umění minulosti a umění nejaktuálnější z havě přítomnosti nevraživé a řevnivě formální přehrady. Stejně jako přejímá kulturní dědictví ideové, čerpá sovětské umění i z bohaté studnice všech uměleckých tradic a výbojů sovětského a ruského umění blízké i vzdálenější minulosti, *vystřihajíc se jakéhokoli úzkoprsého kanonizování jedné určité formy, jednoho určitého směru*. Dociluje se tak pružnosti a bohatosti v oblasti formy, neomezované regulemi, pravidly a formulemi, nýbrž živě spojující nejrůznější a nejhodnější formální hodnoty minulosti s objevnými formálními výboji přítomnosti.

Pro ilustraci lze těchto několik teoretických vývodů doložit i na románu Daleko od Moskvy.

Forma románu, jeho slovník, kompozice, rytmus, jsou především podmíněny jedinečností prostředí Dálného východu, mimořádností úkolu, jeho odbornou specifičností, stejně tak jako dobou děje, skutečností ohrožení Moskvy apod. Bylo by možno doložit například podrobným statistickým zjištěním počtu a rozložení kladných a záporných scén, zjištěním jejich sledu a rozsahu i prozkoumáním jejich vnitřní struktury záměrný formální úmysl autorův navodit nejen obsahem, ale i rytmizací, rozložení, délkou a kompozicí scén dojem optimisticky působící gradace, narůstání, zdaru díla.

Rychlým, téměř filmovým prostřídáváním záběrů a krátkých kapitol, nashromážděných místy ve shluky, dociluje Ažajev dojmu masovosti, zalidněnosti, kolektivnosti celého díla.

Záměrné retardace, odpočinky při klidných, nevzrušených popisech přírody Dálného východu se stávají kontrastními plochami, odrážejícími tím účinněji mohutné, vzrušené, dynamické scény usilovného boje o dodržení termínu na trase naftovodu.

Pohádkově baladická vložka domorodce zpívajícího nad zachráněnými trosečníky, procitajícími ze mdlob, dokresluje svým originálním snovým prolínáním dávných tradic lidového bájesloví s moderním tématem sovětského bojového hrdinství, jedinečným způsobem atmosféru daleké neznámé sovětské Sibíře.

Podrobný formální rozbor by objevil mnoho dalších přínosů Ažajevova románu sovětské próze po stránce formální. Byl by dalším dokladem souvislosti a vzájemného ovlivňování obsahu a formy díla a potvrzením životaschopnosti estetických norem socialistického realismu.

Uvedením dvou z nich vyčerpáváme ovšem jen nepatrnou část jakéhosi, mluveno Mejlachovým výrazem, „estetického kodexu“ socialistického realismu, jehož bohatý a v nesčetných dílech sovětské literatury uložený rejstřík nebyl dosud soustavně zhodnocen ani v Sovětském svazu. Avšak už sama existence takového kodexu je nejvýraznějším svědectvím o síle a novosti teorie, jež neváhá nejen umění hodnotit z hlediska jeho vztahu ke skutečnosti, ale ani klást mu nejvyšší ideové i formální požadavky, vyplývající z nejživějších estetických požadavků a potřeb sovětského lidu.

(1949)

TŘICET LET BOJŮ ZA ČESKOU SOCIALISTICKOU POEZII

(úryvek)

Ladislav Štoll

(...)

Pravdivé umělecké zobrazení všeho toho, co se s podivuhodnou zákonitostí děje v dnešním člověku, není možné, není-li spisovatelův talent stále myslitelsky kultivován nejpravdivějším myslitelským pohledem na svět a život – marxismem-leninismem.

Pro celou naši novou situaci je vůbec typické to, že tu prvek uvědomělosti hraje úlohu v dějinách nevídanou. Jako se např. hospodářský plán stává uvědomělým zákonem společenského vývoje (zatímco včera se ještě takové vývojové společenské zákony prosazovaly za zády lidí bez jejich vědomí), tak i do umělecké tvorby vstupuje živel uvědomělosti v míře, o jaké neměla umělecká tvorba minulých epoch ani tušení. To je jeden ze základních rysů odlišujících nové socialistické umění, socialistický realismus, od umění všech minulých epoch.

Spisovatelé, umělci – inženýři lidských duší, socialističtí buditelé, bojovní humanisté, podněcovatelé mohutných citů, tužeb a myšlenek, pěvci lásek a nenávisť lidí, tvůrci nové krásy, nových půvabů, nového lidského štěstí, mají své zvláštní zbraně, jimiž pronikají tam, kam nepronikne nejlepší publicista, jimiž nejúčelněji mohou pomoci straně i státu k převýchově milionů lidí, k výchově nové, radostné, svěží mládeže, nových socialistických pokolení.

Tak jako prožíváme, řeknu-li to filozoficky, období revolučního procesu negace či popření soukromého vlastnictví, tak (dávajíc sbohem kapitalistické minulosti) prožíváme i proces negace všech přežitků starého světa v lidském vědomí, myšlení, chtění i cítění v celé psychologii: negaci individualismu, nacionalismu, formalismu atd.

A tu je třeba vědět neobyčejně důležitou a ne dost chápanou věc – že totiž tato *negace individualismu* neznamená *popření individuality*, jako *popření nacionalismu* neznamená *popření nacionality* a jako *popření formalismu* neznamená *popření formy*. Právě naopak – taková negace individualismu, nacionalismu a formalismu znamená rozkvět nové socialistické individuálnosti, nové, bohaté, socialistické národní kultury, rozkvět bohatých pestrých tvarů, kultury socialistického humanismu. Ostatně na to již důrazně poukázal soudruh ministr Václav Kopecký, když o těchto věcech mluvil na IX. sjezdu strany.

Z toho vyplývá pro naši kritiku významný, a přece často zapomínaný důsledek:

Ukázal jsem, že na počátku nové cesty naší socialistické poezie stojí S. K. Neumann a Jiří Wolker. Nechtěl bych však, aby mi bylo špatně rozuměno, aby někdo zlovolně vykládal má slova tak, že jde o to, aby všichni básníci psali jako Wolker nebo Neumann. To by byl velmi podivný kritický požadavek. Zde běží o to, aby kritik uměl správně chápat a poznávat dialektiku obou stránek kritizovaného zjevu, aby viděl nejen to obecné, ale i to zvláštní, ale zase nejen to zvláštní individuálně osobité, ale i to obecné, historicky zákonité, jež se právě osobitostí projevuje. Jde o to kriticky postihnout onu zvláštní tvářnost básníkovu, která patří jen

jemu (Nerudovi, Hálkovi, Macharovi, Neumannovi, Wolkerovi, Pujmanové atd.), která ho charakterizuje jako jedinečnou, neopakovatelnou, svéráznou individuálnost, a na druhé straně to obecné, společné, co ho činí více nebo méně typem, mluvčím, představitelem té či oné třídy a v ní té či oné tendence, sociálního zájmu a konkrétního historického místa.

Ani jedno, ani druhé nesmíme při kritice pustit ze zřetele. Nepochopení třídní, historické, obecně ideové podmíněnosti básnickovy tvorby vede v kritice k estétskému formalismu, planému psychologování, k bezideové recenzentské rutině.

Na druhé straně však taková kritická praxe, která nechápe a nerepektuje osobitost a jedinečnost, svéráz, odstín básnickova já, vývoj jeho zvláštního neopakovatelného vnitřního dramatu, a posuzuje ho abstraktně podle jednotlivých vytržených myšlenek, jež pak horizontálně v čistě rozumové rovině srovnává třeba i s poučkami marx-leninismu, taková kritická praxe škrtá úlohu osobnosti, umělecké subjektivity, stylovou a formální stránku ze zorného pole kritiky. To není praxe umělecko-kritická, to je praxe, která žene vodu na mlýn těm, kdo o nás rozšiřují lži, že jako komunisté chceme svým kritickým postulátem ideovosti a stranickosti umění nivelizovat, uniformovat, standardizovat poezii, mrzačit a učinit šedivým bohatý, mnohotvárný a krásný život.

A samozřejmě, že žádný uvědomělý kritik nebude nikdy chtít, aby např. Závada psal jako Neumann nebo aby Olbracht psal jako Jirásek, aby hrušeň plodila broskve.

Náběhy k takové vulgarizaci našich kritických metod se někdy projevují.

A přece kdyby se tito kritikové, ale i někteří spisovatelé, dobře rozhlédli po lidech nového socialistického světa, kdyby se např. podívali na řadu tváří největších představitelů mezinárodní dělnické třídy, vedoucích lidí naší strany, muselo by je napadnout, jaké bohatství svérázných socialistických osobností se tu zjevuje. Kolik přepestrých odlišností životních osudů, kolik odlišností různých temperamentů, zvláštních osobitých náklonností, zkrátka zvláštních konkrétních rysů, povahového svérázu je v těchto představitelích nového socialistického světa, kolik nových a krásných socialistických osobností vyrůstá v našich továrnách, v našich obcích z hrdinů práce!

Ovšem na druhé straně tyto tak rozmanité lidské bytosti, mužové i ženy, mají v hlubině svého charakteru, své psychologie, své mentality něco *základně společného*, obecného, zákonitého, něco navýsost lidského, co je všechny přivedlo do revolučního tábora, na stranu dělnické třídy, do světa socialismu, co je postavilo do rozhodného revolučního odboje proti nelidskému kapitalismu.

Avšak toto základní, společné, obecné, zákonité se neprojevuje jinak a nemůže se ani projevovat jinak než v individuálním, zvláštním, pestrém, neopakovatelném, smyslově, barevně konkrétním, nebo chcete-li „náhodném“.

Taková je zde dialektika věcí. K oběma těmto momentům musí přihlížet skutečná ideová kritika. To je také podmínka umění socialistického realismu – jak to žádal Engels – ukázat typické v jedinečném, ideové v smyslově konkrétním, spojit „největší hloubku myšlenky a vědomého historického obsahu ... se shakespearovskou živostí“.

Tedy nikoliv socialistický realismus, ale bezideový estétský formalismus nivelizuje, shlazuje osobnostní rozdíly, subjektivní svéráz a přejímá mechanicky vnějšně formální znaky, tvarové prvky, na něž klade hlavní důraz. A to často do té míry, že někdy nepoznáme, zda báseň napsal český formalistický básník, anebo zda je to špatný překlad z pana Valéryho. V malířství je to ještě patrnější, tam je někdy těžko poznat, zda věc maloval český malíř, či zda je to omalováno např. z Cahiers d'Arts. Tedy nikoliv socialistický realismus, ale jeho pomlouvači, estéti a formalisti ubíjejí uměleckou osobnost, škrtí, dusí pravý lidský cit, uniformují, nivelizují a standardizují, zkrátka *amerikanizují umění*.

Socialistický realismus není žádný skupinový směr. To je veliké historické vyústění a uvolnění socialismem osvobozených uměleckých tvůrčích sil, všech zdravých lidských potencií, citů, vlastností a emocí, jimž soukromé vlastnictví nedovolovalo se projevit, které v člověku dusil temný soukromovlastnický instinkt. Základna socialistického realismu teprve umožňuje nejbohatší, svérázný rozvoj každému talentu už z toho prostého důvodu, že socialismus *má přímo životní zájem na tom, aby všichni lidé stáli na svých pravých místech*.

Ukázal jsem na Sjezdu národní kultury a prosím, abyste mi dovolili znovu to připomenout, že *socialismus potřebuje poezii, právě tak jako potřebuje sílu vodních toků, dynam a lokomotiv, bez níž je nemožný*. Socialismus však potřebuje poezii ne pro kroužky několika mentálně spřízněných intelektuálů, nýbrž pro statisíce a miliony; *nikoliv jako ozdobu a dekoraci, nýbrž jako demokratizující, zkrášlující, zlidšťující, ozdravující, nového svobodného člověka budující sílu*.

Bez poezie nelze žít, bez poezie stejně jako bez vědy, bez techniky by dělnická třída nemohla splnit to, co jí uložila historie: *zachránit lidstvo před kapitalistickou bestii a převést je cestou za Stalinem, za Gottwaldem do říše skutečné lidskosti*. Proto, soudruzi, ať žije nová socialistická poezie!

(1950)

NA OBRANU SOCIALISTICKÉHO REALISMU

Vladimír Dostál

Pod osvobodivým nápoem nového ideového povětrí padly mnohé modly. Jejich pád otrásl vším, co stálo kdy v jejich blízkosti. Lidé náchylní k panice a malověrnosti však ve zmatku uviděli, že vše, co stálo, leží v rozvalinách. Rozutekli se na všechny strany a vyprávěli neuvěřitelné historiky. A nepřátelé, kterým byla vždy trnem v oku pevnost našich zásad, nezaměnitelná s vírou v dogmata, si potěšeně mnuli ruce.

Velká část kulturních pracovníků spatřila ležet v prachu i mocnou prý kdysi a obávanou teorii socialistického realismu. Někteří si ulehčeně oddechli, jiní však, kteří se jí dříve klaněli nejhloběji, aby mohli totéž vyhádat od druhých, přetékali rozhořčením nad její slabostí a celkem lehce přeladili patos chvalozpěvů v kacírské zatracování. Nikomu z prchajících však nenapadlo, aby se vrátil na místo domnělé katastrofy.

Řeknete-li dnes socialistický realismus, každý pokrčí rameny. I největší náš dnešní socialistický básník Vítězslav Nezval se vrací k pochybám své surrealistické minulosti a namlouvá si – v rozporu se svým nekompromisním stanoviskem politickým i hlavním řečištěm svého usilování uměleckého – že jeho výhradám k vyhlášení socialistického realismu na prvním sjezdu sovětských spisovatelů roku 1934 dala historie za pravdu. Náš literární tisk se k podobným hlasům nechová nijak zamítavě. Velkým posílením tohoto únikového proudu bylo XIX. zasedání polské Rady kultury a umění s ústředním referátem Jana Kotta, otištěným pod názvem *Mytologie a pravda v Novém životě* 6/1956. Host do domu přináší o tomto zasedání souhlasný referát Zdeňka Smejkal (Modernost proti revolučnosti? 5/1956). Šéfredaktor Května Bohuslav Březovský mluví pak ve svém posjezdovém úvodníku (v čísle 6) už jen o „takzvaném socialistickém realismu“ a Literární noviny (článkem A. Jelínka *Kritika a sjezd* v č. 30¹⁾) ho v tom vřele podporují.

Co tedy se socialistickým realismem? Z kamenného podstavce rovnou přes palubu?

¹⁾ „Nedivme se tedy,“ píše tu Antonín Jelínek, „že třeba Bohuslav Březovský v 6. čísle Května hovoří o tzv. socialistickém realismu. Má na to plné právo a vůbec tím nejde proti socialismu. Teoretické kategorie socialistického realismu, jako kladný a záporný hrdina, případně i hrdina ideální, jsou přinejmenším sporné. I ve spojení kladný hrdina a záporný hrdina je výrazový rozpor, protože v prvním případě je substantiva hrdina možno použít v jeho vlastním významu..., a v druhém případě je užito téhož substantiva jen v přeneseném slova smyslu, ve významu literární postava, charakter.“

*

Kritická revize všech hodnot nedávné minulosti je namístě a v plném proudu. Mnoho nepravostí a pokřivenin a demagogických úskoků si zaslouhuje kritiky. Kritiky nelitostné, zasekávající se až ke kořenům. Takovým kritickým projevem je i zmíněná stať polského teoretika Jana Kotta *Mytologie a pravda*, souhrnné a otevřeně formulující jádro kritických (přesněji: sebekritických, protože vycházejí z našeho vlastního tábora) výtek proti socialistickému realismu.

Bez okolků můžeme přiznat, že v kritice chyb, které se udály, má Jan Kott mnoho pravdy, o níž se u nás, třeba méně otevřeně a více narážkovitě, také mluvilo. Jeho odsouzení byrokratického omezování živého vývoje umění nenarazí na odpor žádného soudného svědka posledních let u nás stejně jako v Polsku. Jistě přikývneme větám:

„Měli jsme pravdu, když jsme konstatovali, že v každé umělecké oblasti probíhá boj, a když jsme viděli tento boj ve všech jeho rozporech. Jestliže jsme říkali, že hudba Debussyho nebo Stravinského vyjadřuje úpadkové buržoazní tendence, byl to soud, který bylo možno obhajovat, ale který vyžadoval důkazů. Jestliže jsme však šli dál a tvrdili, že ten, kterému se líbí Debussyho nebo Stravinského hudba, je nepřítel lidu, přecházeli jsme od estetiky k mytologii...“

Měli jsme pravdu, když jsme tvrdili, že literatura má obrovský výchovný význam. Literatura tuto výchovnou úlohu často splňovala. Jestli jsme však z této správné myšlenky vyvozovali tezi, že literatura může libovolně měnit společenskou skutečnost, stávali jsme se prostě idealisty. Přisuzovali jsme moralistním a subjektivistickým výzvám moc měnit skutečnost.“

Ano, tato kritika bije do černého. Ale pokouší-li se Kott na jejím základě dále dokazovat, že všechno to, čemu se v minulých letech touto nesprávnou politikou ukřivdilo, mělo vlastně nejvíce historické pravdy, zůstává v zajetí téhož moralistního a subjektivistického pojetí vývoje a počíná si stejně krátkozrace jako jeho kritizovaní předchůdcové. Neliší se od nich ani způsobem kritiky. Vyslovuje velmi smělá, ba velmi drtivá tvrzení, ale dokládá je jen skoupými fakty, nebo ani těmi ne. Nepodivíme se tomu, uvědomíme-li si, že se při své utkvělé koncepci s fakty jinak dohodnout nemohl.

Není divu, že i Antonín Jelínek se vzdává socialistického realismu jako „iluzionistické nálepky“ (jíž se kdysi držel bez nejmenší nedůvěry), není divu, že mu tak lehce dává výhost, když o něm ví jen tolik, kolik dal ve svém článku najevo, když pokládá za jeho důležitou součást primitivní mechaniku kladných a záporných hrdinů. Na tento větrný mlýn se mu pak může zdát silné i kopí jeho filologického argumentu. Taková kritická zbroj z perníku mu ovšem zaručuje, že se toho, co vyznává dnes, vzdá v nejbližší půtce stejně ochotně, ne proto, že by v tom měl zalíbení, ale proto, že mu nic jiného nezbyde. Nevědomost sice hříchu nečiní, ale také v žádném vážném boji neobstojí.

Tvrdí-li například, že od počátku třicátých let začíná sovětská literatura stagnovat a že se mění v dvorního služebníka vysoké státní byrokracie, nedošel ke svému tvrzení pečlivým zkoumáním historické skutečnosti, ale pouhým mechanickým uplatněním teze XX. sjezdu o porušování leninských norem stranického života na dějiny literatury. Skutečná historie těchto let ještě napsána není. Není napsána ani historie jejich literatury. Dočteme se v ní bezpochyby mnoho nového o brzdách, které zpomalovaly rozběh ideového života. Její kritika jistě postihne leckterou teorii nebo dokument vydávaný donedávna za neomylnou směrnicí. Bylo by užitečné zamyslet se ještě před napsáním této historické práce nad vývojem posledního čtvrtstoletí sovětské literatury, odpovědět si na otázky, proč například zakrněla satira a zůstalo pozadu drama, ale pokoušet se o to jen na základě špatně pochopených tezí bez objektivního zhodnocení skutečností je námaha marná a zbytečná.

Sovětská literatura ztratila v třicátých letech Majakovského, Bagrického a Gorkého. To ji nemohlo neoslavit. Dá se však mluvit o degeneraci, vzniká-li v třicátých letech Makarenkova Pedagogická poema a Ostrovského Jak se kalila ocel, vyrůstají-li právě na současných tématech Leonid Leonov, Ilja Erenburg, Konstantin Paustovskij, Arkadij Gajdar, Petr Pavlenko, Fjodor Gladkov i Jurij Krymov, nesou-li prapor sovětské poezie takoví básníci jako Alexander Tvardovskij, Nikolaj Tichonov, Michail Svetlov, Dmitrij Kedrin aj., dala-li sovětská literatura ve čtyřicátých letech všechny své síly slavné vlastenecké válce s nenáviděným fašismem a postavila-li v dílech Fadějevových, Tvardovského, Kazakevičových, Grossmanových, Tichonovových, Leonovových, Někrasovových pomníky nesmrtelného hrdinství svého lidu? Dokázala by něco takového literatura úpadková nebo jen upadající? A mohla by mít takový ohlas po celém světě? Nezní nad neslábnoucím kritickým patosem Leonovova Obyčejného člověka, Kornejčukovy Fronty nebo Někrasovova románu V stalingradských zákopech urážlivě i směšně každá poznámka o převážně službičkujícím a prázdně oslavném charakteru sovětské literatury v těchto letech?

Dá-li se vůbec mluvit o nějaké stagnaci, pak naprosto ne ve třicátých letech, ani za války, ale teprve až v letech po druhé světové válce. Ale ani tady neplatí toto zjištění bez vážných výhrad. V zájmu pravdy z něho především vyloučíme literaturu, která nezobrazovala přímo současnost, poněvadž stále vycházejí vynikající díla o válce (např. romány Kazakevičovy, Erenburgova Bouře, Leonovův Ruský les) i o událostech historicky vzdálenějších (oba romány Fedinovy, Zlobinův Stěpan Razin, Gladkovova trilogie o dětství aj.). Kdybychom však uznali stagnaci veškeré sovětské poválečné literatury o současnosti, byl by to zase jen povrchní a neúplný

dojem. Život sovětských lidí po válce nebyl jen zkreslován Babajevským, Malcevem, Sofronovem, Dolmatovským a řadou méně známých, ale také vyznamenávaných spisovatelů, nebyl jen líčen povrchně i takovými talentovanými dramatiky, jako je Kornejčuk nebo Simonov, ale byl také zachycován pravdivě v novátorských verších Leonida Martynova, v nedokončené dosud poemě Tvardovského *Za dálkou dálka*, v románě Viktora Někrasova *V rodném městě*, v črtách a povídkách Valentina Ovečkina a Vladimíra Těndrjakova, v básních Borise Sluckého. Sovětská literatura ani po válce nepřestala mluvit pravdu o své době, nepřestala být „svědomím a osudem revoluce“. Její pravda se jen těžce probíjela, protože byla u byrokratických živelů v nemilosti. K tomu, aby se udržela a prosadila, by však nestačil stále blednoucí „paprsek velkého Října“, kdyby tato literatura věrně nevyjadřovala skutečné mínění prostých lidí, mínění poctivých komunistů o nových historických událostech a životních problémech.

Prosím, může nám namítnout Jan Kott, pro mne je mírou její smělosti a pravdivosti něco jiného. „Literatura, která nesměla hovořit o zločinech, literatura, která musila mlčet o procesech, jež otráasaly svědomím a jež byly po mnoho let každodenní skutečností, literatura, která měla zamčená ústa, musila stále více a stále hlouběji upadat do lží, vytvářet stále neskutečnější vizi skutečnosti.“ Vážnost proneseného obvinění nikdo nepopře, i když následky tohoto stavu přes všechnu kauzální logiku Kottova soudu naštěstí nebyly a nejsou tak tragické. Takzvané procesy proti trockistům, jak se nyní vyjasňuje, byly zbytečně brutálním zákrokem proti opozici ve straně a v mnoha případech postihly i lidi nevinné. Literatura o nich mlčela. Jistě ne jen proto, že nesměla mluvit. Proti zločinům carské vlády například také nebylo dovoleno protestovat, a přece nejlepší lidé vystupují v zahraničí s ostrými obžalobnými projevy. V době trockistických procesů se nic obdobného nestalo. Ani jeden z velkých sovětských spisovatelů nehledal cestu za hranice, aby tam zahřměl na celý svět a do svědomí svého lidu. Mlčeli. Jan Kott je z toho schopen usoudit na červivost jejich svědomí a prohnílost mravních zásad. Jeho abstraktní morální pud se bouří. Přehlédl přitom však maličkost: reálnou historickou situaci. Přehlédl, že spisovatelé první socialistické země i poctiví socialističtí umělci ostatních zemí neměli žádný vzor, podle kterého by mohli opravovat chybné kroky pochodující avantgardy lidstva, obklopené ze všech stran dotírajícím mořem nepřátel, že nevěděli to, co se odhalilo dnes nám, bohatším historickými zkušenostmi, a proto jim chyby velmi často připadaly jako nevyhnutelné oběti. Nemohly však v nich nezanéchat osten lidské výčitky. Nevím, jak se ten který sovětský umělec vyrovnával s procesy. O tom nám jednou (možná už brzy) poví historie.

Dovedu si představit, že tragické konflikty svědomí s povinností mučily nejednoho z nich. Chápu však jako přirozenou a dočasnou kapitulaci před dějinnou nutností, že se nakonec rozhodli pomlčet a počkat, protože vystoupit proti vládě by znamenalo opustit svůj lid ve chvílích nejtěžších, oslabit svou zemi v letech silící válečné hrozby, kterou sovětská literatura cítila nad pomyšlení ostře a na niž připravovala národ ze všech svých sil. Na jedné straně byl v sázce osud země a revoluce, na druhé straně několik životů, čest jednotlivců, čistota principů. Střední cesty nebylo. Mnozí ovšem (zvláště mladí) neznali pravdu a dali se přesvědčit oficiálním výkladem. Obelhávali bychom se, kdybychom popřeli, že tu působil i strach. Několik spisovatelů zaplatilo své opoziční názory svobodou, někteří i životem. Ale strach by nikdy nedokázal, co dokázala i ztrátami vykoupená revoluční obětavost. Neboť sovětští spisovatelé při řešení tragického dilematu ztratili mnoho. Oslabilo to i jejich tvorbu. Za drahou cenu pomohli zachránit svou zemi, zachránit revoluci, zbavit národy fašistické nadvlády. Je jim však ke cti, a ne k hanbě, že se ji v pravý čas rozhodli zaplatit. Tato daň nese už úroky nejen v jejich vlastní zemi, ale na všech stranách světa.

Přiznám se, že se mi strašně protiví lidé – bývají to často intelektuálové – kteří po zveřejnění otřesných dokumentů, svědčících o nepodplatné vůli k pravdě sebenepopulárnější, se začínají otáčet zády k Sovětskému svazu a dávají za pravdu kdejakému pomlouvači. Z toho důvodu mi působí značné obtíže zachovat klidný tón tohoto článku a udržet se v mezích polemických pravidel. Chápu, že ztráta iluzí nepřispívá k bodrosti ducha. Komu však jen tyto iluze znamenaly víru, zasluhuje politování. Kdo se bojí pomyšlení, že i socialismus je tvrdý boj a perná práce a že ani komunismus nebude bez konfliktů, je pověřivý slaboch. Lidské dílo se neobejde bez chyb, ale chybující bojovník bude lidem vždy milejší než lelkující divák a neposkvrněný nekňuba. XX. sjezd nám otevřel oči na skutečnost, v jaké bojovali sovětští lidé. Obdivovali jsme se vždy tomu, kam dospěli, a méně nás už zajímalo, co při tom musili překonat a vynést na svých bedrech. Výsledky jejich práce a boje jsou nepopíratelné. Máme se jim tedy méně obdivovat, když jsme se dověděli o nových strašlivých obtížích, jimiž si musil razit cestu vítězíci socialismus? Myslím, že se jim musíme proto více obdivovat.

Nemůže být větší bláhovost než dát teď za pravdu těm intelektuálům, kteří v době procesů spustili hysterický pokřik a dostali se ve své moralistní posedlosti až do tábora reakce. Jan Kott říká: „Vědci ze Západu, stejně jako umělci a spisovatelé, byli postaveni před nutnost volit mezi pravdou vlastního díla, mezi tím, co považovali za svou povinnost vědce,

spisovatele a umělce, a politickým svědomím. Tak dlouho se do nich vtloukalo, že to, co dělají, je nepřátelské lidu a Sovětskému svazu, až tomu sami uvěřili, a tehdy jejich vědecké a umělecké hledání opustilo skutečně velké ideály sociální revoluce, historické vědomí, možnost účastnit se boje na straně lidu.“ Ponechme povolanějším přezkoumání, pokud uvedené tvrzení vystihuje příčiny rozpadu Pražského lingvistického kroužku a vídeňské logistické školy, a zůstaňme na půdě literatury. Sovětský svaz a marxistická kritika uměleckého avantgardismu mají tedy na svědomí, že André Gide skončil málem jako kolaborant, že André Breton útočil proti pokroku politickému i uměleckému, že Karel Teige vpadl v předvečer války do zad komunistickým intelektuálům u nás? Měli bychom tedy dnes potvrdit morální vítězství Andrého Gida nad S. K. Neumannem, Andrého Bretona nad Aragonem, Bohuslava Brouka nad Vítězslavem Nezvalem a Karla Teiga nad Juliem Fučíkem? Vítězství těch, kteří se v těžkých dobách předválečných rozhodli dát průchod svému svědomí a raněným iluzím, kteří „nemlčeli“, nad těmi, kteří neproměnili osud revoluce a svého národa na zlámanou grešli uražené ješitnosti? K tomu se sotva odhodláme, i kdyby se nakrásně ukázalo, že některý z těch, kteří se v těchto letech rozešli s revolučním hnutím, byl v něčem kritizován nespravedlivě. Staré křivdy se neodčínují tím, že se napáchají nové.

Teorie mechanického rozvoje umění v socialistické společnosti a mechanického zahnívání umění ve společnosti buržoazní je jistě nevědecká, pohodlnická berlička netvořivých kritiků a skalních byrokratů. Nadělala hodně škod. Nezabavíme se jí však tím, že ji nahradíme teorií o nepřátelství dosavadního socialistického pořádku rozvoji umění (a tomuto mechanickému dojmu Kott zjevně propadá při hodnocení sovětské literatury), a škody nenapravíme, když jednostranně odmítavý poměr k avantgardním směrům v umění zaměníme nevybíravou otevřenou náručí. Obrátit minulost naruby není žádný pokrok, jen nová krajnost. Jan Kott v zápalu sebekritiky přestřelil. Přehlédl vysilující rozpory v uměleckých metodách i světových názorech avantgardních umělců, odmítl historicky zkoumat všechny příčiny a spokojil se absolutizací příčiny jediné. Spokojil se polopravdou, která je bludnější než lež.

Kritizuje se dnes všude nedostatek vědeckého zájmu o umění dvacátého století, zvláště o jeho složité modernistické zjevy. Kritizuje jej i Jan Kott. Plným právem. I když můžeme dokázat, že dějiny staršího umění byly vždy hlouběji propracovány než dějiny umění nedávné minulosti, a že to tedy není zvláštnost dnešní doby a vina socialismu, i když by se při střízlivé úvaze musilo přiznat, že ostré, přepjaté popírání živého umění nejbližší minulosti je přirozenou vlastností každého nového, rodící-

ho se uměleckého hnutí, tedy i socialistického, nezbavuje nás to zjitřeného pocitu, že hodnocení této oblasti je vážnou slabinou naší uměnovědy. Nemusíme se proto dávat na nihilistické pokání a ujišťovat, že „marxistický rozbor rozvoje literatury a umění zůstal stát na prahu 20. století“, protože i tady máme základy položené. Nevím, jak je tomu v Polsku, ale v SSSR existují monografické práce (např. o avantgardním divadle, o Majakovském, Gorkém, Blokovi aj.) a u nás máme především v díle Zdeňka Nejedlého příklad, na který stačí navázat. A proti teoriím doporučujícím novému socialistickému umění jen vzory úctyhodně staré se u nás bojovalo stále. Vzpomeňme jen skvělé stati Zdeňka Nejedlého O realismu pravém a nepravém (1948) nebo třeba i nezdařené diskuse o „prostřednících“ (1951-52). Zase však nemůžeme plodnost vzorů z 19. století zcela odmítnout, jako to dělá J. Kott, aniž přitom cítí neudržitelnost takového odmítání vedle požadavku leninského přístupu k uměleckým problémům. Samy moderní směry nemohou být spolehlivou oporou socialistickému umění, protože se v nich zeslabují určité prvky (např. jasnost a srozumitelnost výrazu), bez nichž se nové umění obejít nemůže a pro jejichž obdobné umělecké řešení musí sáhnout dál do bohatého klasického dědictví. Zužování širokého dědictvého výběru jen na umění moderní není o nic méně zaslepené než staromilecké napodobování kritických realistů. Čerta ďablem nevyženeš.

Jsou to všechno pravdy staré a – zdálo by se – málo účinné. Od záplavy schematismu alespoň naše nové umění zachránit nedovedly. Ano, i když přiznáme, že to, co dnes jmenujeme schematismem, existovalo jako umění druhého a třetího řádu pod jinými názvy vždycky a bude i nadále existovat, neuspokojí nás laciné výmluvy na malou znalost života a nedostačující umělecké mistrovství. Kromě těchto odvěkých příčin umělecké druhořadosti má schematismus, cizopasící na těle socialistického umění, ještě i příčiny ideové, dnes už částečně poznané. Jan Kott je správně hledá v názorovém dogmatismu, v pověrách a iluzích (jak S. K. Neumann přesněji pojmenoval to, čemu dnes Kott říká mytologie), v myšlenkové pohodlnosti, charakterové nestatečnosti a někdy i bezcharakterní přizpůsobivosti, krátce v nevěrnosti pravdě a oddanosti iluzím. Schematismus je rodný bratr dogmatismu a toto podařené příbuzenství bylo často podporováno i z míst oficiálních. O jeho zbytnění se jistě zasloužila i nesprávná politika uměleckých svazů. To všechno je pravda. Tím si vysvětlíme i jeho hrozivý rozkvět, jehož vrchol je už dnes zaplaťbůh za námi. V čem však s Janem Kottem zajedno být nemůžeme, je jeho názor, že schematismus ovládl všechno naše nové socialistické umění, že spisovatelé jako celek nepsali pravdu, ale ilustrovali jen abstraktní teze a životu vzdálená schémata. To už je zbytečný popel na hlavu. Největší umělci v SSSR, u nás

a věřím, že i v Polsku, schematismu nikdy nepodlehli. I v nejtěžších letech 1949-1951 vzniká u nás nová poezie Nezvalova, Závadova, Bieblova, Hrubínova a na vrcholcích prózy také vítězí zdravé umění. A ani na chvíli neutichá boj proti schematismu. Hlavně v živé umělecké praxi, ale ani v kritice ne. K zastrašené sebekritice není důvodu. Zdravé socialistické umění ve všech zkouškách obstálo.

Optický sebeklam Kottův je způsoben vžitým dvojitým přístupem k uměleckým proudům. Dosud existuje zlozvyk posuzovat dejme tomu žánrový realismus devadesátých let podle jeho nejlepších děl a vedle toho například symbolismus jen podle umělců slabých, podle epigonů nebo také jen podle teoretiků. Lidově se tomu říká dvojitý loket a v literární vědě se to někdy vydávalo za stranickost. Ani Jan Kott se síle tohoto zvyku nedokázal vymknout. Obrátil jen ustálený postup naruby. Surrealismus ho plní úctou, vyvolanou zřejmě vrcholnými díly jeho představitelů (vytvořenými často v rozporu se surrealistickými teoriemi, dodejme), kdežto socialistický realismus ho děsí šedivostí a schematismem průměrných a podprůměrných pokusů. S Kottovým voláním po pravdivosti stůj co stůj, po pravdivosti nahé a nenalíčené, se však taková tendenčnost divně rýmuje.

Kottův projev není tou kritikou, jakou potřebujeme. Ohromuje na první pohled svůdnou konstrukcí, ale fakta jí v mnohém odporují. Jde ke kořenům, ale s kořeny chyb bezhlavě podetíná i kořeny zdravých zásad. Proti „mytologii“ bojuje ne vědeckou analýzou, ale demonizací starých model. Tato opačná krajnost nepomáhá ozdravení kulturního ovzduší a bezbolestnějšímu růstu socialistického umění.

Socialistický realismus jako umělecké hnutí i jako teorie, založená na marxistickém učení, neleží v troskách. Ti, kdo by mohli přísahat, že v nastalé panice viděli jeho pád, se radují nebo truchlí předčasně. Očistná bouře smetla jen umělý systém závor a zábran, jímž „teoretikové“ s mocí úřední a rozumem omezeným zatarasovali přístup k němu, ba i pouhý nezkraslený pohled. Proto kritické argumenty podobné Kottovým dopadly na jeho zdi s ničivostí hrachových zrn.

Tisíckrát je možné opakovat, že estetika socialistického realismu se ukázala nesprávnou, neobtěžuješ-li se hledáním potvrzujících příkladů. Přesto zůstane skutečností, že socialistický realismus není výmyslem ani Stalinovým, ani Ždanovovým, ba ani Gorkého, ale logickou nutností samotného uměleckého vývoje. Dokazuje to už sám ohlas prvního sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934, odkud teď mnozí (např. Antoni Slonimski na zasedání polské Rady kultury a umění) datují počátek umělecké tragédie. Socialistický realismus byl přijat nejen v SSSR, ale i spoustou západních spisovatelů, z nichž stačí jmenovat M. Andersena

Nexö, L. Aragona, W. Bredla. I u nás S. K. Neumann odmítal uštěpačné poznámky o slepém napodobování sovětského vzoru a tvrdil (v roce 1938) o socialistickém realismu plným právem, že „přijali jsme – jako celé naše mezinárodní hnutí – tento sumární název jen v důsledcích zásad, které jsou mnohem starší než toto slovo a za něž jsme bojovali o své újmě z domácích důvodů a domácími prostředky dříve, než toto slovo vzniklo“. A dodával: „Že jsme tento název ochotně přijali, poněvadž vyjadřuje dost jasně povahu našeho úsilí, není pro nás žádná hanba v zemi, kde byl s otevřenou náručí přijímán maloměšťáckými opičáky vždy i ten -ismus nejpitomější.“ Tak tomu bylo i jinde. Socialistický realismus i na Západě vznikl dříve, než byl v SSSR teoreticky vyhlášen.

Na otázku, co je to tedy socialistický realismus, se nedá ještě dnes odpovědět hotovou definicí. A definice mají pro umění vůbec pramalý význam. Na umění neexistují recepty a socialistický realismus je svou podstatou protidogmatický jako žádné umělecké hnutí před ním. Tím žalostněji musily skončit všechny pokusy – naneštěstí dosti hojné – převrátit ho v neměnný zákoník předpisů, zákazů a nařízení. Jeho teorie zůstala zatím jen při základech a vlastní umělecká tvorba nemá za sebou ještě období počátečního kvasu, úporného hledání. Přitom ovšem od zrodu socialistického realismu uplynulo už dobré půlstoletí a vedle děl Gorkého, Majakovského, Šolochovových, Wolkerových, Neumannových, Haškových, Nexöho, Becherových, Barbussových, Amadových, Fastových a mnoha jiných těžko ob stojí skeptické pochyby o jeho životaschopnosti. Kterýpak umělecký směr překotného dvacátého století se může pochlubit tak dlouhým trváním při nevyčerpaných tvůrčích možnostech a s nestárnoucí vůlí stále se obrozovat? Tak dlouhé bohatýrské mládí není příznakem věčné nevypěstlosti, ale příslibem dlouhého života a nevidaného rozkvětu. Neboť socialistický realismus spjal svůj osud s bojem dělnické třídy o lidštější komunistickou společnost, a proto jím neotřesou žádné ideové zvraty, žádné vlny skepsy a intelektuálské hypochondrie.

Bylo už řečeno na druhém spisovatelském sjezdu předloni v Moskvě, že socialistickorealisticke je takové umění, které vytváří pravdivý obraz nového socialistického člověka, ať už jako bojovníka proti vykořisťovatelskému řádu, nebo jako stavitele nové společnosti, ať v politických bouřích, nebo ve všedním osobním životě. Toto pojetí nevychází z abstraktních ideologických formulek, ale postihuje živou zákonitost uměleckého vývoje. Obraz člověka své doby a své třídy byl vždy rozhodující pro vývojové zvraty a změny v umění – až do těch formálních důsledků, které se často, velmi často vydávaly za příčiny. Ovšemže obraz člověka nejen jako zobrazený objekt, jako románový rek, dramatická postava nebo portrét, ale na

prvém místě jako zobrazený subjekt umělecký, jako lyrický hrdina, jako povznášející patos, jako satirikův smích nebo vtip parodistův, jako nezúčastněný soudce epického nebo dramatického děje a jeho postav, krátce a dobře jako umělec sám. Z přečeňování, z absolutizace objektivní stránky uměleckého obrazu (v širším smyslu), dodnes nepřekonané, se upadá do trapných rozpaků nad počátky socialistického realismu v národní literatuře. Wolker jistě nebyl socialistickým realistou jen v Baladě o snu a v básni U rentgenu, kde přímo zobrazil revolučního dělníka, a nebyl jím jen proto. Neumann nestál ve svých Rudých zpěvech nad Wolkerem, protože – jak se tvrdí – básnil jen o třídním boji, revoluci a proletariátu, kdežto Wolker také a vedle toho i o jiných, neméně vážných věcech. Gorkij se nestal socialistickým realistou teprve tehdy, když uvedl do své prózy a dramatu bolševika. Rozhodující význam měla zralost umělcova subjektu, stupeň jeho ideového i uměleckého vývoje, pevnost a čistota jeho charakteru. Jen dosáhl-li jich u sebe, ve svém nitru, mohl je umělecky plně a nezkrásně vyjádřit ve svých hrdinech. Na počátku umění socialistického realismu nemuselo stát dílo o revolučně uvědoměném dělníkovi, i když tato látka musela přitahovat socialistické umělce nejsilněji. Jsem přesvědčen, že při hlubším rozboru naší prózy dvacátých let přiřkneme prvenství ne Olbrachtově Anně proletářce pro její postavy dělnických hrdinů, ale staršímu Haškovu geniálnímu Švejkovi, neboť Haškův pohled na světovou válku je v něm zbaven nemarxistických iluzí, neboť satirikův smích vyvěrá ze životních zkušeností bývalého komisaře Rudé armády. To nelze přehlédnout. A protože dějiny dvacátého století vytvářejí nového socialistického člověka a nemají v úmyslu v tom přestat, ukazuje štelka dalšího uměleckého vývoje stále týmž směrem. Umění se nevyvíjí samo ze sebe. Je určováno pohybem dějin společnosti. Socialistický realismus nemohl být vynucen vůlí jednotlivce ani nátlakem státního aparátu, stejně jako jimi nemůže být v měšťáckých státech zakázán. Byl zrozen z dějinné potřeby lidské společnosti, usilující o svou beztřídní budoucnost, byl nastolen logikou samotného uměleckého vývoje.

Působilo to přirozeně nejen na ideové jádro umění, a zdaleka ne jen na jeho předmět nebo tematiku. I výrazovému hledání se otevřel nový směr. Modernistickým směrům, jejichž klasická doba rozkvětu minula s epochou třídního a ideologického mezivládi, nezáleželo povětšinou na široké dostupnosti uměleckých děl. Jistá aristokratická nebo intelektuálská výlučnost byla v té či oné formě dokonce společným jmenovatelem všech moderních uměleckých směrů. Důvody jsou pochopitelné. Ale socialistický realismus se obrátil k jinému publiku, než byla úzká kulturní vrstva měšťácká a maloměšťácké inteligence. Chtěl mluvit k proletariátu,

který před očima umělců přestal být trpícím, nevzdělaným davem a vyzvedl ze svého středu talentované vůdce a revolucionáře, vytvořil si bojovou avantgardu. S prvními bitvami této avantgardy se rodí i možnost socialistického realismu – nová společensko-emocionální realita (ne už jen pouhé vědecké, teoretické základy), nový sklad lidského charakteru, zjednodušeně pověděno: nový hrdina. Socialistický realismus může vzniknout tehdy, kdy se socialismus stane objektivní skutečností v marxistické straně, tělem a krví revolučních dělníků. K tomu však, aby se tato možnost proměnila ve skutek, v prvé zakladatelské umělecké dílo, je zapotřebí ještě dalších podmínek ideologických i čistě uměleckých. Jednou a neposlední z nich je geniální umělecká osobnost, schopná umělecky svrchovaně ztvárnit novou realitu, dát novému hrdinovi živou tvář, bohatý charakter a pravdivé životní podmínky – a nejen to – schopná také najít formu dostupnou dělnickému publiku. Nebylo tehdy myšlenkou samozřejmou a lacinou, objevil-li S. K. Neumann pro naši proletářskou poezii dvacátých let názor, že nové proletářské umění není umění z proletariátu (tj. tvořené proletariátem) ani umění o proletariátu (dělníka zobrazují i umělci vysloveně měšťáci), ale umění pro proletariát, pracující k jeho všelidským cílům a posilující jeho bojovnické ctnosti. Ano, nové socialistické umění nemohlo obejít problém srozumitelnosti. Ovšem tvořit umění srozumitelné bylo pro většinu umělců v letech přelomu neobyčejně těžké. Všechny pokusy slevit z umění a sklonit se k lidu byly odsouzeny předem. Dokud se nenašel umělec, který by dokázal vtisknout formálnímu chaosu moderního umění řád realismu bez újmy na kvalitě, dotud se nová myšlenka vtělovala jen do krátkodechých agitačních forem. Socialistický realismus v ruské poezii nemohla založit ani skupina revolučních, převážně dělnických básníků bouřlivých let první ruské revoluce, ani Děmjan Bědnj, který dal své básnické pero do služeb bolševického tisku už před první světovou válkou, ale teprve geniální básník Vladimír Majakovskij. Všichni byli srozumitelní, ale jen srozumitelnost velkého umění mohla splnit daný úkol. Hodně tu také záleželo na specifickém národním vývoji toho kterého druhu umění. Skvělá tradice ruské prózy a dramatu, nepřerušená vlastně – a v tom je neopakovatelná zvláštnost ruské situace – žádným modernistickým mezidobím, velmi usnadnila Gorkému vytvořit první díla socialistického realismu ještě před první vítěznou socialistickou revolucí. Jeho výrazový způsob se ovšem proto nedá přenést do jiných podmínek a mnozí socialističtí umělci ho právem odmítli následovat.

Každé napodobování je škodlivé, ať se napodobuje kritický realismus nebo surrealismus. Ale klasická tradice znamená pro průkopníky socialistického realismu více než řadu tvárných vzorů. Je příkladem, jak vysoké

umění nepřestává být lidovým, lidu srozumitelným, je cestou k lidovému publiku, které v letech přelomu tvrdošijně dává přednost klasikům před uměním současnosti. Jen se podívejme, co osvojená tradice znamenala pro Wolkera, také zakladatele, jak mu pomáhala poznat a zachovat v poezii všechny zákony národní formy. Nechtěl bych tu srovnávat básnické dílo Wolkerovo s Neumannovým, na to jsou oba příliš nesouměřitelní, ale nedá se popřít, že Wolker je proti Neumannovi srozumitelnější, populárnější, čtenější. Jistě má na tom podíl i Neumannovo váhání nad národní formou nového socialistického umění, jeho pochyby o plodnosti klasické tradice, které například neměl v období *Knihy lesů, vod a strání*. Ne nadarmo dnes mnozí spisovatelé na Západě (Aragon, Lindsay) vidí v socialistickém realismu jedinou záchranu národního umění, ohroženého modernistickým pokusnictvím stejně jako jalovou kožeností tradicionalismu. Úsilí socialistického realismu o srozumitelnost, nezbytnou pro nové lidové publikum, je obrodnou silou v dnešním uměleckém kvasu.

Ozývají-li se dnes zase poplašené hlasy – patří k nim i Jan Kott – že se v dnešním umění tragicky rozešla revolučnost s moderností, to znamená, že se revoluční umění uchýlilo k napodobování klasiků, čímž se stalo nemoderním, a moderní umění přestalo být revoluční, pak je takový názor jen zčásti oprávněn spravedlivou kritikou chybného sektářského vztahu k velkým modernistickým umělcům a z větší části vystihuje zákonitý nesoulad mezi oběma větvemi dnešního umění i zákonitou tendenci jejich dalšího poměru. Socialistický realismus se s modernismem v umění nerozchází teprve v poslední době, ale od samých počátků své existence. Ba dopouští se ještě horších přečinů: odvádí modernistickým směrům nejtalentovanější umělce a získává je pro svůj pohled na skutečnost. Futuristům vzal Majakovského, civilistům S. K. Neumanna, surrealistům Nezvala i Aragona, existencialistům bere Sartra. A s nimi desítky dalších spisovatelů, hudebníků, malířů i divadelníků. Komu je ideálem dávno zavržená a „sterilní mesaliance marxismu s úpadkovými proudy“ (Neumann), ten má důvody k tomu, aby lomil rukama. Komu jde o zdravé a silné národní umění, bude se radovat, kdykoliv některý umělec prohlédne a najde cestu k novému realismu. Bude-li ho znepokojoovat zhoršení vztahů mezi modernistickými umělci a marxistickou kritikou, pak jen proto, že každý neprozřetelný výpad a nepromyšlený krok mohou zabrzdit zákonitý a pro dnešní dobu typický přechod umělců k socialistickému realismu. Nebude ho trápit, drží-li socialistický realismus krok s posledním slovem módy, ale půjde mu o to, aby nikdy nepřestal být magnetem pro talentované umělce ostatních směrů. Revoluce bez modernosti – to je zdravé mladé tělo v sešlých šatech po otci, modernost bez revolučnosti – módní (čas-

to výstřední) oblek na dřevěné výkladní figuríně. Lépe se obléci je věc vkusu a prostředků. Obojí je možno získat. Z dřevěné panny ve výkladní skříni však žádné šaty člověka neudělají. To dobře chápou největší umělci našeho věku, nesměšující odstranitelné a dočasné s nezměnitelným a definitivním. Poznali, že tendence k odumírání jsou v takzvaném moderním umění silnější než tendence k regeneraci, a proto poctivě, každý po svém a všichni bez touhy po návratu – někdy i proti svým teoretickým předsudkům – hledají cestu k socialistickému realismu. Není to další dostatečný důkaz jeho historické nutnosti a neotřesené životnosti?

Říká se také – někdy pohrdlivě, jindy bezmocně – že obstojná teorie socialistického realismu neexistuje. Pravda, ale zase jen poloviční. Chybí duchaplné systémy a rozmáchlé manifesty. Těch lituje málokdo. Je však i nedostatek jasnozřivých kritických osobností a ten je citelnější. Teorie socialistického realismu rozhodně zaostává za jeho tvůrčí praxí. Překážky, které se jí nastavily v cestu, těžko odstranit za krátký čas. Ale jsou tu základy, a více než úctyhodné. Nemyslím jen výroky Marxovy, Engelsovy, Leninovy a jejich filozofických pokračovatelů, nemyslím jen obecné a často opakované zásady. Jsou tu i cenné zkušenosti samotných umělců (Gorkého, Rollanda, Barbusse, S. K. Neumanna, Nexöho, Wolкера, Aragona, Bechera, Fedina aj.) i významná díla uměleckých teoretiků (Lunačarského, Nejedlého, Lukáče, T. Pavlova, Foxe, Václavka, Fučíka a dalších). Výsledky obou sjezdů sovětských spisovatelů představují také solidní materiál, kterého jsme využili stejně nedostatečně. Hlavním pramenem teorie socialistického realismu zůstává, podobně jako u všech dřívějších uměleckých hnutí a jejich kritických mluvčích, konkrétní studium umění socialistického, předsocialistického i nesocialistického (a ne profesorské poučky o ideovosti, realismu a lidovosti ani školské ohrádky kladných a záporných hrdinů, kterým se už dávno vysmál Gorkij, ale jichž mají někteří mladí kritikové ještě ze školních lavic příliš plné uši, než aby dovedli rozlišit píseň od falešného doprovodu). Je toho málo? Nedá se na takových základech bezpečně stavět? A není přepychem vážně diskutovat s těmi, kteří před hotovým dílem zavírají oči, aby nemátlo jejich geometrické kruhy a nerušilo je z apriorní představy, že „estetika socialistického realismu byla nesprávná“ (J. Kott)?

Nechtěl bych být podezříván z prázdného apologetického nadšení. Snad jsem nezbudil dojem, že na socialistickém realismu není co kritizovat, opravovat, zlepšovat, rozvíjet. Byl by to dojem od základů mylný. V nevětraném ovzduší posledních let se rozbujelo býlí schematismu uměleckého i teoretického dogmatismu opravdu hrozně, takže se dařilo jen umělcům s hlubokými kořeny a zvláště neodolná mladá teorie byla odsouzena k živoření. Spousta děl i názorů vytvořených nebo prohlášených

za autority v této době, vyžaduje přísné kritické revize, která bez hysterie a střečkování očistí zrna od plev, vytrhá koukol z pšenice. Kritické ostří XX. sjezdu například pošramotilo oficiální do té doby autoritu Ždanovovu a učinilo jeho soudy předmětem diskuse. A diskusí a zase diskusí je nám teď nejvíce třeba. Nikdo dnes už nemůže přehlédnout draze zaplacenou zkušenost, že umění v socialistickém státě se nedá řídit administrativními zásahy. Maloměšťáci anarchisté si ji vykládají tak, že by stát a strana vůbec měly upustit od jakéhokoliv působení na umění. Proti této sebevražedné radě by se měli ozvat i sami socialističtí umělci. Nelze žít ve společnosti organizované ve stát a být na ní nezávislý. Ovšem metody státního a stranického vlivu na umění volají po radikální nápravě, která se už počala uskutečňovat alespoň omezením administrování. Ke skutečné a trvalé nápravě to však ještě nestačí. Existují účinnější prostředky k řízení umění: nové myšlenky, přesvědčivé názory, otevřené diskuse, zásadní a citlivá kritika. Že se doposud jak náleží neosvědčily? Jen jim otevřete možnosti, rozšířte prostor činnosti, podepřete samostatnou iniciativu, zdokonalte organizaci a brzy sklídíte první výsledky! Jen v širokých, předčasně nehašených, olejem nových a nových problémů dobře živěných tvůrčích sporech mohou nabýt vrchu a autority skutečně stranické názory na umění a stát se krystalizačními centry k dalším teoretickým výbojům. Kolektivní rozum diskusí nám může alespoň načas nahradit nedostatek skutečných kritických osobností. Rozvoj teorie socialistického realismu je přímo závislý na šíři a plodnosti našich sporů. Abychom v nich však neopakovali věci už dostatečně zřejmé, bude dobře se domluvit alespoň na třech základních zásadách, přetřesených již v řadě diskusí našich i zahraničních, o nichž nás znovu přesvědčily nedávné zkušenosti, na jejich nesporných i sporných stránkách (dotýká se jich i Kott a byli bychom bláhoví, kdybychom s jeho omyly do očí bijícími odhodili i tato cenná zrnka pravdy):

Za prvé: z mnoha stran se ozvaly kritické hlasy, že dosavadní hranice socialistického realismu, zvláště jak je stanovila poválečná sovětská literární věda, jsou příliš úzké, že svírají nové umění, místo aby podporovaly jeho růst, že neopustíme půdu tvůrčího marxismu, rozšíříme-li prostor socialistických uměleckých možností a zrušíme-li různá absurdní omezení. Přitom se poukazuje i na to, že bude prospěšné se vrátit k výstižné definici Gorkého, které se nejen dlouho užívalo jen jako doplňku k definici Ždanovově (prý přesnější, ve skutečnosti však normativnější a tím ztěžující další rozvoj), ale v níž někteří kritikové naklonění dogmatickému myšlení spatřovali příliš liberální a koneckonců nesprávný výklad socialistického umění. Gorkij řekl: „Socialistický realismus má kladný poměr k bytí a chápe je jako činnost, jako tvořivou práci, jejímž cílem je neustálý rozvoj nejcen-

nějších individuálních schopností člověka pro jeho vítězství nad přírodními silami, pro jeho zdraví a dlouhý věk, pro veliké štěstí žít na zemi, kterou chce v souladu s neustálým růstem svých potřeb celou obdělat a předělat v krásný domov lidstva, sjednoceného v jednu rodinu.“ Jen krátkozrací vykladači mohli vidět v této jasné perspektivě jednostrannost omezující umění jen na schvalování skutečnosti, nebo dokonce nepromyšlený pokyn k nepravdivému přikrašlování života. Gorkij nikde nedal najevo, že považuje za možné milovat život bez nenávisti k tomu, co život ničí nebo jen spoutává. U nás S. K. Neumann vyzvedal současně s Gorkým, ale zcela samostatně a na základě domácích zkušeností, obdobný ideál „poezie lásky a nenávisti, fyzické krásy a ustavičné obnovy, mravní síly, usilující o pravé poznání světa a jeho změnu v duchu skutečné svobody a spravedlnosti“. Oběma zakladatelům, kteří si byli blízcí i v mnoha jiných věcech, byl měřítkem, dělicím nové umění od ostatních proudů, ne jeho tematický půdorys, ne určitý postup tvárný, spojený v literárněhistorickém povědomí s realističtější školou, ale „poměr umělcův k objektivní skutečnosti“ (Neumann). Je-li tento poměr „kladný, jasný, zdravý a pravdivý“ a prostoupený patosem socialistického humanismu, pak mluvíme u skutečného uměleckého díla o socialistickém realismu – bez ohledu na to, kým, kde a o čem je dílo napsáno. Mnoho nedorozumění působí označení socialistického realismu jako umělecké metody. Všechna její vymezení, pokud nezabíhají do absurdností, se v zásadě nijak neliší od toho, co Gorkij s Neumannem rozuměli umělcovým vztahem ke skutečnosti. Pojem metoda, ne dost uváženě přenesený do umění z filozofie, však vleče za sebou představu obecně platného formálního postupu, stylu, zatímco socialistický realismus vyžaduje jako nezbytnou podmínku své existence co největší bohatství, co nejpestřejší různotvárnost individuálních stylů. Proto se domnívám, že bude na prospěch věci, vzdáme-li se pojmu, který doposavad nepřinesl žádný užitek, ale jen zmatky. Estetická specifická socialistického realismu ostatně teprve čeká na své teoretické průkopníky.

Za druhé: novému umění nikdy neprosplávaly tendence k izolaci od ostatních – i zcela protikladných a právem odmítaných – uměleckých proudů, které shrnujeme pod název modernistické směry. Pokud některá prudká odmítání vyplývala z reakcí mladého uměleckého organismu, všechno pozdější zjednodušené nanášení černé barvy na všechny i jen částečně modernismem poznamenané výtvořiny jen dezorientovalo umělce i publikum. Řeči o permanentní hnilobě, tento výplod nezralého levičáckého radikalismu, se nevyplácely. Nejen proto, že dosahovaly výsledků přímo opačných úmyslům a dávaly často věcem dávno překonaným lákavou příchut' zakázaného ovoce, ale i proto – jak se dnes už téměř bez odporu stává obecným míněním

– že zároveň s formalistickými výstřelky vyhazovaly na smetiště i cenné dílčí objevy, že z věčného panenství dělaly bůhvíjakou ctnost. I když odpor proti tomuto filistrovství nikdy neutuchal, stačil uvést nejednoho hledajícího nebo začínajícího ve zmatek. Ale překonat sypké základy modernismu a nezchudnout přitom o žádný z jeho skutečných výbojů, byť i jen z úzké oblasti formální, není možné ani sebesprávnějšími obecnými směrnicemi, ani sebelepší konkrétní kritikou, ale jen zase uměním. Uměním, které se nekřížuje před pokušením, které se nebojí houštiny modernismu a umí se prodat k jasnějším výhledům do světa. Na to upozorňoval při formulaci zásad socialistického realismu už ve třicátých letech Václavek a roku 1948, v pravý čas, ve své klasické už dnes stati *O realismu pravém a nepravém* Zdeněk Nejedlý. Žádnou živou uměleckou možnost a potřebu nelze beztrzně obcházet, nemá-li pak tím silněji propuknout nezdravou módou (jakou např. dnes prožíváme u některých odrůd poezie milostné). Umění má své objektivní zákony, které je možno poznávat a uvědoměle jich využívat, které však nikdy nelze změnit. K nim patří i nepřerušitelný vývojový řetěz formálních prvků, izolovaných a absolutizovaných ve formalistických výkyvech moderního umění a podřizovaných novým ideovým záměrům a jednotící síle dominujícího obsahu v novém umění socialistickém. Tisícere způsoby přetváření starých formálních prvků v nové výrazové konstelace s novými postupy, výboji a objevy vyžadují hluboké pozornosti kritiky i teoretického myšlení umělců samých. Tímto směrem si také musíme klestit cestu společnou diskusí.

A konečně za třetí: nesmíme přehlédnout, že umění socialistického realismu, které přichází na svět v podobě různých národních forem a množství osobitých stylů, se značně mění v procesu svého vývoje, protože se nevyvíjí v chráněném skleníku, ale roste ze společné půdy s uměním starým. Jen dětinští iluzionisté si mohli namalovat, že zrodem socialistického realismu je samočinně předstiženo všechno ostatní umění minulé i současné. Historické zkoumání dává jiný obraz. Vedle umění socialistického realismu zdravě vegetují dlouho ještě – i po vítězství socialistické revoluce – ostatní umělecké proudy (v próze zvláště kritický realismus Dreiserův, Galsworthyho, Thomase Manna, Móriczův, du Garda, Čapkův, Sergejeva-Cenského aj.) a velmi často vydávají plody umělecky zralejší než nová díla socialistického umění. To je naprosto přirozené a nemá cenu to zastírat. Starý strom dává ještě bohatou úrodu, ale budoucnost přesto patří mladému štěpu. Na západě probíhá jejich soutěž živelně, v socialistických zemích však nechyběly tendence někdy toto nesocialistické ještě umění z umění vylučovat nebo (ještě častěji) si je присvojovat pro socialistický realismus i za cenu toho, že se tím popřely jakékoliv principy. Obojí

počinání nevedlo k ničemu dobrému. Neztrácelo tím jen národní umění jako celek, ale i samo rostoucí socialistické umění. Neboť socialistický realismus potřebuje čerstvý vzduch boje a zdravé impulsy soutěže. Bez nich chřadne. Nepředstírejme tedy, že cokoliv u nás dnes vznikne, musí být socialistický realismus. Možnosti ostatních proudů nejsou ještě zcela vyčerpány. Poezii Seifertovu je těžké nazvat socialistickou, a přece by bez ní byli i naši socialističtí umělci chudší. Příliv západního umění ne pouze socialistického nebude vyvolávat jen recidivy překonaných směrů, ale také bude živým popudem ke zdravé tvůrčí soutěži, kterou naše i sovětské umění tolik potřebuje.

Od rozkolísaných skeptiků, z nichž zdravé povětrí se suchým listím iluzí sválo všecken názorový šat, se však lišíme tím, že nepochybujeme o výsledku této soutěže, že vidíme konečné vítězství na straně socialistického realismu. Neboť poslední půlstoletí v dějinách umění nás přesvědčilo, že v přítomné době hranice skutečné umělecké modernosti (už dávno se nekryjící s hranicemi modernistických směrů) a hranice socialistického realismu se blíží ke svému splnutí.

(1956)

NA OKRAJ JEDNÉ KRITICKÉ KONFESE

Jan Cigánek

Až dosud mnoho lidí spatřovalo svou zásluhu v tom, že místo vlastní teoretické práce skrývalo mnohé marxistické teze do skleníku a chránilo je před sebemenším závanem větru. Avšak podstata marxistického vědeckého přístupu ke skutečnosti tkví v tom, že ani nejnespornější pojem nebo pravda nejsou baleny do vatičky, nýbrž že jsou neustále prověřovány společenskou praxí. Marx dovedl i nejnespornější pravdu vystavit přímo do větru a bouří. Marxismus není předmětem víry. Jeho životnost je v tom, že suma jeho nezákladnějších pravd vydržela nejpřísnější prověrku. A s tím musíme začít i v teorii umění. Začátkem a východiskem

naší práce musí být skepse k různým interpretacím „marxistické estetiky“ a „socialistického realismu“ apod.

Názorné je, jak se zacházelo u nás např. s pojmem marxistická estetika. Bylo to často zaklínadlo pro mnohé, kteří nevěděli, co vůbec tento pojem obsahuje. Musím otevřeně říci, že marxistická estetika jako systém vypracovaných vědeckých poznatků dosud neexistuje. Říkám to bez škodolibosti, nenahrávám únikovému proudu, neboť jsem přesvědčen, že takový systém je možno vypracovat. Ba dokonce existují již první reálné výsledky. Marxistická estetika je ve stadiu vědeckého výzkumu. Je však třeba nejprve podrobně vypracovat vědeckou metodu estetiky. Tu nelze nahradit dialektikou, která je metodou nejobecnější. Specifická metoda estetiky musí být vypracována přímo v detailech techniky práce a musí – to je přirozené – z obecné dialektické metody vycházet. Vždyť estetika má své metodologické zvláštnosti. Například, vezmeme-li umělecká díla, z nichž chceme dedukovat shodné obecné znaky, už přitom vybíráme podle jistého apriorního hlediska. Předem předpokládáme, že zkoumaná díla jsou umělecká. Dostál např. považuje za umělecká díla romány Kazakevičovy, avšak to je apriorní postoj, vyplývající toliko z jeho subjektivního názoru. V umění rozhoduje široká zkušenost masy konzumentů, prověřená časem. Teprve ta umožní alespoň základní aposteriorní přístup k rozboru uměleckého díla. Každá výpověď jednotlivce v uměleckém díle – ať je jím kdokoli – je vždy jen předběžným ověřením díla, které je podmíněno dobou, historickými zvláštnostmi, schopnostmi posuzovatele apod.

To je jen jeden z velkého množství problémů rodící se vědecké estetiky. Přistoupit okamžitě k řešení nejkonkrétnější umělecké problematiky, aniž je vypracována vědecká metoda estetiky, rovná se skoku neplavce do nejhlubší vody. Je nasnadě, že estetikové to nedělali, a proto jejich práci se pokoušeli nahrazovat mnozí žurnalističtí „teoretikové“ často bez nejmenších znalostí vědeckého aparátu. Je jen zákonité, že jsme nyní splakali nad výdělkem. Avšak není proto nutné propadat pesimismu. I za těžkých podmínek, které naši estetikové mají, v jejich pracovnách neustal ruch.

V této diskusi se v podstatě střetla dvě pojetí socialistického realismu: pojetí socialistického realismu jako hnutí pokrokových umělců a jako umělecké metody. Dostál se domnívá, že stačí první pojetí, a opírá své tvrzení o výroky Gorkého aj. Přitakává mu Vrba, akademický malíř Procházka a jiní. Toto pojetí zdůrazňuje političnost umění, politický postoj umělce ke skutečnosti, opírá se o společenskou funkci literatury, pro niž je poměrně dost materiálu v dějinách uměleckých teorií i v umělecké praxi. Je nesporné, že toto pojetí má svůj význam a nelze je odmítat. Ponecháme-li stranou extrémní názory vyslovené v diskusi, jako např. názor

akademického malíře Procházky, který považuje socialistický realismus za světový názor umělce, což jistě nelze brát vážně (světový názor umělce může být jen marxistický, nebo nemarxistický), musíme přes veškerý význam interpretace socialistického realismu jako hnutí umělců uznat také nedostatečnost takového pojetí. Toto pojetí určuje umělcům jejich občanský a ideový cíl. To je východisko. A to bylo nutno zdůraznit v době rozvoje první socialistické literatury, v době, kdy se sovětská literatura diferencovala od buržoazního umění. Třídní a mezinárodní konstelace třicátých let to žádala. Gorkij tak učinil. Od té doby se však mnoho změnilo. Přejmout klasifikaci socialistického realismu z hlediska jeho společenské funkce z třicátých let a domnívat se, že „tím je řečeno vše“ anebo „dost“, je přinejmenším krátkozraké. Dnes, kdy i většina západních umělců, poučených zvráceností dvou válek a sovětskou mírovou politikou, tvoří své umění ve znamení odporu k mrzačení člověka, ve znamení hlubokého humanismu, vzrostla potřeba určit nejen cíl umění, ale zároveň probádat i zákonitosti a specifické rysy jeho tvůrčích procesů.

Určení socialistického realismu jako společenského hnutí pokrokových spisovatelů nám neumožňuje umělecká díla rozlišovat. A nikdy nám to neumožní. Dostál sám se zaplétá do rozporů. Seiferta např. nepovažuje za socialistického básníka. Ale proč? Dostál odmítá pojetí socialistického realismu jako metody, ale přitom četné vyložené realisty, kteří bezvýhradně stojí (nebo stáli) v pokrokovém táboře (např. Dreiser), nepovažuje za socialistické realisty. Podle jakých měřítek? Vždyť znaky, které on uvádí (srozumitelnost, pravdivost, vytváření kladných emocí u čtenářů atd.), mají tito autoři také. Seifert je nesporně srozumitelný, je pravdivý a jeho poezie je silně emotivní. Láska k mamince je jistě kladný cit, kterým Seifert pomáhá formovat našeho dnešního člověka. Seifert vůbec, jak známo, vyniká hlubokou a důvěrnou znalostí českého lidu. Proč tedy jeho poezie není socialistická a proč např. Branislav je považován za socialistického realistu? Jaký je v tomto směru rozdíl mezi Seifertem a Závadou? To je neznámé „x“. Z tohoto hlediska Dostál nikdy a nikomu nedokáže, že Seifertova poezie není socialistická. Kdybychom postupovali způsobem s. Dostála, došli bychom k závěru, že nejlepšími socialistickými realisty jsou dnes italští neorealisté. I oni chtějí svým uměním pomáhat prostému člověku, i oni se jasně stavějí proti vykořisťovatelské společnosti. A nutno přiznat, že to dělají v umění lépe než my. Italští neorealisté nesporně předběhli filmová umění všech ostatních západních států, ale také filmové umění naše a sovětské. Sovětští filmaři v Rumjancevově případě svým způsobem navazují na příklad neorealistů. Nejde tu o mechanické kopírování, ale stopy vlivu tu jsou. Italští neorealisté mají proti nám tu

výhodu, že jim je jasný nejen cíl jejich tvorby – totiž odpor ke všemu, co znetvořuje člověka, odpor proti vykořisťovatelskému pořádku (cíle je nám v mnohém jasnější a zřetelnější), ale mají i svou neorealistickou metodu, *jak* umělecky vyjádřit tento odpor. Odborníci potvrdí, že tato metoda je vypracována až do podrobností práce s kamerou apod.

Celé dnešní světové umění úporně hledá cestu, jak hlouběji a obsažněji vyjádřit dnešní realitu specificky uměleckými prostředky. Vždyť dnešní realita (změněná proti době Gorkého) vyžaduje nové zobrazovací prostředky. Způsob, jakým dnešní umělec proniká do skutečnosti a jak své poznání objektivizuje, má své (dosud neodhalené) zákonitosti a je rozdílný od způsobu zobrazování umělců minulosti. Západní umělci experimentováním došli v tom poněkud dále než my. Jestliže přecházejí na naši stranu, pak proto, že je láká jasnost našeho cíle. Tedy: v otázce cíle jsme my silnější. Dá-li se dnes hovořit např. v západní vědě o krizi, pak je to krize hledisek. Metodologicky nás však na Západě předběhli. U nás totiž vznikl v důsledku vlády kultu osobnosti mimo jiné zajímavý rozpor: hledisko, cíl je nám jasný a neochvějně na něm trváme, metoda zkoumání a vyjádření, otázka *jak* – je zahalena mlhou. Staré metody zobrazování se dostaly do rozporu s rychle se vyvíjející a měnící realitou života. Sledujeme-li vývoj všech oblastí našeho umění po roce 1945 (a zvlášť po roce 1948), můžeme stopy tohoto zápasu objevit. Začíná návratem k naturalismu, který jako stará metoda zobrazovací se dostává do rozporu s novou realitou a cílem našeho umění, pokračuje bojem s různými výstřelky v metodě zobrazování, při němž bohužel systém kultu osobnosti okřikuje každý umělecký experiment. Dnes se situace vyjasnila: řešit věci znamená řešit tento objektivní rozpor.

Podstata sporu tedy tkví v tom, že nelze bezhlavě odmítat pojetí socialistického realismu jako metody. Socialistický realismus jako umělecká metoda není ovšem ještě specifikován. Jak Dostál, tak i Vrba a další se dopouštějí „malého“ omylu. Metoda rovná se v jejich výkladu *norma*, suma pravidel, které mohou umění spoutat. Metoda je Vrbovi souborem Mojžíšových přikázání. Ale to je idealistické pojetí metody, pojetí metody jako souhrnu neměnných stálých pravidel. Jiní soudruzi, jako akademický malíř Procházka, považují metodu za techniku práce (otázky kompozice apod., což je jen část metody). V tom viděl kdysi podstatu umění jako metody formalista Šklovskij. Obojí ztotožnění je mylné.

Stejně tak myslím nevystihují podstatu věci sovětští soudruzi, domnívají-li se, že k specifikaci socialistického realismu jako metody stačí známá formule, že socialistický realismus pravdivě zachycuje skutečnost v jejím revolučním vývoji. Tato formule je tak široká, že nedovoluje – stej-

ně jako pouhé pojetí socialistického realismu jako společenského hnutí umělců – diferenciaci. Vybudovat nějakou spolehlivou soustavu na ní nelze. A rozhodně není správné se vzdávat dalšího zkoumání s poukazem, že tohle je základní pravda, o které není pochyb.

Vyjdeme-li ze studia, z analýzy uměleckých děl, najdeme v nejobecnější rovině shodné znaky v procesu umělecké tvorby těch umělců, kteří tvoří v epoše socialismu. Nebude to hned a nerozřeší to jedna diskuse. To může rozřešit jen společné úsilí umělců a teoretiků, zdůrazňují: umělců a teoretiků, neboť je skutečně nutno odmítat hlasy, které podceňují hodnotu teoretické práce v umění.

(1956)

SOCIALISTICKÉ UMĚNÍ A OBRANA FETIŠŮ

Helena Matoušová

Tento článek je zamyšlením nad polemikou Vladimíra Dostála, jež vyšla pod názvem Na obranu socialistického realismu na pokračování v Literárních novinách číslo 34, 35 a 36. Dostál v ní zaujímá odmítavé stanovisko k projevu Jana Kotta, přednesenému na zasedání polské Kulturní rady letošního roku. Část Kottova projevu, nazvaného Mytologie a pravda, byla publikována v šestém čísle letošního ročníku Nového života.

Marxismus nepotřebuje obrany. Cítil-li Vladimír Dostál potřebu vystoupit na obhajobu socialistického realismu, učinil tak proto, že fetiše, které mají nahradit marxismus, odložený do muzea k nezávazné prohlídce příštím generacím, bez apologetiky neobstojí.

Pokusím se nejprve shrnout projev Kottův ve světle Dostálovy polemiky. Stručně řečeno vybočuje Kott podle Dostála z linie socialisticko-realistického pojetí umění, jež je jedinou stezkou k literatuře zítřku. Pravdami, danými celým dosavadním vývojem a jeho praxí, neotřásá, přehání a absolutizuje pouze některé krizové momenty, jimiž byl proces formování nové socialistické literatury provázen. Sebekritický nával Kottův je podle Dostála pouhým extempore, neboť jde mimo vlastní kořeny socialistického

realismu. Tam, kde chce Kott vyvážit jistou strnulost současného socialistickorealistického kánonu přiznáním práva na život moderním směrům, vychyluje se k stejně nezdravé krajnosti, jakou bylo přílišné spoutávání umělce předepsanými recepty. Ač říká Kott na adresu nezdravých návyků nedávné minulosti mnoho správného, míjí se vcelku cíle, nejde cestou marxistické analýzy a zabředává do končin, před nimiž je třeba varovně pozvednout hlas. Dostál má i nemá pravdu, když Kotta kritizuje. Je jistě důležité, čím a jak Dostál kritizuje. Současně je však důležité, co klade proti Kottovým negativním zjištěním pozitivního. Problémem není, že Kott říká „polopravdy a že přestřeluje“. Problémem však není ani vystoupit s apogetikou proti „vulgarizátorům“, kteří utíkají od praporu, pod nímž se včera bili. Získat si ostruhy v boji proti desperátům je sice svůdné, a není konečně ani tak docela zbytečné čelit zmatku malověrných. Nicméně jde o mnohem víc než znovu srovnat věci na své místo.

Otráslí jsme dogmaty, po jejichž pevné půdě se lze jistě pohybovat jen za cenu nevědomosti jen proto, abychom se mohli ukolébávat nadějí, že včerejší otřes byl jen nenadálou přeháňkou? A zahladíme skutečně obratem její stopy, vrátíme-li věcem jejich bývalý chod? Lkát nad ztrátou iluze, nebýt s to vrátit se k starému pořádku jen proto, že víra byla příliš malá, je bezpochyby znakem malomyslnosti, hodné odsouzení. Je však podle soudruha Dostála heroismem pustit se s proudem, který proto, že nás až dotud nesl, je dostatečnou zárukou jisté cesty? Byly řečeny pravdy a nepravdy v Kottově projevu jen proto, abychom si zopakovali před zrcadlem gesto, známé již z historie, a zakřikli neutěšenou hysterii maloměšťáka? Dějiny se neopakují a opakují-li se gesta, jimiž máme setřást vše, co jsme vědomě nebo bezděčně vyvolali k životu, jsou to podle všech pravidel gesta, jež náleží protipólu vznešené tragédie. Soudruh Dostál soudí, že obrátit minulost naruby není pokrokem, ale novou krajností. Soudruh Dostál soudí, že je záhodno navrátit minulosti její úhlednou stranu. Avšak cožpak on, marxista, nevidí, že oponovat pohledu Kottovu je možno jen překonáním, objevením nových aspektů na minulost, současnost a budoucnost, a ne patetickým ujištěním, že naše víra byla naštěstí silnější než chabé iluze pana Kohokoliv? Restaurátorské nadšení Vladimíra Dostála tváří v tvář projevu Kottovu, ať by se-bevíce vzbuzoval polemické námitky, působí jako anachronismus. Namísto aby vytáhl proti svému protivníkovi se svým novým, zopakoval si jen starou abecedu, kterou umíme bohudíky právě tak dobře, jako on.

Oč jde?

Jde především o možnost diskuse, o možnost dobrat se nových hledisek i za cenu omylů a krajností, které Dostál na příkladě Kottově tak

vehementně odsuzuje, jako by odtud hrozilo nebezpečí socialistickému realismu. Jde především o skutečné prozkoumání minulosti i za cenu, že ji převrátíme naruby, o stanovení míst a rozhodných mezníků, na nichž se uchýlil směr. Jde především o to vidět problémy, a ne před nimi zarývat hlavu do písku. Pokusím se na letmých příkladech ukázat, co Dostál ve své apologetické snaze vidět nechtěl.

Pokud je mi známo, vedla socialistická umělecká avantgarda ještě v letech třicátých boj na dvě strany. Prosazovala realismus nejen proti moderním -ismům, ale i proti realismu či pseudorealismu oficiální apologetické měšťácké literatury. Mám dojem, že na tuto podružnou okolnost se poněkud neprávem zapomíná. Jestliže jsme si v posledních letech vztyčili na rozmezí mezi socialistickým realismem a tzv. úpadkovými moderními směry téměř nepřekročitelnou přehradu, zůstala vůči pseudorealismu mez až kupodivu nechráněna, jako by odtud nehrozilo nejmenší nebezpečí. (Bude úkolem soudruha Dostála a těch, kteří chtějí věnovat své úsilí obraně socialistického realismu, prozkoumat, nakolik bylo ono přijetí oficiálního měšťáckého realismu poplatno vlivu sociálního procesu a nakolik bylo dáno vlastním literárním vývojem.)

Nelze zapomínat na dočasné mnohdy pojítka mezi socialistickým realismem a moderními směry, na jejich společný odpor proti oficiální apologetické měšťácké literatuře. Volné pole přechodu existovalo a mělo by existovati mezi těmito dvěma stranami, a ne tam, kde měla být zcela přirozeně nepřeklenutelná hradba. Marxistická obhajoba literatury proti přívalu moderních -ismů, zásadní rozchod s nimi neplynul z toho, že byly v poslední instanci výronem buržoazní podstaty, věc sama o sobě nic neznamenající a nic neříkající. Marxismus si byl hlavně a především vědom mnohem jasněji a bezpečněji než moderní směry samy krize, do níž vstoupily, a to krize zcela zásadní a rozhodující. Realismus ve smyslu nově uchopeného vztahu ke skutečnosti byl jedině s to nahradit roztržitost a vnitřní rozbitost vidění světa, chápat skutečnost nejen v jejím dynamismu, ale i v její neporušené jednotě, vrátit člověku, uprostřed světa stojícímu, jeho vlastní celistvost. V rámci publicistické statě se můžeme těchto dosti složitých problémů dotknouti jenom stručně. Směřování k realismu odpovídalo současně zákonitě naprosto odlišnému postoji ke skutečnosti, naprosto odlišnému postavení jedince ve společnosti, než byla situace básnického subjektu ve světě rozpadajících se hodnot. Směřování k realismu bylo posléze pro umělce a literaturu aktem sebezáchovy, jediným spásným východiskem, jedinou záchranou před úplným rozkladem, k němuž, nemohouc volit než extremismus nebo návrat k přímé apologetice měšťáckého řádu, spělo. Avšak tato očividná pravda, za niž se bili v epo-

še mezi dvěma válkami nejúctyhadnější představitelé světové kultury, je sama o sobě nedostačující, ba stává se pouhou polopравdou, chápeme-li ji s Dostálem jen jako ostruhu prorocké víry a fatální odevzdanosti. Jde především o dva závažné problémy. První z nich Kott vůbec nepostřehl. Zato jej jako racionální zrno svého článku vyloupl Dostál.

O tzv. srozumitelnosti umění

Pro koho psát? Tato otázka se dostala kdysi na přetřes diskusí a seberevize avantgardního umění pod záhlavím tzv. srozumitelnosti umění. Je jejím jediným východiskem podřídit literární tvorbu snaze, aby byla nejstravitelnější, nejpochoptelnější a nejpřijatelnější nejširším vrstvám? Dostál ví velmi dobře, že odpověď není a nemůže být v nivelizaci uměleckých výrazových prostředků. Ostatně mechanické úsilí zpřístupnit „formu“ širokému konzumentu má svůj rub v jednorázovém a statickém vidění skutečnosti, ladně harmonujícím s hesly politické propagandy. Avšak otázka takzvané srozumitelnosti umění je jen druhotným a přestupným bodem tvorby, která prchala z míst katastrofy, když nahlédla, že v hledišti, k němuž mluví, nejsou ti, k nimž by mluvit chtěla. Otázka tzv. srozumitelnosti umění je jen druhotným projevem problému mnohem zásadnějšího, v němž socialistickorealisticke umění dobylo grandiózní priority. Jde o poměr literatury a publika vůbec, mučivě zaměstnávající západního umělce, jenž svou cestu k socialistickému umění nenašel. Tragédie západního spisovatele, který slovy Sartrovými z roku 1947 píše pro ty, pro něž nechce, a pro ty, pro něž by psát chtěl, psát nemůže, mně však připadá zcela obdobnou scéně, kterou jsem viděla v divadle E. F. Buriana asi téhož roku. Tehdy, po představení na diskusí s diváky vyslovil se E. F. Burian přibližně v tom smyslu, že toho sice velmi mnoho zná a umí, že je mu to vše na cestě za novým divadlem však velmi málo platné. Oba dva závěry, ač každý z jiného konce, vyúsťují v problém spojitosti uměleckého ztvárnění a vidění světa s postavením uměleckého či literárního díla vůči jeho čtenáři, jeho publiku. Přitom je věc natolik složitá, že umění nemusí ztrácet jenom tím, že se lacině přizpůsobí požadavkům předpokládaného čtenářstva, nýbrž i tím, že se tomuto čtenářstvu vzdaluje.

Umělec musí stát na pozicích těch, k nimž mluví. Avšak všeobecnost této devizy je takřka nic neříkající. Vnější přizpůsobování, stejně jako vnější přesvědčování a vnější zásahy, to vše jsou iluzorní manipulace k dosažení kýženého výsledku, a ovoce, které sklidily, je pouze jedním z důvodů, proč možno hovořit plným právem o krizi socialistického realismu, chápaného jako návod k zobrazování skutečnosti. Proces změny autorova postavení ve společnosti je spojen s procesem základní změny

společenské struktury. (Jen naivnímu pohledu může uniknout, že tento proces vrůstání umělce do nové společnosti nemusí být jednorázový a může být provázen stagnacemi, vyvozenými posléze ze společenských kořenů.) Důsledkem tohoto procesu je vytváření nového vztahu mezi autorem a publikem. Jeho složitost by sice bylo možno analyzovat dnes zcela opomíjeným sociologickým zkoumáním, avšak jeho pochopení by mohla spíše dát filozoficko-literární analýza.

Nezbývá-li nám, jako v tolika zanedbaných oblastech našich společenských věd, hořekovat nad tím, co není, jsme bohužel nuceni hořekovat i nad tím, co je. Totiž nad oním laciným závěrem slibného rozběhu Dostálova k problému tzv. srozumitelnosti umění za cenu uchování uměleckých nároků. Dostál si přivolal v těžké chvíli na pomoc značně již zvětralou teorii génia, která od dob romantismu (kdy měla své poslední racionální opodstatnění) straší ve výkladech třígrošových autorit. Pro Dostála, oponujícího Kottově Mytologii a pravdě, je tato hříčka náhody smutným vysvědčením.

Dostálův výklad, že socialistický realismus stvořil díla chabá, ale i díla formátu Majakovského prostě proto, že jsou spisovatelé druhořadí a že jsou géniové, stačí možná pro potřebu zmytologizované kuchyně, sotva se však s ním spokojí marxismus, ba jakýkoliv trochu solidnější rozbor. A tak celý pokus o řešení složitého vztahu umění a jeho publika, který mohl být jedním ze zásadních argumentů proti Kottovi, nepostoupil za hranice slibné nápovědi a skončil ve slepé uličce. Je zajímavé, že Dostálovo srovnání Děmjana Bědného s Majakovským, jakožto dvojice autora negeniálního a geniálního, má své obdoby. Dnešní jugoslávská literární publicistika vidí věc po svém, nehledě k tomu, že si dvojici Bědného a Majakovského dává do širší souvislosti. Ne Děmjan Bědnýj, ale Majakovskij, ne básníci Pařížské komuny, ale Rimbaud jsou básnickým výronem revolucí. Neboť odpověděli na revoluci revolucí v literatuře. Je-li tento vyklad krátkozraký, má proti Dostálovi tu přednost, že je podložen alespoň jistou koncepcí. Dostálovi uniklo, že si vybral příklad značně ošemetný a nevýhodný. Problém velkého umění, které je přitom uměním proletariátu a širokých mas, nemůže být řešen únikem k zjištění, že jsou spisovatelé velicí a malí. Ostatně kdyby se byl postavil Dostál svému příkladu tváří v tvář ne jako apologeta, ale jako marxista, musel by vidět, že „Hic Rhodus, hic salta“.

O tzv. modernismu

Neboť právě v protikladu Děmjana Bědného a Majakovského musel by spatřit klubko problémů, od nichž vedla nit k projevu Kottovu. Vzal-li ji Kott za špatný konec, nebylo nic snazšího než podati mu pomocnou ruku. Nestálo za to vracet se na pozice, z nichž Kott vybředl.

Vztah socialistického realismu k tzv. modernismu je Dostálovi dokonale jasný. (Nevím, proč Dostál zatoužil přiřadit se k šťastným bytostem, jimž byla dána výsada, aby jim v každé situaci bylo vše jasné.) Dostál prostě odmítá, že by moderní směry měly socialistickému realismu co dát. Iluze, že socialistický realismus vystačí s viděním a zobrazováním světa prostředky starého, solidního realismu, stala se zjevením, vzpomenu-li nejrůznějších výtvorů naší nedávné minulosti. Snad jsou ještě v paměti spory o to, jak navazovat na dědictví klasiků 19. století, jak se učit u Nerudy atd. Žalostné fiasko těchto pokusů mělo svůj původ v tom, že se literární struktura určité vývojově přežitě epochy zcela nezáludně roubovala na literární současnost. V době svrchované techniky je možno si vyjeti fiakrem ne proto, že by se rychlejších prostředků nedostávalo, ale pro zvláštní potěšení a s vědomím, že jsme ve fiakru jet chtěli. U nás se však mnohdy sahalo k literárním postupům devatenáctého století ne za nějakým archaizačním účelem, nýbrž jako by byly pro složitou a dynamickou skutečnost naší společnosti jediné odpovídající a nutné. Zatímco na jedné straně vedla stezka plná problémů a mučivého hledání nového výrazu, jenž by adekvátně postihl probíhající změnu sociální skutečnosti a situaci básníka v ní (jak nevzpomenout na tomto místě básníka, který ji za všechny ostatní představuje svým dílem i svým osudem, jak nevzpomenout alespoň Konstantina Biebla), nezdálo se autorům na druhém pólu nic snazšího než básnit hotové pravdy o socialismu. Žalostné fiasko, jímž „učení“ u klasiků vyústilo, spočívalo v tom, že tato cesta vedla posléze k pouhému rýmování socialistických hesel. Využít staré prostředky k objevování nového, uvolňování nových kvalit naší současnosti se až na malé výjimky nepodařilo. Tak např. primitivismus a naivita veršů Pavla Kohouta neměly nic společného s naivním a kouzelným viděním světa u primitiva, nýbrž skýtaly pouze pokrm k snadnému strávení. Tato cesta, nepoetická, nebásnická a posléze i sotva socialistická vedla ne kupředu, ač neustávala pět o šťastných zítřcích. Vedla daleko zpět, před vývoj moderního umění. Není proto divu, že se zvedly hlasy proti přeskokování celého dosavadního vývoje umění, třebaže šlo o hlasy spíše pudově sebezáchovné než slova marxistické analýzy situace.

A tu přichází publicistika (neboť projev Kottův není zvláště v polských diskusích ničím ojedinělým) s názorem, že je jediné schůdné pro další vývoj klásti celou problematiku od kořene. Avšak klásti znovu problém modernistických směrů a socialistického realismu neznamená popřít celý dosavadní vývoj, ani zvrátit jej na ruby, jak se domnívá Dostál. Neznamená ani vracet se na pozice, kdy byl tento problém historií dán. Platí to stejně pro Kotta, jako pro Dostála. Roku 1956 bychom měli být dále než roku 1920, i dále než roku 1954. Diskutovat o poměru socialistického re-

alismu a moderního umění znamená neztrácet ze zřetele cestu, která se urazila, stejně jako vidět místa, na nichž se vybočilo od výchozího směru. Diskutovat o poměru socialistického realismu a moderních směrů neznamená volit mesalianci, ale volit svobodně nutnost. Je naivitou hlásat stokrát již propagačně využitě pravdy, že realismus vzal moderním směrům jejich největší básníky. Je naivitou operovat učebnicovými pravdami, že vzal futurismu Majakovského? Cožpak revoluční polnice Majakovského se zbavila výbojů moderní poezie jako nepraktické přítěže? Není spíše pravda, že je mnohonásobně obohatila? Cožpak nevytěžil Majakovskij z reality Října, ze skutečnosti Sovětů, z bojů a zápasů proletariátu tolik poetična, že se pod jeho přívalem stávají všechny poetismy jepičím stínem? Dobrá, je možno ze stanoviska krátkozrace pochopeného Dostála namítnout, že obří talent Majakovského se nerodí každé desetiletí a že přečnává staletí. Avšak hledáme-li argumenty pro socialistický realismus, jak to činí Dostál, nemůžeme je hledati vně vývojového procesu literatury.

Byl Majakovskij veliký, protože byl geniálním, protože byl realistou, či proto, že těžil ze své futuristické minulosti? Na všechny tři teze nalezneme doklady, poslední byla vyslovena v stati Kunderově. Avšak celý problém spočívá v něčem jiném. U Majakovského se snoubí vrcholné stadium rozsáhlého vývoje moderní poezie od dob objevu ryze moderní kvality básnictví, kterou tak bystrozrace vycítil ve svých puškinských statích Bělinskij, nazýváje jí uměleckostí, s tím, co přinesl lidské společnosti Říjen. Vstoupit na základnu, kterou rozestřel před literaturu na její další cestu proletariát, znamenalo radikální, revoluční přeměnu poezie. Znamenalo však současně nadobro a navždy pohřbit vše, s čím revoltující moderní buržoazní umění přišlo? Směrování k zachycení světa ne již v jeho jednotlivých aspektech, ale v jeho mohutné totalitě samo o sobě čelilo rozkladu moderních směrů. Do díla geniálního básníka revoluce vtrhla úžasná, všeobjímající, znovu dobytá celistvost člověka a světa. Uchváčena jejím proudem nemířila již jednotlivost k pohlcení pouze jedné stránky reality, jak tomu bylo u moderních směrů, nýbrž rozpouštěla v sobě celou společenskou skutečnost, zrcadlila v sobě jako v mikrokosmu celý a plný život.

Není možno v rámci této polemiky řešit otázku básníkovy vztahu k futurismu tak, jak by náleželo, konkrétní analýzou. Avšak je možno říci i bez této analýzy, že socialistický realismus neodvedl Majakovského futurismu, nýbrž že realismus, chápán jako vztah ke skutečnosti, nasytil všechny zmrzačené a nejasné touhy, obsažené jak ve futurismu, tak ve všech ostatních moderních směrech tohoto typu, touhy po pravdivějším, plném a novém vystižení reality, touhy, na něž nakonec tyto směry pouze skomíraly a hynuly. Otázka Majakovského a futurismu je současně otáz-

kou revoluce a moderního umění. Nejde o to, že Majakovskij opustil futurismus a stal se realistickým básníkem. Nejde o to, jak tvrdí Dostálův protichůdce v tomto bodě, že Majakovskij byl tím, čím je, díky futurismu. Otázka buď anebo, otázka buď navázat na moderní směry, nebo se s nimi radikálně rozejít mohla být kladena na určitém historickém stupni vývoje, v určitém historickém okamžiku. Cožpak však neurazil vývoj od tohoto okamžiku jistou cestu, abychom mohli nahlédnout minulost poněkud úplněji, než mohla být nazřena před lety? Cožpak neplatí pro marxismus a právě pro marxismus, že každý další dotvořený stupeň historie umožňuje přehlédnout panorama minulosti nověji a úplněji, obsáhnout ji jako větší celek, v němž stezka zákonitostí nabývá hotovější podoby? Cožpak se domnívá Dostál, že je nám navždy souzeno nepokročit o píď dále, než jsme byli před rokem, a opakovat jako věčné pravdy devizy z let třicátých? (Nehledě k tomu, že to, co nám Dostál předkládá, opět jen k věření, jako pravdy let třicátých či dvacátých, je sotva historicky věrné.)

Z výše marxistického pohledu bychom mohli už jednou vidět, že celý proces moderní buržoazní literatury, revoltující proti buržoaznímu pořádku, od dob romantismu zoufale a marně hledající východisko v střemhlavém střídání literárních směrů a literárních převratů, včetně extrémních ismů, doslova a do písmene obohatil vývoj lidské kultury a literární tvorby, spíše než ochudil. A ochudil-li ji o něco, neznamená to dnes pro nás nic, vůbec nic, neboť oči ji ochudil, nahrazuje socialistická éra kultury v míře dalekosáhlé.

A Majakovskij, tento olbřímí pomník srážky dvou světů, je zároveň geniálním případem spojení a přetavení té kultury, jež oponujíc měšťáckému světu, zůstávala jeho zajatkyní, tlukouc marně svými svobodnými křídly o jeho stěny, s kulturou svobodného a volného rozmachu revoluce. Nevím, nakolik „vzal socialistický realismus Sartra existencialismu“, nakolik „vzal Nezvala surrealismu“. Vím jen tolik, že právě poslední případ je smutně promarněnou příležitostí naší literární vědy, která mohla skvěle podniknout analýzu Nezvalovy předválečné básnické metody, samy o sobě rozčleněné, a metody po roce 1945. Na základě jejich vzájemného srovnání by pak bylo možno spíše diskutovat s Dostálem o poměru socialistického realismu a modernistických směrů, než na základně paušálních tvrzení, stejně málo doložených, jako jsou podle Dostála i pravdy Kottovy, než na základně oněch všeobecných pravd, jež jsou tvořeny podle přání, otce myšlenky.

Je už jednou třeba vidět, že kulturní dědictví nemůže hledat socialistická literatura jenom v několika uznaných veličinách demokratických klasiků nebo realistů. Bylo nutné orientovat se na demokratickou a rea-

listickou větev literární minulosti, neboť ona to byla, která poskytovala pomocnou ruku v obrodném procesu, jenž měl vrátit literatuře její velkou společenskou funkci. Avšak dědictvím pro současnou tvorbu je krom toho celá cesta, na níž dobyla moderní literatura svých objevů, třebaže pozice, z níž jsou dnes tyto objevy nazírány, je v zásadě jiná než ta, na níž byly dobyty. Vše, co vývoj literatury přes století ze skutečnosti vyřýžoval, nevzal a ani nemohl vzít realismus Majakovskému. Majakovskij užíval pouze poetično v jiné skutečnosti a v jiných dimenzích, než jej byly s to uchopit moderní směry. Zřekl se Nezval své básnické minulosti? Nechceme předbíhat závěry naší literární kritiky, která zarytě mlčí tam, kde by měla přejít od slavení básníka k teoretickému průzkumu. I tak: je však dosti patrné, že došlo pouze k převedení mnohých někdejších postupů na novou platformu. Utekl se Sartre od svého existencialismu pod křídla socialistického realismu? Neznám natolik současnou literární tvorbu Sartrovu, abych mohla s Dostálovým zhodnocením souhlasit nebo polemizovat. Avšak na základě Sartrovy studie o literatuře, staré devět let, se mně zdá, že přistoupení Sartra do tábora pokroku je záležitostí přece jen složitější, než soudí Dostál. Ani celý poměr socialistického realismu k tzv. modernímu umění není a nemůže být tak jednoduchý, abychom k jeho vyřešení vystačili jen s bílými a černými barvami.

Před dvěma sty lety odmítl Lessing historickou malbu a alegoričnost literatury. Moderní umění od počátku devatenáctého století se snažilo hledat cesty v mezích specifických zobrazovacích prostředků, odpovídajících podstatě jednotlivých druhů. Hodnotíme dnes Lessingův boj proti klasicismu jako zápas progresivní buržoasie proti oporám feudálního absolutismu. Avšak Lessing, jako řada druhých, současně na úsvitě zrodu moderního buržoazního umění rýsoval v hlavních zárodcích cestu literatuře k úžasným možnostem, jak tvárnými prostředky postihovat a zmocňovat se reality v míře netušené. Dospěla tato cesta až na konec? Vývoj moderního buržoazního umění je dnes hotov. Od romantismu až po poslední výhonky -ismů stojí před námi jako uzavřená epocha, dotvořený celek.

Nikdy neměl literární kritik a teoretik, který si říká marxista, takovou možnost vidět literaturu celé buržoazní epochy v takové úplnosti jako dnes. Je nesmyslné nevidět, co tato epocha přinesla, je nesmyslné vracet se v době, kdy kultura se stává skutečným majetkem lidu, někam do časů před Lessinga.

(1956)

O SMĚRECH, STYLECH A JEDNOTĚ LITERATURY

Miroslav Jodl

Všeobecně se dnes uznává, že v umění neexistuje uniformita a že není umělecké osobnosti, jež by se svým způsobem myšlení či výrazu neodlišovala od ostatních. Platí to samozřejmě jen o umělcích skutečných; tam, kde vládne odvozenina, kde se netvoří, ale fabrikuje, vzniká literatura konfekční, bez oné ražby, kterou dílu vtiskuje umělecká osobnost.

Umělecká individualita není změť, ale skladba prvků. A stejně tak panuje určitá zákonitá souvztažnost i navenek – ve vztazích uměleckých individualit. Podobný životní pocit, podobné vidění skutečnosti, důraz na určité způsoby jejího ztvárnění, společnost názorů i zálib sblížíje některé umělce a naopak je zase oddaluje od jiných.

Formy umělecké souvztažnosti mají svou historii i prehistorii – obě by se daly dokumentovat např. na dějinách evropských literatur. Do prehistorie patří okruhy zpracovatelů a obměňovatelů těžé látky, které nevznikaly vědomě; je to vlastně až výtvar literární historie, která je ex post utřídila. Historie umělecké souvztažnosti se zhruba kryje s historií tzv. umělecké sociability. Různé jejich formy mají ovšem různý ráz a různou hodnotu – sledujeme-li jejich vývoj od různých skupin, salonů, cénaclů přes školy a směry až k celým svazům spisovatelů v zemích socialistické soustavy. Světoznámé francouzské salony ze 17. až 19. století byly spíše společenskou záležitostí, ale literatura jich dovedla využít pro svůj růst. Směry a školy jsou opět záležitostí převážně ideová. Totéž platí o svazech spisovatelů, které mají navíc propracovanou organizační základnu. Celkově lze o těchto formách umělecké sociability říci, že se v jejich vývoji stále silněji projevují tendence *vědomého* a *ideového* sdružování.

[Když se uvažuje o těchto formách umělecké sociability (zvláště to platí o směrech), nelze ovšem zapomenout na úlohu *umělecké osobnosti*, pro niž jsou tyto formy často jen prostředkem a nástrojem. Umělecká osobnost stojí často v čele skupin a směrů nebo svým dílem dává – třeba nevědomky – podnět ke vzniku různých směrů a proudů – je doslova směrodatná. Na druhé straně je jasné, že umělecká osobnost je formována společenskými vlivy, životem společnosti, jejími potřebami, cíli a zápasy. Tyto celkem všeobecně známé skutečnosti je přesto třeba připomenout, aby nevznikl dojem, že umělecké souvztažnosti a sociability je přikládán neúměrně velký význam.]

Nejvýraznějším projevem této umělecké sociability se mi zdají být *směry a školy*. Co odlišuje směry a školy od ostatních forem, je jejich výrazná vnitřní jednotnost ideová, která podmiňuje volbu zvláštního, pro ně příznačného uměleckého výrazu; přitom ovšem musí mít tato jednotnost a zvláštnost takovou vnitřní sílu, aby byla schopna ovlivnit vývoj literatury. Nejvyšším typem směru (z hlediska umělecké sociability) je škola, kde je tato jednotnost ideová přímo výrazně proklamována, takže vzniká společné umělecké krédo.

Směry a školy jsou podle mého názoru nejvýraznějším projevem umělecké sociability proto, že u nich – tak jako nikde jinde – je tato jednotnost *vnitřní*, opírající se o podobný životní pocit a podobné vidění skutečnosti.

Směry a školy však v nových literaturách (literaturách zemí socialistické soustavy) zanikly. Místo nich se vytvořily svazy spisovatelů jako nová forma umělecké sociability. Tyto svazy se opírají o jednotnou ideovou platformu, která nepřeje směrům, poněvadž v nich vidí něco, co je příznačné pro literaturu třídní společnosti.

Co podmiňuje tento zjev? Je tento zjev zákonitý a nezbytně nutný?

Chceme-li na tyto otázky odpovědět, musíme vzít v úvahu i proces dalšího vývoje našich literatur, zejména pak poslední fázi tohoto vývoje. Dnes se totiž na rozdíl od dřívějška začíná znovu uplatňovat názor, že k rozvoji literatury je třeba soutěžení různých literárních proudů a skupin. Podnět k tomuto názoru dal známý čínský dokument o literatuře; názor si však získává stále více přívrženců i u nás.

Proto je nutno obě uvedené otázky doplnit otázkou třetí: Jaká je podstata směrů a jsou směry oprávněné v nové literatuře? Odpovědi na tyto otázky se musí opírat o historickou analýzu.

Ve feudální epoše směrů nebylo; prvním skutečným směrem v literatuře je humanismus a renesance. To je příznačné: ideový univerzalizmus feudální epochy nepřál směrům, v něm se mohly projevovat jen různé *styly*, odstínění daná individualitou. Rozpad feudalismu znamená i rozpad této univerzality; na scénu vstupují různé ideologie a rozšiřuje se i tematický okruh: individuum, příroda, duševní život člověka i síly přírodní stávají se náplní díla.

Dynamika umělecké sociability roste: školy a směry se rychle střídají. Děje se to, jak napsal kdysi Mukařovský (ve stati *Dialektické rozpory v moderním umění*) tam, kde je umění ponechána velká autonomnost, tam, kde umění „za oslabeného tlaku společnosti je ponecháno vlastní, ničím nebrzděné vývojové dynamice“. Příčiny jsou přirozeně společenské: celá struktura kapitalistické společnosti ovlivňuje i tvářnost umění. Není univerzalizmu, jednotnosti ideové, stupňuje se myšlenková a umělecká

konkurence. Roztříštěnost společnosti odráží se v živelnosti uměleckých koncepcí a v postupující dezintegraci osobnosti, té osobnosti, která stála na počátku nastupující buržoazní epochy. Záchranou z tohoto víru je mnohým tradice, navazování, hledání souvislostí a postupných řad. Nejsilnějším pojítkem byly by společné úkoly; ty si však literatura neklade, a ani nemůže: *není literatury jako celku*, brání tomu třídni i jiná diference společnosti.

Pro literární směry pozdní kapitalistické společnosti je příznačná rostoucí programová proklamativnost, která se u nejvášnivějších vyznavačů spojuje s přesvědčením, jež by bylo možno nazvat mesianistickým: jako by právě jejich -ismus objevil kámen mudrců, jako by právě on vyřešil tajemství života a umění. Tento mesianistický ráz není jen přirozeným psychologickým důsledkem horlivosti a vášnivého zaujetí objevitelů. Projevuje se v něm snad i jakási podvědomá touha po záchraně života a umění, po něčem, co by sklenulo všechnu tu rozrůzněnost a nespojitost v novém řádu a jednotě. Tak se v rostoucí proklamativnosti směřů nepřímou odráží fakt, že není literatury jako celku, že není společného kréda. Tato proklamativnost je jeho náhradou a zároveň úsilím o ovládnutí pole.

Literatura ovšem nemůže být sama sobě lékařem. Záchrana spočívá v něčem jiném – v revoluční přeměně společnosti. Teprve revoluční přeměna může uvést vychýlené síly a momenty do rovnováhy: socialismus přináší společnosti nový řád a *novou jednotu*. V okamžiku, kdy je politicky probíjován, objevuje se před literaturou spousta nových perspektiv, z nichž jednu lze v této souvislosti uvést jmenovitě: je to perspektiva literatury jako celku, jednoty tvůrců usilujících o společný cíl.

Socialističtí spisovatelé, teoretici a kritici si uvědomují a vítají tuto perspektivu nového univerzalizmu. Tato tendence k jednotě literatury je zákonitá, logická a nezbytně nutná. V nových literaturách se projevila především tím, že byla přijata jednotná ideová platforma – socialistický realismus.

Koncepce socialistického realismu prošla různými vývojovými fázemi; přitom nevycházela ze vzduchoprázdna, ale ze života, z tvorby a z úvah o smyslu socialistického umění. Nebylo by proto správné ji uvádět ve výlučnou souvislost s tzv. stalinským obdobím v literatuře.

Zároveň však nelze přezírat tu skutečnost, že některé nezdravé tendence stalinského politického kursu ovlivnily i rozvoj této koncepce. Začala být i administrativně prosazována a chápána jako něco, co má být závazné pro celou novou literaturu. Koncepce socialistického realismu v tomto *univerzalistickém* smyslu souvisí nesporně s obdobím stalinské centralizace.

Za Leninova života existovaly v literatuře různé směry a skupiny a Lenin se nikdy nevyslovil proti existenci směrů a skupin jako takových.

V lidových demokraciích byla univerzalistická koncepce socialistického realismu přijata téměř hned od začátku. Bude na místě všimnout si, jak se vyvíjela a jak působila na naší půdě.

V únoru 1948 se dovršily pozvolné přeměny, zmizela nejistota, cesta naší společnosti byla jasně a zřetelně vyznačena. Slovesní tvůrci ve své většině tuto cestu uvítali. Bylo to celkem logické, protože cíle socialismu plně odpovídají cílům zdravého, životného umění.

Logické bylo i to, že se spisovatelé sdružili a byli ochotni přijmout společnou platformu. Nečinili tak všichni s naprostou přesvědčeností a nebyli všichni pro společnou platformu, která se jmenovala socialistický realismus. Ale proud byl příliš silný, před velikostí politické tvorby, která ovládla vše, bledly různé výhrady a distinkce názorové i tvárné. Společných úkolů bylo přece tolik; nač se tedy zabývat tím, co rozdělovalo.

Toto syntetizující, univerzalistické úsilí bylo, opakují, správné a logické; ale v lehkosti, s jakou se zejména shora odmítaly ony výhrady a distinkce, bylo už tehdy něco, co později lehlo jako těžké břemeno na českou literaturu. Skrývalo se v tom pohrdání individuálním hledáním, hledačským svědomím tvůrce, osobností uměleckou vůbec (v období kultu osobnosti!). V názorové svobodě se začal podezřívavě vidět liberalismus. Ti, kdo v praxi řídili kulturní politiku, vyžadovali na umělcích, aby přijali oficiální názory na literaturu. V nejkrajnějších případech byli dokonce z literatury vylučováni lidé, jejichž tvorba se v symfonii nového umění mohla docela dobře uplatnit.

Tak se stalo, že univerzalistické úsilí v té podobě, kterou konkrétně, historicky nabylo, porušovalo tvůrčí svobodu nejen těch spisovatelů a skupin, které se opíraly o nemarxistickou ideologii, byly však ochotny jít širokou společnou cestou k společnému cíli, ale i tvůrčí svobodu marxisticky orientovaných spisovatelů, kteří přirozeně měli na různé věci různé názory.

Syntetickému, univerzalistickému úsilí se dostalo konkrétní podoby. Socialistický realismus jako společná platforma měl být oním praporem, pod nímž do boje za socialistický zítřek měla nastoupit literatura jako celek. Nepochybovalo se o tom, co o několik let později znovu připomněl V. Dostál ve své stati Na obranu socialistického realismu: „...socialistický realismus vyžaduje jako nezbytnou podmínku své existence co největší bohatství, co nejpěstřejší různotvárnost individuálních *stylů*.“ (V. Dostál, Literární noviny 1956, č. 36. Kurziva ode mne – M. J.) Socialistický realismus měl spojoval literaturu jako celek, a tento celek měl mít různé fa-

cety: tvorba konkrétních jeho představitelů měla se odlišovat styly. Směry jako prostředník mezi jednotlivci a celkem literatury zmizely. Nebylo jich už – v tomto ovzduší – třeba: patřily do harampádí buržoazní kultury, hájit je, či dokonce vytvářet bylo by projevem bezideovosti, liberalismu, protilidovosti – možná že i zbraní imperialistické reakce.

Literatura jako celek, jako jednotná fronta, která v životě společnosti plní své specifické úkoly! Chyba rozhodně není v této koncepci, ale v koncepci této koncepce. Chyba není v tom, že literatura měla mít společný cíl a že měla být celkem, jednotou. Chyba byla v *prostředcích*, které byly voleny k dosažení této jednoty, a ve vulgarizátorském pohledu na umělecké dílo a jeho tvůrce. Socialistický realismus byl vztyčen jako prapor; bylo to heslo, ve kterém se zkonkretizovalo celé toto úsilí o novou uměleckou univerzalitu. Toto úsilí nemělo plný úspěch proto, že v praxi málo respektovalo tvůrčí svobodu, omezovalo bohatství literatury, vyřazovalo z ní zbytečně užitečné síly a vytyčilo dogmata, jimiž se spisovatelé měli řídit.

Když příznivci starých pořádků v literatuře zdůrazňovali princip neomezené svobody v tvorbě a poukazovali na vysokou úroveň, které umění dosáhlo v kapitalistické společnosti, nebyli historicky v právu. Mohlo se namítnout, že vysoce umělecká díla vznikala i v době, kdy se tomuto principu nepřálo, že vznikala pod společenským tlakem a pod vlivem univerzální ideologie – např. ve středověku. Církevní ideologie, církevní dogmata poskytovala a mnohdy ještě poskytují nejen látku, ale i myšlenkovou oporu pro tvorbu.

Možná, že se tyto řádky zdají zbytečnou odbočkou od věci, ale není tomu tak. Období, kdy byla řazena univerzalistická koncepce socialistického realismu, je totiž obdobím, které se pokusilo dosáhnout *naprosté* myšlenkové jednoty, jednotného systému hodnot, jež měly být ztvárněny v individuálně odstíněném díle. Kdyby se to bylo podařilo, bylo by tu v jiné rovině a s jinými cíli dosaženo – jaký paradox – takové univerzality, jaká kdysi existovala v umění feudální epochy, v umění, jehož společnou ideovou platformou byla náboženská ideologie. Na rozdíl od této epochy však univerzalistické tendence zmíněného období neměly úspěch a nepůsobily kladně na tvorbu. Proč tomu tak bylo?

Světový názor moderního člověka a způsob jeho myšlení se stále více zvědečtuje, čímž se diametrálně liší od způsobu myšlení středověkého člověka. Marxismus této tendenci napomohl a napomáhá více než cokoli jiného. Ve způsobu myšlení dnešního člověka mohou být – více či méně – prvky magické, fideistické, ale hlavní jeho rysy jsou totožné s tím, co lze nazvat vědeckým přístupem ke skutečnosti. Hledají se příčiny, žádá se logické zdůvodnění a praktické ověření, odmítají se dogmata jako teze,

o nichž se nesmí pochybovat, a klade se důraz na svobodnou výměnu názorů. A nyní se stalo toto: literatuře byly předloženy teze, o nichž nebylo radno pochybovat, které se měly přijímat u víře. Byl předložen systém norem a hodnot – žalostná vulgarizace tvůrčího marxismu – jednoduše, jednou provždy hotový a platný. Cesta byla dokonána – v epoše vědy mytologie zas jednou triumfovala nad vědou.

Proti církevnickým dogmatům měla novodobá dogmata velikou nevýhodu: jejich obsah nesměřoval k onomu světu, nebyla iracionální a transcendentní, tvrdila, že se opírají o realitu, o život. To znamenalo, že každý, kdo tato dogmata zkoumal, prověřoval je logikou a životem. Mohl-li transcendentní ráz náboženských dogmat zajišťovat nekonečný *neověřitelný* prostor pro umělcův cit a fantazii (kde životní empirie, oproštěná od příčinné souvislosti a časoprostorové vazby, mohla se libovolně přetvářet), byla nová dogmata vystavována neustále rozumové prověrce. Poněvadž v ní neobstála, ztratila působivost. Muselo se tak stát: náš světový názor odmítá dogmata, žádá argumentaci a střetání názorů. Ve střetání, svobodné výměně názorů viděl leckdo, zejména samozvaní opatrovníci literatury, čerta liberalismu, aniž si uvědomil, že vymítáním tohoto čerta otvírá dveře středověkému ďáblu fideistickému. Podivný, skutečně paradoxní příspěvek na téma „negace negace“.

Jestliže dnes uvažujeme o ideových problémech literatury, o společné platformě literatury jako celku, budiž znovu připomenuto, že je to jen dílčí úsek celé marxistické ideologie. Úkolem je: vrátit se k vědeckosti marxismu, zavrhnout marxismus traktovaný jako soustavu dogmat. Nezbytným předpokladem úspěchu tohoto snažení je v oblasti vědecké *svoboda bádání*, v oblasti umělecké *svoboda tvorby*.

Všeobecně se už dnes uznává, že neomezená svoboda neexistuje; hlásat ji byl by čirý anarchismus. Existuje vždy svoboda v rámci něčeho. Historický význam čínského dokumentu o literatuře spočívá v tom, že jasně řekl: svobodu v rámci lidu. Svoboda v našem pojetí – to je svoboda v rámci socialistické, respektive lidově demokratické společnosti. Z názorového života naší společnosti nelze vylučovat různé dílčí odstíny mezi marxisty samými, ba ani názory, které vycházejí z idealistických východisek, je-li zachována jednota základních cílů. Měla by to být souhra názorů, které se třeba v různých věcech liší, v základě však ztotožňují v odmítání kapitalismu a všech forem vykořisťování, v přitakávání politice a podpoře politiky, která usiluje vybudovat beztřídní společnost svobodných nevykořisťovaných lidí. Svoboda v tomto pojetí – toť zásada národní fronty, aplikovaná na oblast ideologie a umění.

Diskuse o socialistickém realismu pokračuje. Dnešní její fáze se vyznačuje mimo jiné tím, že se odlišují metody, jimiž byl socialistický re-

alismus uváděn v život, a princip sám. Tento článek je úvahou o nové jednotě literatury a o funkci směrů v ní, problémů socialistického realismu se dotýká především z hlediska toho, jakou úlohu měl a má socialistický realismus jako univerzalistická koncepce. Přirozeně však není možno se vyhnout principu samému.

Pokud jde o metody, jimiž byl socialistický realismus uplatňován, neexistují mezi diskutujícími zásadní rozpory. Dá se říci, že tyto metody omezovaly prostor a bohatství literatury, bránily v rozvíjení silám, které mohly být užitečné pro celek literatury, pro její tvůrčí zápasy, vedly k tomu, že se tvorba pojímala jako práce podle modelu, vyvolaly v život schematismus a lakování skutečnosti.

Tyto metody jsou nyní všeobecně odsuzovány; mnozí však poukazují na to, že tyto metody nesouvisí s podstatou principu, který je správný.

Diskuse o principu, o pojmu socialistického realismu jsou velmi úporné a nevedou dosud k zjištění, které by se mohlo považovat za nesporné. Střetají se nejrůznější názory a čtenář má asi někdy dojem, že se octl ve víru vzájemně na sebe narážejících tezí. Příčina toho tkví pravděpodobně v tom, že teoretické propracování principu je velmi chabé a definice, které se podávají, nejsou definicemi v pravém smyslu slova. Známý výrok Gorkého, například, je spíše umělecké krédo, k němuž se klidně může hlásit i umělec, který socialistický realismus odmítá. Chybí výčet konkrétních znaků a teoretické propracování. Myslím, že tento nedostatek je nápadný: proč nebyl pojem socialistického realismu teoreticky aspoň trochu propracován, když přece od odhalení špatných metod uplynula už hezká řádka měsíců? Ozerovův článek v Litgazetě a článek tří autorů ve 12. čísle časopisu *Kommunist* (abych uvedl některé z posledních příspěvků na toto téma) nelze přece za takové propracování pokládat; je to v základě jen obhajoba. Přitom jediná teoretická propracování jsou vlastně obsažena v teoriích, které se dnes všeobecně odmítají: o kladném hrdinovi, o proporci mezi kladnými a zápornými postavami, o typičnosti (ve zvlugarizovaném pojetí) atd.

Neurčitost a deklarativnost principu mohla za jisté historické situace nahrávat metodám, které se ukázaly jako škodlivé. Touto historickou situací bylo ovzduší kultu osobnosti a vypjatého centralismu. Otázka zní dnes takto: tehdy byl socialistický realismus nevhodnými metodami prozazován jako univerzalistický princip. Má dnes, kdy pominulo období kultu osobnosti a vypjatého centralismu, dostatek vnitřních sil, aby se stal takovým principem?

Myslím, že za dané situace nemá. Brání tomu ani ne tak ona teoretická nepropracovanost a přílišná deklarativnost, jako spíše to, že jeho formulace postihují pouze výsek uměleckého dění, pouze část uměleckých

tendencí. Z celku nové literatury nelze vylučovat ani modernistické tendence, ani síly, které sice filozoficky nevycházejí z marxismu, jsou však ochotny pracovat pro základní společné cíle. Nejméně dělný je, jak myslím, tento princip v oblasti poezie; je příliš objektivistický, jednostranně objektivistický, příliš zaměřený na „skutečnost“ a málo na živého člověka. Tato jednostrannost se projevila i ve falešném výkladu ideovosti a v tom, že byla podceňována milostná lyrika a poezie domova.

Myslím, že východiskem z těchto sporů a rozporů by bylo, kdyby se socialistický realismus konstituoval jako stěžejní literární směr, který by se opíral o konkrétní tvorbu a konkrétní teoretickou práci, aniž by při tom aspiroval na univerzalitu. Vědomým zúžením své akční sféry by se zkonkretizoval a definitivně zbavil různého kýčovitého paumění, které se k němu přitřelo.

Problém univerzalistického principu, který by byl pojátkem pro všechny kladné síly a tendence v nové literatuře, zůstal by ovšem dále otevřený. Myslím, že tímto univerzalistickým principem by se mohl stát *nový, socialistický humanismus*. Byl by to totiž princip mravně závazný pro každého spisovatele a každý směr, který se chce podílet svými prostředky na výstavbě nové společnosti. Socialistický realismus odmítají mnozí spisovatelé, o jejichž politickém názoru není ani sebemenších pochyb. Socialistický humanismus však nemůže odmítat nikdo, je vnitřně závazný a poskytuje větší prostor pro tvůrčí svobodu.

Koncepce, jejímž úhelným kamenem by byl socialistický humanismus, byla by koncepcí směrovou. I ona by byla koncepcí univerzalistickou, i ona by usilovala o dosažení nové jednoty – vycházela by však z toho, že vývoj v literatuře, tak jako všude, děje se střetáním sil a tendencí, tedy i střetáním směrů.

Nyní je třeba, abychom se pokusili odpovědět na otázku: Jaká je podstata směrů a jsou směry oprávněné v nové literatuře?

Hlavní námitkou proti existenci směrů mohlo být dosud tvrzení, že směry byly produktem roztržštěné, nejednotné společnosti buržoazní, rozdírné třídními rozpory. Myslím však, že podstatou směrů není jen třídní diferenciace společnosti, ale především bohatost a rozporuplnost moderního života, rychlejší tok života, jehož tvárnost se vlivem techniky překotně mění, společenské procesy vůbec; samozřejmě, že zde hraje úlohu i stupeň autonomnosti umění ve smyslu výroku Mukařovského. Tak velké bohatství směrů mohlo vzniknout skutečně až v „novověku“, kdy se tvárnost života během několika desetiletí více mění než kdysi za celá staletí, kdy rozvoj techniky a civilizace otvírá člověku nové světy a kdy celý ten fond znalostí i estetických výtvarných, nakupený v kulturním povědomí člověka, ovlivňuje smysly, rozum i city.

Bohatost a složitost života však přece v socialismu nemizí. Nemizejí ani rozpory, i když ztratily svou antagonističnost. Mohou mít různý původ a různý ráz, ale hlavním jejich projevem se stále více stává boj starého s novým. Přeneseno do oblasti estetiky a literární kritiky, znamená to boj proti konvencím, zkamenělinám myšlenkovým i výrazovým, které se udržují silou setrvačnosti (a vahou autority), i když už přestaly vystihovat skutečnost.

Bohatost a dialektičnost života opravňuje existenci směrů i v nové literatuře. „Vědecký způsob myšlení“, který se opírá o střetání názorů, opravňuje existenci směrů i v nové literatuře. Zjištění, že uměle vytvořená jednota působí zhoubně na tvorbu, rovněž opravňuje existenci směrů i v nové literatuře.

Nemohou to ovšem být směry starého typu, nespojené společnou platformou, příkře autonomní, nejrůznějších ideologií. Směry nového typu musí sloužit socialistické společnosti předvídáním a tlumočením nových společenských procesů, dělbou práce v oblasti životního pocitu, bojem proti konvencím myšlenkovým i výrazovým. Každý směr je přirozeně určitou jednostranností. Je to však jednostrannost plodná, protože směr do detailu propracuje svůj, abych tak řekl, *raison d'être*. Bojem směrů se pak literatura jako celek dostává kupředu a obohacuje se kulturní povědomí.

Směry ovšem nelze uměle vytvářet a do směrů také nelze nikoho zahánět. Směry jsou pouze prostředek, nikoli cíl. Tím je vždy umělecké dílo. Veliké umělecké dílo není vždy spojeno s existencí směru, kdežto směr, má-li být opravdu přínosem ve vývoji literatury, je vždy nutně spojen s existencí velkého uměleckého díla.

Dají se v naší současné literatuře vystopovat rysy směrového roze-
stupování? Myslím, že na tuto otázku lze odpovědět kladně.

Období schematismu v literatuře se vyznačovalo spoustou konvencí, dogmatismem, zplošťováním a odbarvováním života, suchostí, bombastem a sklonem k primitivnosti. Pokud jde o jeden z hlavních úkolů nového umění, rekonstrukci osobnosti, bylo toto období spíše než rekonstrukcí osobnosti produkcí figurín.

Přestože se tyto tendence nebezpečně rozšířily a hrozily zlikvidovat umění vůbec, nelze říci, že zdravé síly kapitulovaly. Byla to především poezie, kde se udržely tyto zdravé síly, jež boj proti schematismu vítězně probjovaly. Proti vlnobití škodlivých tendencí stála jako hráz poezie předních našich básníků K. Biebla, V. Závady, V. Nezvala a F. Branislava, kteří uchovali kontinuitu s životem i uměním a kteří už v letech 1950-52 svou tvorbou uvolnili prostor pro nový *obrodný proud*. Tento proud, vyvěrající z odporu a obav, z protestu proti mrzačení života i umění, seskupil kolem předních básníků i nové svěží síly.

Proud se ovšem setkával s překážkami. Ti, kteří do té doby nepoznali scestnost oblundného schematismu, objevili bleskurychle „scestnost“ nových tendencí a bili na poplach proti „kytičkářství“, „liberalismu“ a „únikovosti“.

Byli ovšem v právu, když bojovali za umění občanské, úderné a ideové, nedovedli však pochopit, že milostná lyrika, přírodní lyrika a poezie domova je protest proti deformaci umění a zplošťování lidské osobnosti, že je to znovuosidlování oblastí, které vždy měly v umění a v lidském životě vůbec domovské právo a které panství schematismu přeměnilo v úhor. Celý tento proud měl kladný význam pro další vývoj literatury; ještě větší význam mohl mít, kdyby se byl od začátku mohl konstituovat jako směr, který by proklamoval své názory a prověřoval je v ohni svobodné diskuse. Poněvadž se tak nestalo, šla s proudem i hlína – což bylo pro leckoho vítanou záminkou.

Změněná tvářnost našeho ideového života, větší volnost a otevřenost diskuse – přes občasnou reakci – přispěly k tomu, že *obrodný proud* zesílil a že se v něm vyznačilo několik tendencí. Nejvýrazněji, s největším uměleckým úspěchem a s největším společenským ohlasem se tyto tendence ztělesnily v Kunderově sbírce *Člověk zahrada širá* (1953), v Zavadově *Polním kvítí* (1955) a v Branislavově *Večeru u studny* (1955). Programatická oslava prostého života, jehož krásu a věčnost vystihl Závada ryzími verši bez sebemenší příměsi formální či myšlenkové, udává nesporně tón celé jedné linie naší nové poezie. Kundera ve sbírce *Člověk zahrada širá* svrhl útočnými verši z pokryteckého piedestalu člověka-schéma a proklamoval práva živoucí individuality; naléhavostí a dynamismem, s jakým tak učinil, stanul rázem v čele nejmladší české poezie. S velkým ohlasem se setkal i Branislavův *Večer u studny*, upřímná a působivá lyrika citové hloubky. V poezii F. Hrubína, J. Seiferta, F. Nechvátala, Z. Kriebla i jiných splývá tato lyrika s důvěrným pocitem domova, který i ve vlnobití doby osvědčil svou prostou, leč spolehlivou a uklidňující stálost.

Zatím tedy nelze mluvit o směrech v české literatuře, ale o jejich předeře, o širokém proudu, který v sobě spájí různé dosud plně nediferencované tendence (při čemž vedle tohoto proudu stále ještě přetrvávají tendence starého období – svár s těmito tendencemi je hnací silou rozvoje nové literatury). Postihnout podstatu tohoto proudu nelze tedy definicí, ale výčtem. Dominuje tendence k věčné sdílnosti, oproštění, úspornost a hutnost výrazová, neoslavnost, příklon k „všednímu“, odpor proti bombastu a plakátovosti. Rostoucí znalost života a potřeba orientovat se v problémových životních situacích vede k lyrickému, poloepickému či epickému tvaru s výraznou etickou pointou – k poezii životní moudrosti. Celé atmosféře

doby, nabité vzruchem a poznamenané rychle se střídajícím spádem událostí, kdy v ledových i horkých vlnách reality brzy dozrává každé bojující srdce – celé této atmosféře vděčíme za to, že se v této poezii setkáváme i se jmény mladých básníků (Kundera, Florian aj.). K této tendenci má blízko i současná milostná lyrika a lyrika domova. Nepochopil by ji ten, kdo by v ní viděl útěk od myšlenkových zápasů o nového člověka, ani ten, kdo by ji shovívavě pasoval na pracovníci v „dlouho zanedbávané“ oblasti; i ona nese v sobě *ideu protestu* proti zracionalizování a zmechanizování života, proti tendencím, které odlidšťují umění i člověka samého, které chtěly oloupit poezii o to, co vždy bylo a bude její nezczizitelnou oblastí. Je tu však i *kladný* ideový podtext: vůle po nové *harmonii* uvnitř osobnosti samé i navenek a zejména začleňování člověka do kontextu domova a krajiny. Jaký ideový náboj, jaký humanistický patos nese v sobě tato poezie, ukázala skvělá Krieblova polemika Báseň na kordy.

Celá atmosféra doby způsobuje, že převládá tendence k poezii myšlenkové i citové hloubky – v ní bude patrně nadlouho vyjádřen hlavní přínos celé naší nové literatury, ona bude jejím hlavním výdobytkem do té doby, dokud se jí próza ve svém celku nepostaví po bok skutečně *novým* realistickým uměním.

Ale tato tendence je pouze jedním ze dvou základních pólů, které ovlivňují umění, zejména poezii. (V Literárních novinách upozornil znovu na tyto póly velmi pěkně F. Vrba.) Poezie totiž usiluje nejen o výstižné etické, „vyšší“ pravdy životní, o vyřešení otázek životního pocitu nastolením hodnot a cílů – jde jí také o „specifické poznání světa“, o vystižení polyfonie a zobrazení složitosti života v jeho nekonečné šíři. Poezie, která se soustřeďuje kolem tohoto pólu, vymyká se měřítkům běžné logiky a požadavkům běžného realismu; je však přitom materialistická, protože bezprostředně vychází z nekonečnosti hmoty a neomezené dynamiky dění.

Této poezii dnešek nepřejde. Není to snad proto, že ji oficiální kritika označovala za formalistickou – nebo jen proto. Příčiny jsou hlubší. Je to jednak problémovost přerozující se doby, kdy se urputně bojuje o to, aby nové bylo skutečně novým, neztrácejíc přitom nic z kladných hodnot včerejška, jednak ta neveselá skutečnost, kterou jsme si zavinili sami: že se náš životní pocit zúžil, příliš zracionalizoval, že nedovedeme a často ani nechceme život vidět tak, jak to dovedla a dovede poezie nezvalovská. K oslabení tohoto „nezvalovského“ pólu přispívá pravděpodobně i velikost úkolů, které by čekaly každého, kdo by chtěl jít v Nezvalových stopách. Ale i tento pól poezie bude k sobě přitahovat nové síly; už dnes pocítujeme jako újmu omezení pohledu, zakrnění smyslové rozdychtěnosti a výbojně obrazivosti.

Společenské předpoklady umožňují dnes umění, aby pozvolna dosáhlo nové univerzality a tak znásobilo své působení v životě společnosti. Tato nová jednota, jaké nebylo v umění předešlé epochy, nemůže být ničím jiným než jednotou v mnohosti, a přitom takovou jednotou, jejíž vazba *nebrání volnému rozvinutí* sil a složek. Musí to být i jednota dynamická, jejíž pohyb vpřed a vzhůru děje se *střetáním* těchto sil a složek.

Společnou platformou směřování k této nové univerzalitě může však být pouze to, co obecně vyjadřuje jeho společné mravní cíle – mravní ve dvojjediném smyslu: ve smyslu rekonstrukce a tvorby nové, svobodné osobnosti a ve smyslu vytváření společnosti, v níž by se tato osobnost, zbavena pout vykořisťování, mohla volně a přirozeně rozlít k blahu všech. Takovou společnou platformou může být jen socialistický humanismus, kde se humanistické ideály celého dosavadního vývoje lidstva doplňují a přetvářejí perspektivami socialistické političnosti.

Tento humanismus *morálně, bez vnějšího nucení a s naléhavou závazností* spojuje *všechny* umělecké proudy, síly a osobnosti jednotností *základních* cílů a *základních* pohledů na člověka a společnost. Nepředpisuje nikomu umělecký výraz a není živnou půdou pro dogmata a schémata nejrůznějšího druhu.

Nová jednota, univerzalita umělecká, již se dosahuje v svobodě a pravdě – není to krásný úkol, příslib a závazek?

(1956)

POZNÁMKY K DISKUSI O SOCIALISTICKÉM REALISMU

Květoslav Chvatík

„Podívejme se třeba, co se dalo se socialistickým realismem. Zde se tupě opakovaly určité formulace, které už nic neznamenaly ... domnívám se, že je nutno bez ohledu na posvátnost tohoto pojmu jít na kořen literatury a poezie. Raději žádný »ismus«, než »ismus« zmechanizovaný nebo úředně diktovaný.“

(Z projevu Vítězslava Nezvala na zasedání ÚV SČS 24. V. 1956.)

Diskusi o socialistickém realismu, probíhající u nás v posledních měsících, připadl významný úkol: vyjasnit perspektivy rozvoje naší socialistické kultury, vyčistit terén od všeho, co překáží novému rozmachu a ruchu v naší literatuře a umění, tvůrčímu oživení, které je nesporně symptomem nových procesů v naší společnosti. Dosavadní průběh diskuse přinesl ne jeden cenný postřeh a poznatek, avšak ve svém celku je diskuse ohrožena nebezpečím, že se rozplyne v nepřehlednou tříšť názorů, postojů a teorií a spíš zastře, než vyjasní podstatu sporu. Odkud se bere toto nebezpečí? Domnívám se, že tkví v samotném přístupu k otázce. Značná část diskutujících nám totiž dosud vyložila pouze své osobní představy o socialistickém realismu, vykreslila nám obraz toho, čím by socialistický realismus *měl být* podle jejich nejlepšího teoretického „vědomí a svědomí“. Poměrně málo jsme se však dosud starali o to, co heslo socialistického realismu skutečně reprezentovalo v době, kdy bylo raženo, jak bylo teoreticky rozvinuto v stěžejních referátech I. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů a jaké podoby nabylo později, zvláště ve vystoupeních Ždanovových, jakou sehrálo roli v kulturní politice sovětské a naší v poválečném období, zkrátka o to, jaký je *objektivní obsah a objektivní historická úloha* hesla a programu socialistického realismu. Není pochyb o tom, že úplné a všestranné vylíčení historie socialistického realismu si vyžádá ještě mnoho studia a času, ale nebudeme-li si již dnes klást takovéto otázky a nebudeme-li se je pokoušet zodpovědět aspoň předběžně, v rovině našich dnešních znalostí věcí, zůstane naše debata pouhým kaleidoskopem dobrých úmyslů a nezávazných představ a nepomůže nám vybřednout ze subjektivismu a nahodilostí, které jsou metlou naší kulturní politiky.

Seznámíme-li se s teoretickými dokumenty socialistického realismu, které jsou nám dnes dostupné, učiníme zajímavé zjištění: spory o to, je-li socialistický realismus pouze rámcovým programem, uměleckou metodou nebo stylem, nejsou ničím nahodilým a nejsou rozhodně nového data. Protikladnost různých pojetí a výkladů socialistického realismu, vyplývající podle našeho domnění z jistého rozporu v samotném termínu, provází totiž socialistický realismus od jeho zrodu. Tato skutečnost není paradoxem; zdá se být spíše typickým příkladem nesprávného poměru, který se utvořil v uplynulém období mezi vědeckým zkoumáním a samostatným myšlením na jedné straně a aktuálními politickými či kulturně-politickými hesly a směrnicemi na straně druhé. Teoretické zkoumání bylo stavěno před hotové poučky a závěry a jeho úkolem bylo je pouze vykládat, obhajovat a „rozpracovávat“, a nikoliv kriticky prověřovat, konfrontovat se skutečností a nahrazovat novým poznáním tam, kde hesla strnula v bezobsažné fráze. Zdá se, že takovéhoho apriorního charakteru

je i termín „socialistický realismus“ poprvé ražený spolu s termínem „inženýři lidských duší“ Stalinem na známé besedě se sovětskými spisovateli 26. října 1932. Teoretikové a spisovatelé, kteří později vytvářeli a konkretizovali program socialistického realismu, interpretovali toto heslo v soulase se svou teoretickou úrovní a orientací a promítali do jeho výkladu své koncepce, svá pojetí literatury a umění. Není sporu o tom, že samotný termín vznikl jistým zobecněním některých rysů vývoje sovětské literatury a že řada jeho interpretací, zejména v referátech na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů dosáhla vysoké teoretické úrovně. Všimněme si např. přednášky A. V. Lunačarského na II. plenární schůzi organizačního výboru Svazu sovětských spisovatelů v době přípravy sjezdu v roce 1933. V této řeči nalezneme ještě pojetí socialistického realismu jako určitého rámcového literárního, uměleckého, kulturního programu: „Socialistický realismus je velice širokým programem, který může obsáhnouti mnohé a rozličné metody, které se v moderní umělecké tvorbě uplatňují anebo k nimž se teprve dospěje. Je veskrze věcí života, dýše vývojem, znamená boj...“ (Doba, 1934, č. 13-14)

Nelze dále zamlčovat a obcházet skutečnost, že ze samotných sjezdových referátů byl v třicátých letech citován ve světové socialistické literatuře nejčastěji referát Bucharinův, snad pro teoretickou úroveň jeho úvodní pasáže o poetice a pro hlubší hodnocení sovětské poezie, v níž nejvýše vyzvedl vedle opomíjeného Bloka, Brjusova a Jesenina právě Majakovského jako klasika revoluční poezie a nově zhodnotil i Bagrického, Pasternaka a další. Avšak právě v tomto referátu došlo podle našeho názoru k mechanickému zjednodušení otázek vztahu vědecké metody, literární metody a literárního stylu. Nejtrvalejší platnost si ze sjezdových dokumentů zachoval bezesporu humanistický patos řeči Gorkého. Jeho projev je však spíše výkladem svérázné životní a literární filozofie než teoretickým rozбором programových a estetických otázek a i slavná Gorkého definice socialistického realismu je vlastně definicí socialistického humanismu a nikterak se nedotýká otázek estetické realizace tohoto světonázorového stanoviska.

Interpretace socialistického realismu, podaná sjezdovými referáty, byla také přijata řadou význačných zahraničních pokrokových literátů, mezi nimi i našich – na základě zkušeností vlastních, jak vždy zdůrazňoval S. K. Neumann – a byla u nás i teoreticky dále rozvíjena ve významných statích Kurta Konráda a Bedřicha Václavka. Václavek odmítl dlouho před našimi dnešními diskusemi umělecko-formální výklad socialistického realismu: „Je zřejmé, že »realismus« není v této definici určení umělecky formové, nýbrž noetické, které formuluje základní kategorie v umělcově poměru ke skutečnosti.“ (Index, 1935, s. 26.) Je zajímavé, jak již tehdy

chápal Václavek historickou podmíněnost hesla socialistického realismu i nutnost neomezovat je na určitou tvárnou metodu: „Je snad jasno, že termín realismus v hesle socialistický realismus, pod které – snad *dočasně* (podtrženo mnou, K. Ch.) – byly shrnuty zásady této nové syntézy, se nerozumí tvárná metoda starého, popisného realismu, který je historicky překonaným stadiem umění“ (U-1936, č. 1, s. 51).

Daleko užší bylo chápání socialistického realismu v pozdravném proslovu Ždanovově. V jeho kulturně-politických zásadách v poválečných letech, zvláště v diskusi o otázkách sovětské hudby, se stává socialistický realismus synonymem pro nevědecké schéma automatického rozkvětu umění v socialismu a zahnívání umění v kapitalismu, ignorujícím progresivní a humanistické proudy ve světové kultuře, a pro normativní příkazy napodobování klasické formy v umění, narušující vnitřní zákonitosti vývoje uměleckých druhů a zužující tragicky obsah i formu socialistického umění v jakýsi oslavný sloh akademického a pseudoklasicistického eklekticismu, patrný zvláště v architektuře.

Je proto třeba znovu prozkoumat, byl-li termín socialistického realismu zobecněn z dostatečně širokého okruhu fakt, vyčerpali-li všechny možnosti socialistického umění a odpovídá-li dnešní nové společenské situaci existence světového tábora socialismu, který sdružuje národy tak odlišných kulturních a uměleckých tradic. Konečně je třeba položit otázku, není-li příčinou mlhavé mnohoznačnosti termínu socialistický realismus právě onen rozpor, který je v něm obsažen tím, že pro *programový a noetický požadavek*, pro zření světa dané bojem a vítězstvím dělnické třídy bylo použito termínu tak esteticky a umělecky-historicky konkrétního, jako je termín realismus. Použití tohoto termínu pro označení programu socialistického umění otvírá neustále a zákonitě možnost chápat socialistický realismus úzce jako zcela určitou tvárnou metodu, styl či směr. Spolu s monopolním postavením, kterého se administrativní cestou dostává takto chápanému směru, vytváří tento termín v teoretické práci nutně tendenci proměnit tzv. teorii socialistického realismu v normativní zákoník, v předpis určité tvůrčí metody, v sbírku příkázání, co se smí a jak se smí v umění zobrazovat. Že kritická tažení na základě takovýchto zákoníků ignorují základní zákonitosti umění a znemožňují, aby umění *ve svém celku* podalo pravdivý obraz své společnosti, lze doložit na řadě příkladů. Vzpomeňme jen útoků na stať O. Berggolcové o lyrice, na Simonovovu a Surkovovu kritiku Erenburgova Tání, na kritiky románů V. Panovové a V. Někrasova, na křečovitou obhajobu naturalismu, akademismu a archaické žánrovitosti ve výtvarném umění, na kritiky poezie Seifertovy, Hrubínovy a Holanovy, malby Zrzavého, Tichého, Baucha atd.,

na všechny ty školácké disputace o barevných stupnicích lakování skutečnosti, o hrdinech ideálních či skromných!

Cílem naší stati však není historický obraz vývoje problému; chce spíše upozornit na jinou slabou stránku naší diskuse, na jistý rys empirismu, podceňování teoretického zkoumání obecných otázek umění, na pojmovou nezávaznost a nepřesnost, která musí v nezasvěceném čtenáři našich polemik vyvolat nepříjemný pocit zmatení jazyků. Netřeba snad podotýkat, že těchto několik kusých poznámek si nečiní nároku na vědeckou soustavnost či úplnost v řešení problémů, které nadhazuje. Fragmentárnost našich poznámek ostatně nutně souvisí s nepropracovaností vědeckých metod obecné estetiky.

Pohlédněme jen, jak dokonale byl v diskusi zatemněn například smysl a vztah pojmů světový názor, vědecká estetika, estetický program, tvůrčí metoda a umělecký sloh.

Často se hovoří, např. u Vladimíra Dostála, o estetice socialistického realismu, o teorii socialistického realismu, založené na marxistickém učení, opírající se o výroky Marxe, Engelse, Lenina, jejímž pramenem je studium umění všech epoch, o půlstoleté existenci socialistického realismu jako hnutí tak ideálně širokého, že do něho lze zpětně zahrnout skutečně všechno, co vzniklo v umění naší doby pokrokového (nepřihlížíme-li k neprůkaznému Dostálově omezení genialitou a socialistickým sebeuvědoměním subjektu). Má tak vzniknout dojem, že jakákoliv kritika neurčitého termínu socialistický realismus je kritikou samotného marxismu, že heslo socialistického realismu je jedinou možnou „aplikací“ marxismu v umění. To je však již věcně nesprávné, protože vztah marxismu a dělnického hnutí k umění prošel od doby Marxovy, Mehringovy, Plechanovovy, Leninovy po dnešek řadou vývojových fází a i v samotné sovětské literatuře se nevyčerpává heslem socialistického realismu, kterému vývojově předcházelo heslo „proletářského umění“ (interpretované i v neproletkultovském, antibogdanovském smyslu) a později heslo „revolučního umění“, rovněž se odvolávající na marxismus.

Závažnější však je, že neujasněnost vztahů marxismu, estetiky a socialistického realismu vede k domnění, že existuje jakýsi systém socialistickorealisticke estetiky, socialistickorealisticke vědy o umění. To je ovšem vážný omyl, záměna estetiky s konkrétními *estetickými názory* a ideály, s konkrétními programovými zásadami. Na marxismu je založena a z marxistického světového názoru přímo plyne metoda rodící se vědecké estetiky (i když, jak víme, není dosud ve speciálních otázkách dostatečně propracována). Ale z marxistického světového názoru nikterak neplyne přímo a bezprostředně určitý zákoník vkusu, určité estetické názory, určitý umělecký

program, metoda a styl prostě proto, že tyto jevy jsou ve své konkrétní existenci podmíněny ještě celou řadou dalších objektivních, historicko-sociálních a národních i subjektivních, individuálních a jedinečných momentů. Lze svět stejně *chápat*, stejně filozoficky hodnotit, ale různě umělecky vidět, různě umělecky vyjadřovat. Před lety napsal Roger Garaudy: „Marxismus není vězení. Je nástrojem k pochopení světa. Může nás být několik, nebo třeba miliony, kteří jej chápeme stejně, ale kteří jej různě vyjadřujeme. Kdo tvrdí, že vnucujeme uniformu nebo klapky na oči malířům nebo skladatelům, nebo komukoli jinému, je nepřítel nebo hlupák“ (Život 1947, č. 7-8, s. 177). Celé dějiny umění nás poučují o tom, jak různé umění může vyrůstat z půdy téhož světového názoru vlivem různých podmínek etnografických, odlišných národních tradic kulturních a uměleckých i vlivem osobitých sklonů a dispozic umělcových. Vyvozovat estetickou orientaci a tvůrčí metodu přímo ze světového názoru znamená opakovat omyl teoretiků Rappu, usilujících o vykonstruování dialektickomaterialistické metody v umění.

Socialistický realismus je podle našeho názoru především *umělecký program*, souhrn jistých estetických názorů a ideálů, jistých požadavků a principů, odrážející určitou etapu ve vývoji sovětské literatury a kulturní politiky. Je možno s ním souhlasit, je možno jej očišťovat od dogmatického krunýře, je možno s ním polemizovat, ale nelze jej pod pláštikem vědeckosti prohlašovat za neomylně propočtenou dráhu vši budoucí socialistické tvorby, jako nelze žádný umělecký program ztotožňovat s estetikou. Smysl programových zásad a smysl vědy o umění je totiž podstatně různý, neboť zatímco vědě jde o teoretickou analýzu skutečného uměleckého procesu, o umění patřící v daný okamžik již historii, běží uměleckému programu naopak o budoucí tvůrčí činy, o neznámé, o dosud nerealizované úkoly. Je proto jen přirozené, bývá-li umělecký program vždy více dílem samotných umělců, výsledkem jejich tvůrčího neklidu, hledání, případně dílem spolupráce umělců s kritikou a teoretikou úzce přimknutými k uměleckému hnutí než dílem vlastní vědy o umění. Takovýto program je jako živý organismus neustále korigován, dotvářen i rušen novými tvůrčími činy, které s sebou nesou nové normy, nová kritéria. Bylo by zbytečné podtrhovat zřejmý rozdíl vědy, programu a tvorby, kdyby v minulosti nebyla správná myšlenka o nutnosti vědeckého podkladu programu socialistického umění zvrácena v absurdnost, ve fatální totožnost vědy a programu.

Podobný osud stihl i pojem *metoda*. Zapomínalo se, že metoda básnické tvorby není rovna metodě vědeckého bádání, že ji nelze beze zbytku teoreticky stanovit, že vedle prvků vědomých obsahuje i momenty spontánní. V odporu k úzkému pojetí metody jako pouhého tvárného postupu, jako technologie uměleckého řemesla byla metoda pojata naopak příliš široce, takže

splyvala v představách některých teoretiků s noetickým světonázorovým stanoviskem a uměleckým programem. Ve falešných analogiích s vědou, přehlížejících odlišnost společenské funkce umění a vlastní estetický smysl a hodnotu uměleckého zobrazení skutečnosti, se počalo i v umění hovořit o „předmětu a metodě“ a hledala se nejvýš jistá specifičnost v rámci těchto kategorií. I ve známé definici socialistického realismu ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů se mluví o socialistickém realismu jako metodě krásné literatury a literární kritiky, ačkoliv je zřejmé, že mezi obojimi je zásadní rozdíl, rozdíl umění a aplikované vědy. Považuji za přínos naší diskuse, že v řadě příspěvků bylo poukázáno na to, jak metoda umělecké tvorby je něco daleko více individuálně determinovaného, než se dosud připouštělo. Svěbytný individuální děj uměleckého vidění a ztvárňování skutečnosti, to je myslím obsah bližší našemu chápání pojmu tvůrčí metody.

Naproti tomu *styl* či *sloh* v umění je v naší uměnovědné literatuře chápán jako nadosobní řád uměleckého zobrazování, historicky a společensky podmíněný, který je výsledkem realizace, zhmotnění řady individuálních tvůrčích metod, abstrakcí z toho, co je na těchto jedinečných postupech a procesech a především na jejich realizaci v hotových dílech společného a charakteristického. (Poměr nadosobního a osobního ve vývoji slohů je ovšem historicky proměnný a vychýlil se až k hypertrofii individuálního v typicky neslohových stoletích devatenáctém a dvacátém; zůstává úkolem socialismu obnovit jednotu individua a kolektivu). I z tvůrčích metod lze abstrahovat principy a postupy obecnější a mluvit např. o metodě kritického realismu, naturalismu, impresionismu, poetismu atd., aniž ovšem opustíme půdu historicky konkrétního pojetí těchto metod. Zmínili jsme se již o tom, že právě v referátu Bucharinově na I. sjezdu sovětských spisovatelů je položen základ mechanicky zjednodušeného chápání vztahu světového názoru, umělecké metody a stylu. Naturalismus, symbolismus a socialistický realismus je pokládán za pouhý „překlad“ a „průmět“ příslušné filozofické metodologie do oblasti umění (sborník Socialistický realismus, 1935, str. 68-9). Z dnešních hledisek marxistické estetiky se nelze již spokojit s tímto „krátkým spojením“; stalo se zřejmým, že tento vztah je složitější a zprostředkovanější.

Neznamená to ovšem, že lze podceňovat vliv a význam *světového názoru* pro umělecký program, pro básnickou metodu, pro konečnou tvářnost stylu. Zvláště socialistický světový názor, názor nesmiřitelného revolučního humanismu otvírá doslova novou epochu uměleckého zření. Určuje noetickou orientaci socialistických umělců, učí je hodnotit objektivní historický proces z hlediska progresivních společenských sil, činí z nich aktivní společenské bojovníky a ovlivňuje i nejjemnější tkáň uměleckých postupů.

Je mocným nástrojem poznání skutečnosti v jejich skutečných rozporech, v celé bohatosti jejich stránek a složek, v nepřetržitém rytmu jejího vývoje. Socialistický světový názor není ovšem sumou hotových pouček, které by umožnily umělci konstruovat apriorní představy o skutečnosti a odívat je v umělecký háv. Je nástrojem *nového* poznání, nástrojem v lecčems dosud nehotovým, který vyžaduje neustálého dotváření, neustálého myslitelského rozvíjení právě v oblasti lidské psychologie, morálky a svobody. Nemáme dosud v naší próze díla, která by bylo možno postavit po bok intelektuálně bohatým básním Hrubínovým, či po bok románům Thomase Manna, jako je Kouzelný vrch a Doktor Faustus, ačkoliv naše doba se přímo prohýbá pod tíží ideových, intelektuálních a mravních problémů nemění intenzity. Před naší literaturou vyvstala naléhavá povinnost posilovat ruku v ruce s rostoucím uspokojováním materiálních potřeb i růst náročnosti kulturní, duchovní a mravní, aby nemohlo vyvstat nebezpečí, že vysoká technická civilizace a hmotný blahobyt socialismu bude obydlen lidmi podivuhodně lhostejnými k otázkám přesvědčení, pravdivosti a odpovědnosti, k samotným humanistickým základům socialismu.

Posledním termínem, k němuž chceme připojit několik poznámek, je pojem *realismu*. Ve spojení „socialistický realismus“ má paradoxně označovat metodu, ale současně nemá být omezen na určitý tvárný postup, ani na konkrétní umělecký směr. V literární vědě a vědě o umění se naopak pojem realismu rozplývá do širě skutečně mytické, ztrácí poslední stopy historické konkrétnosti a zahrnuje veškeré umění, které v tom či onom stupni věrně zobrazuje skutečnost – od antiky po dnešek. Stává se synonymem pro veškeré umění zobrazující a pozbývá svého původního smyslu. Tato širě má však i druhou stránku: je pláštíkem záludné rovnice, sugerující nám, že veškeré umění nerealistické je nutně protilidové a reakční. Toto kuriózní tvrzení bylo tak dlouho opakováno, že se nakonec mnoha lidem stalo samozřejmostí. Na neudržitelnost ztotožňování realismu s uměním vůbec a nerealistických směrů s neuměním poukázal na základě materiálu dějin ruské literatury J. J. Elsberg ve stati přetištěné v Novém životě 1956, č. 10, s. 1106. Jako by v samotné lidové tvorbě nebylo množství prvků nerealistických, fantazijních, či přímo ireálných, jako by právě v ní nedocházelo často k porušení onoho svérázného vztahu obecného, zvláštního a jedinečného, oné míry individualizace, která náleží k podstatě realismu! Jako by tzv. moderní umění neobjevilo mnohé stránky a momenty skutečnosti, nepostižitelné realistickým, celostným zobrazováním! Jako by díla velkých tvůrců novodobého umění nám mohla být zachována jen tehdy, označíme-li za realistickou tvůrčí metodu Nezvalovu, Vančurovu, Špálovu, Zrzavého, Ejzenštejna, Mejercholda,

Brechta, Picassa, Matisse aj. Nelze dále tvrdošijně ignorovat skutečnost, že vedle realistické metody, dosahující rozkvětu zejména v druhé půli 19. století a tvořivě užívané i přetvářené u Gorkého, Andersena, Nexöho, Šolochova atd., ale i degenerující v popisném realismu, naturalismu a akademickém eklekticismu, vyrostla řada jiných metod, označovaných souhrnně za metody moderní, které se zmocňují skutečnosti daleko intenzivněji, esteticky účinněji, i když mnohdy jednostranněji, útržkovitěji. Ignorovat tuto skutečnost, zastírat rozdíly v tvárných postupech realistických a postupech moderního umění, nevidět přínos i hranice obojích metod znamená nepochopit nic z vývoje evropského umění od Velké francouzské revoluce po dnešek.

V článku, na který jsme se již jednou odvolali, upozorňuje Václavek na to, „že nelze příští syntézu předčasně zužovat po stránce tvůrčí metody“, neboť nové syntetické umění „překonává starý realismus tím, že používá historicky výše stojících prostředků tvárných“ (U-1939, č. 1. str. 49-51) a jako příklad takových prostředků uvádí poetickou koncentraci, nevízící se na skutečný čas a prostor, lyrismus, obraznost, která postihuje skutečnost lépe než její přímý, mechanický popis atd. Ve výčtu podobných postupů by bylo možno snadno pokračovat. Studium vývoje moderní poezie a prózy, analýzou výstavby prostoru v malbě Cézannově, studiem tvůrčího postupu Picassova, zachyceného např. v monografii o kompozici *Válka a mír*, či v cyklu *Malíř a model*, prostým srovnáním E. F. Burianovy *Vojny s libovolným konvenčně realistickým představením* nalezneme celou řadu tvůrčích postupů odhalujících *nové* stránky skutečnosti *novým* způsobem, kladoucím ovšem zvýšené požadavky na připravenost a aktivní součinnost vnímatele. Tyto postupy, ač nesporně obohacující náš obraz skutečnosti, nelze označit za realistické, protože nezobrazují skutečnost v její celistvosti, v určité proporcionalitě jejích složek a vztahů. Tyto postupy naopak akcentují vědomě jisté stránky a momenty skutečnosti, smyslové, psychologické, citové či intelektuální, a hyperbolizují je střídáním zobrazovacích rovin a úhlů, zvýšenou metaforičností, nebo naopak prozaickou věrností skutečnosti. Neběží pochopitelně pouze o tvárné postupy; jde o to, že často lze právě jimi zobrazit moderní dobu v celé propastnosti jejích rozporů, moderního člověka v celé tragice i heroičnosti zápasu o jednotu, smysl a cíl života.

Hranice mezi pokrokem a reakcí v umění probíhá především oblastí obsahu, významu, společenské funkce díla a životního pocitu, z něhož umění roste, a nelze ji vést mechanicky a jednostranně mezi určitými tvůrčími postupy a formami. Úsilí o nalezení nových tvůrčích cest, o intenzivnější a mnohostrannější zobrazení skutečnosti, o bohatství forem

nemá rovněž nic společného s formalismem, který znamená naopak setrvačnost, zbytnění a samoučelnost formy, zakrývající nicotnost obsahu.

Je tedy zřejmé, že na společném základě socialistického světového názoru, který je mocnou jednotící, dostředivou silou uměleckého vidění, lze tvořit různými uměleckými metodami, používat rozličných tvárných prostředků, realizovat neopakovatelné individuální zření světa a člověka v nekonečném bohatství jeho stránek a možností. Znamená to, že vedle programu, který se uvědoměle hlásí k realistické tvůrčí metodě, lze tímž právem formulovat širší program *socialistického umění*, program neomezuující se na určité tvárné metody a zajišťující větší prostor individuálnímu hledání a tvorbě usilující o objevování nových oblastí zření i vyjádření. V tradici českého novodobého umění je mnoho takových činů a podnětů, které čekají na své pokračovatele.

Mnohé překážky a nedorozumění je ještě třeba odstraniti z cesty takovému programu. Je nutno vypořádat se s vulgárním zkreslováním teorie „učení se u klasiků“, které hlubokou leninskou myšlenku o nutnosti zákonitého, organického navázání na sumu dosavadní kultury proměnilo v přervání vývoje, v záštitu nejpustší eklektiky, duševní lenivosti a staromilnosti, s primitivním pojetím lidovosti jako líbivosti a masové popularity, s pedagogicky mentorským pojetím výchovné funkce umění atd. Jako zvlášť tíživá příčina stagnace a nivelizace ve vývoji umění se projevila existence *uměleckého monopolu* na veškerou tvůrčí, reprodukční, ediční, vědeckou i pedagogickou činnost, který byl administrativními prostředky zajištěn jedinému estetickému programu a směru, často v jeho nejužší a nejprimitivnější podobě. Oč plodnější a objektivním potřebám literárního a uměleckého procesu bližší je zásada svobodné soutěže literárních skupin a směrů, svoboda soutěže v oblasti ediční i v oblasti formy, proklamovaná jako vůdčí zásada kulturní politiky KSR(b) ještě v roce 1925. (Usnesení ÚV KSR(b) ze dne 18. června 1925-SV – Literatura 1952, č. 2, s. 203-204).

V čem tedy tkví podle našeho názoru podstata sporu, podstata diskuse o socialistickém realismu? Jistě ne v útocích na literární program spjatý se jménem Gorkého, Alexeje Tolstého, Šolochova, s romány Kratochvílovými, Pujmanové, Jilemnického, s poezií S. K. Neumanna a dalších. Ani v apologetické obraně mlhavých a nezávazných představ o socialistickém realismu. Jde podle našeho mínění spíše o to, abychom přestali mást pojmy ve fetišistické úctě před termíny, které ztratily obsah, abychom se nebáli nahradit nepřesné a zavádějící termíny novými, přesnějšími, aby stoupenci socialistického realismu vyjasnili a nově konkretizovali sporné body svého programu a především aby ve jménu socialistického realismu nebyla mocensky potlačována tvorba světonázorově rovněž socialistická či

demokratická, ale jinak esteticky orientovaná, používající nových tvůrčích metod, aby i u nás rozkvetlo „umění všemi květy“. Nemusíme pro tyto moudré zásady shledávat důvody pouze v daleké Číně; stačí, kdybychom bývali lépe střežili odkaz naší pokrokové kultury, kdybychom nebyli pozapomněli v uplynulých letech na program, který české kultuře daleko do budoucnosti vytyčil revoluční výbor českých spisovatelů (na jehož práci se podílel Fučík, Václavek, Vančura, Halas a jiní čeští literáti) již v době nejurputnějšího boje proti fašismu ve svém svolání z jara 1942, zredigovaném za rozhodující účasti Vančurovy:

„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, žádná umělecká či vědecká škola nebyly fedrovány mocenskými prostředky na úkor jiných, nýbrž aby odborná soutěž byla svobodná a rozhodovala v ní jediné práce a její jakost.“

(1956)

O KRIZI V LITERATUŘE

Jan Grossman

Skutečnost nám dává právo považovat stav naší literatury za stav zvláštní formy potlačené krize.

Ať byl pojem krize v minulých letech jakkoliv zbanalizován, zůstává ve svém pravém významu výstižným označením situace, z jejíhož rozboru chceme vyjít. Upadání, agónie, zánik – to je jenom jedna stránka krize. My však budeme o krizi hovořit jako o okamžiku, s kterým se setkáváme na stránkách literárních dějin v souvislosti s převraty hospodářskými, společenskými, názorovými; tedy jako o mezní situaci, kde se dlouho zrající vývoj protikladů zhušťuje ve zvlášť intenzivní a současně složité a nepřehledné konflikty.

Poslední hlubokou krizi tohoto druhu prožívala literatura obdobím takzvané avantgardy: vrcholí po první světové válce a je v úzkém vztahu

s přeskupením sil ve společnosti. Přebujelost směrů, programů a teorií, tříšť metod a estetických názorů, naprostý nedostatek jednotícího slohu – tyto vnější znaky jsou projevem zvláštního procesu, který vede až k tomu, co bychom mohli nazvat *diferenciací* složek uměleckého díla.

Ty složky literárního díla, jejichž zvláštní existence se dosud nepočítávala, protože fungovaly, jako funguje organismus v zdravém těle, se náhle vytrhují z celku a ve větší nebo menší míře se osamostatňují. Noetické základy, soubory konkrétních názorů, poetické zásady, okruhy témat, umělecké postupy a stylistické prostředky – které tvořily dosud relativně harmonickou jednotu díla – začínají žít autonomně a na sobě nezávisle. A nejen to: vyvíjejí se nerovnoměrně, nebo dokonce v protikladných vztazích. V konfrontaci s novou skutečností se prozkoumávají, prověřují, často rychle diskreditují. Klade se naléhavě otázka po smyslu a oprávnění jejich existence, po způsobech a formách této existence: zproblematizovávají se.

Diferenciace a zproblematizování literárního díla a jeho složek nejsou jenom pasivním odrazem prudkého vývoje společenského. Nejenergičtější, pokrokový proud avantgardy je chápe jako záměrné *přeformování* prostředků, nutné k dosažení adekvátní, pravdivé interpretace mimořádně komplikované skutečnosti. Jenom zběžnému pohledu se tato fáze jeví jako chaos. Rozhodujícím silám však nebylo nic vzdálenější než zmatek a neurčitost. Naopak: snad nikdy nebylo umění prodchnuto takovou vůlí k přesné formulaci problémů vlastních i problémů svého vztahu k realitě; snad nikdy se nevyznačovalo tak heroickým úsilím experimentálním, které snahou o exaktnost hraničilo s kázní disciplín vědeckých. Snad nikdy se – toužíc po zesoučasnění – tak metodicky nepoučovalo v nejrůznějších a nejdlehlších oblastech tvorby, filozofie a věd všech odvětví.

Diferenciace složek vedla ovšem často až k hranicím, za nimiž dílo jako celek ztroskotávalo v nepřekonatelných rozporech: složka teoretická a programová směřovaly do poloh tak subtilních a vyspekulovaných, že je umělecká praxe nedovedla rovnocenně uskutečnit. Záměr se rozešel s konkrétním výsledkem, tendence zůstala nesdělena a nesdělitelná, program netlumočen. To je myslím historický rozpor surrealismu – například – rozpor jeho programu a jeho praxe. Ne tedy „formalismus“ ohraničuje působnost Bretonova směru – surrealismus byl výsostně „obsahový“, důsledně pohrdal formou – ale neřešitelný protiklad programu a jeho realizace. A tento protiklad je protikladem příznačným.

Převratný význam Října ovlivňuje od počátku ideologickou orientaci avantgardy i její perspektivy. A vznik a vývoj sovětské kultury dává krizi zvláštní podobu.

Především znovu zproblematizovává samu funkci umění, jeho určení, společenský smysl. Má být umění kritické, reprezentativní nebo jenom rekreační, či má plnit úkoly propagační a pedagogické? Kde jsou hranice jeho samostatnosti a co je vůbec tato samostatnost? Jaká jsou práva a jaké povinnosti? Jsou závazné jenom filozofické názory nebo i konkrétní umělecká řešení? Tyto problémy vyvstávají ve zvláště ostré a komplikované formě: literatura se s novou skutečností nesetkává jako s požadavkem a snem, ale jako s životní a organizační praxí. Otázky tvůrčí se stávají otázkami politickými, často ve smyslu politiky dne. Neobjevují se proto jasně formulovány, ale v komplexech, složitých odrazech, zjednodušený nebo naopak znejasněny spleť úmyslných i neúmyslných polopravd a pololží.

Může se zdát, že konstruuji problémy, které si tvůrčí umělec ani neuvědomoval nebo je překonával samozřejmým aktem tvorby. Ale bylo tomu tak? Geniální Majakovskij, spisovatel nad jiné disponovaný pro takovou situaci, je svědkem i suverénem této krize. Do posledního okamžiku – či lépe: i posledním okamžikem – bojuje s nepochopením, útoky, pochybami, otázkami. Nejenom se záměrnými škůdci – nezjednodušíme si vývoj literatury na kriminální historky. Prostě s jinými názory a koncepcemi; s rozpory a konflikty, jakými je vyznačena cesta za velkým cílem: vyřešit vztah umění ke společnosti. Kladně, pravdivě a bohatě jej vyřešit, plodně pro obě strany.

Zdá se, že významnou roli v tomto období sehrály tendence syntetizující povahy: ty, které překonávaly výlučnost a odtažitost některých experimentů; které dovedly jejich výsledky ve styku s životní praxí vytřídit, přehodnotit a naplnit novým významem. Takové tendence určily směr dalšího vývoje Majakovského, mimo tuto oblast třeba Brechta – abych jmenoval jenom spisovatele programově politické, kteří tvořili i z podnětu aktuality dne. Oba rozvíjeli svým způsobem avantgardní principy svých začátků a dokázali je *obohatit* požadavkem účelnosti díla. Nikdy je však nepopřeli a neopustili; není pravda, že tyto principy byly toliko epizodou v jejich vývoji.

Syntetizující tendence zaktualizovaly také problém tak zvané realistické klasiky, kterou avantgarda ve svém antitradicionalismu většinou odmítala. Uvedly ji znovu ve vztah s ní: překonaly akademický výklad klasiky a tlumočily její podstatu, základní životní situaci velkých realistů, jejich angažovaný vztah ke skutečnosti, schopnost vyjádřit mohutným lidským typem tuto skutečnost v celé její šíři a dynamice. Tato velice zajímavá kapitola se snad nejzřetelněji projevuje v divadle, kde obnovení vztahu historické hodnoty k současné problematice společenské a umělecké je problémem základním.

II.

Krise v tomto smyslu byla nutnou etapou; vyvrcholením rozporů, které jsou hybnou silou vývoje a s kterými se umělec vyrovnával podle míry talentu, schopnosti poznávání i podle sociálních podmínek a možností. Krize nebyla katastrofou.

Situaci zостřily teprve ty tendence, které se krizi pokoušely zastřít a zamaskovat určitými schémata, především schémata vývojovými. Jejich kořeny bychom ovšem marně hledali v oblasti vědy o umění.

Mechanická teorie zостřování třídních protikladů vedla automaticky k zjednodušené, dogmatické představě vývoje, která pomíjela nebo bagatelizovala složité formy, v nichž se vývoj a zápas dvou světových soustav společenských a politických projevuje. Podobně tomu bylo v oblasti kulturní. Vyšlo se z obrazce protikladu dvou sfér: socialistické a kapitalistické. Zapomnělo se však, že tento obrazec má toliko *všeobecnou* platnost, že se však *konkretizuje*, reálně odehrává, v procesech nekonečně složitějších; v konfliktech, které nemají jednoznačné hranice anebo se jejich hranice stále mění, v rozporech, jejichž dělicí čáry probíhají uvnitř směru, děl i ve vědomí autorů. A že konečně formy a podoby progresivních obsahů jsou stále jiné a mnohotvárné.

Zjednodušující schémata tohoto druhu se nejjasněji objevují v projevech Ždanovových. Fakt, že Ždanovovy teze objektivně zužovaly pojem pokrokového a socialistického umění, není důsledkem malé citlivosti pro uměleckou hodnotu. Vyplývá přímo z podstaty schématu. Toto schéma se zřetelně dostalo do rozporu se složitou skutečností. Kdyby však bylo připustilo širokou koncepci pokrokové kultury, kterou spoluvytvářejí nej-různější směry s velmi specifickými postupy, musilo by popřít samu svou podstatu a vyvrátit se. Řešilo svůj rozpor opačně: odvodilo z všeobecných zásad více nebo méně přesný model literatury – která svým přímočarým vztahem k ideji schématu odpovídala – a více nebo méně tento model učinilo v praxi závazným.

Oblast avantgardní literatury byla z takto vytvořené sféry vyňata, potlačena nebo izolována. Kritika, vyrůstající pod vlivem ždanovovských tezí, nebyla také schopna ji sledovat a hodnotit, protože byl celý její poznávací aparát zjednodušen a otupen, její měřítko zhrubla. Celý vývoj moderní literatury s jejími složitými protiklady a výrazovými formami se tak vlastně octl úplně mimo dosah této kritiky. Zbyly jen dva vztahy, které k němu mohla zaujmout: nevěšmavost nebo paušální negace.

Tyto tendence pochopitelně působily jako velká brzda ve vývoji pokrokové kultury – ve velkém měřítku. V krajních případech, jak dokázal Lukács, nahrávaly typicky reakčním snahám postavit otázku světového

vývoje do idealisticky pojatých a nesmiřitelných protikladů západu a východu atd.

Takové potlačení krize – totiž krajně protikladného a složitého vývoje – se odrazilo i v naší literatuře. Dvojnásob těžce: schematické zásady byly nadto zásadami geneticky cizími, mechanicky přeloženými z jedné oblasti do druhé. Jejich souvislost se skutečným stavem písemnictví byla tím neurčitější, čím určitější a autoritativněji se prosazovala. Komplikovaná problematika se zastřela a vývoj se zbrzdil: literatura, která se po okupaci srazila s celým souborem otázek, nemohla tyto otázky veřejně a svobodně řešit. Neučinila je předmětem svého zájmu, nepřiznávala se k nim. Neboť přiznávat se ke krizi mohlo vzbudit podezření, že oslabuješ pozice, očerňuješ vítězství, propadáš dekadentským náladám, zaostáváš a snad i zrazuješ.

Krize se skryla uvnitř a na povrchu se objevila stagnace.

Literatura se začala podobat člověku, který přechází těžkou chorobu. Avšak choroba musila vypuknout později a za těžších podmínek.

III.

Krize avantgardní literatury se vyznačovala nebyválně prudkým tříděním a prověřováním hodnot a měřítek. To vedlo k zesílení a rozvoji kritických a teoretických složek, které se často tvořily uvnitř básnických děl a směrů nebo souběžně s nimi: v šíři estetických názorů, poetik, manifestů, programů, metodologických studií. Brechtovo dílo například vyrůstá ze stálého uvědomování si krize a ze závěrů z toho plynoucích. Brecht ví, že je třeba znovu a znovu obnovovat vztah umění ke skutečnosti a hledat způsoby, jak skutečnost rovnomocně vyjádřit; že je třeba zkoumat nejrůznější postupy a prostředky, a to prakticky i teoreticky; že je třeba oživovat zapomenuté žánry, mohou-li se stát nositeli aktuálních významů.

Ždanovova teorie zaútočila především na tyto kritické hodnoty avantgardy – protože svou mnohoznačností popíraly absolutní platnost schématu. A jestliže je nepotlačovala, tedy je rozmělnila a zbavila osobitosti. Byl to v podstatě projev nedůvěry v literaturu a její schopnost vyvíjet se samostatně – to znamená ve specifickém styku s životem. A rubem této nedůvěry bylo nepochopitelné přeceňování praktického sociálního dosahu umění, zejména v tom případě, kdy by ideově „ujelo“. Nedůstojná kuratela podlomila sílu publikované literatury, její autonomii a odvalu vyrovnávat se s novými podněty i s neúspěchy z vlastní podstaty. Pokud umělec svým vnitřním založením nekorespondoval s vytyčovanými požadavky – trpěla většina děl politickou trémou, která vedla přímo k neosobitosti, neutrálnosti, vyzkoušené a schválené konvenci.

Schematické tendence zasáhly také profesionální kritiku.

Jednou z důležitých funkcí kritiky (nikoliv jedinou) je uvádět současnou literaturu v živý vztah s literaturou minulou nebo s literaturou jiného národa. Nejen tedy zevrubně informovat, ale tvořivě odhalovat ty cizí nebo historické hodnoty, které mohou v daném okamžiku sehrát činnou roli ve vývoji literatury současné a domácí. Kritika tak spoluvytváří hnutí, formuje jeho zásady, nachází mu předchůdce, souběžce, konfrontuje je s hnutím příbuzným a odlišuje od hnutí protichůdného. Je možné, aby bylo písemnictví vlastní historickou vědou a ediční praxí dobře seznámeno s Shakespearom – a přece teprve jedna nová kritická interpretace, která třeba vyzvedne jedinou složku Shakespearova díla – dokáže tohoto anglického klasika zaktualizovat a učinit z mrtvého velikána živý inspirační zdroj. Kritika v tomto případě obecně známou hodnotu nově vyložila, přetlumočila, objevila v ní aktuální a vývojově rozhodující obsahy.

Schematizující tendence tuto objevitelskou roli kritiky velmi omezovaly, přisuzujíce kritice spíš funkci ilustrátora a komentátora hodnot předem daných. V podstatě to byl projev snahy, o které už byla řeč: zabránit experimentálnímu vztahu literatury k předmětu, totiž takovému zkoumání látky, jehož výsledky předem nebyly dostatečně známy a mohly by kolidovat s dogmatem.

Omezení se projevilo i v metodologickém rozvoji kritiky a v jejím malém tlaku na teoretické základy. Prostředky poznání uměleckého díla se nezjemňovaly a neprecizovaly, ale počaly stagnovat a být nahrazovány zevšeobecnujícími normami. Vznikaly tu určité šablony, ovlivněné mimo jiné i povahou zkoumaných děl a jejich místem v předem vytvořené stupnici hodnot.

K některým autorům zaujímal kritika vztah jako k dokumentům. Jejich dílo pro ni mělo toliko cenu *názornou*, sloužilo jako doklad a příklad. Většinou se zdůrazňovala jenom jeho poznávací funkce: kritika se soustředila na složky zachycující objektivně historickou a sociální skutečnost zobrazované epochy, její třídní podstatu; tuto část domýšlela, ukazovala její nedostatky, srovnávala ji s výsledky nového bádání nebo s autorovou ideologií atd. Literární dílo jako umělecký celek, který je funkcím poznávacím nadřazen, protože je v sobě zahrnuje, ustupovalo do pozadí. Dílo se vlastně stávalo pramenem, dokladovou součástí studie z oboru dějin třídních bojů.

Jindy se důraz přesunul na samu metodu zkoumání. Dílo se stalo jakoby prostředkem, na němž kritika demonstrovala fungování různých teorií: teorie odrazu, vztahu základny a nadstavby. Úkol kritiky se zdál být vyčerpán, když našla dostatečně uspokojivý vztah mezi hospodářskou základnou autorovy doby a skutečností jeho díla. Tyto tendence se

objevovaly někdy ve studiích a rozborech západních realistů, Balzaka a Stendhala na příklad.

Jiné šablony se použilo při zkoumání děl, která byla vzory. Byla to šablona absolutizující. Zde se projevil vliv Ždanovových tezí nejkonkrétněji. Dílo se sice vyložilo ze svého kontextu, tento kontext se však oslaboval ve prospěch absolutně zdůrazňované hodnoty. Autor už nebyl předmětem rozboru, stal se sám měřítkem, které se nezkoumalo, ale osvětlovalo, rozvádělo a aplikovalo. Vzpomeňme, jak Ždanov odsuzoval moderní hudbu, jejíž podstatu viděl v kakofoničnosti. Neuznávat principy Čajkovského znamenalo mu „upouštět od zákonů hudby“. Jermilov polemizoval s knihou profesora Kirpotina o raných dílech Dostojevského nikoliv rozbořem – ale srovnáváním Kirpotinových názorů s názory autorit, především Dobroljubova. Rozhořčení, s jakým v závěru vystupuje v roli obhájce zásad marxisticko-leninského myšlení, dokazuje, jak hluboko byla tato šablona zapuštěna v povědomí odborníků.¹⁾

Absolutizace se projevovala zejména při vytváření větších literárních celků, takzvaných odkazů minulosti, klasického dědictví. Výběr se prováděl úzce, zařazení autoři se stali dogmatem a měřítkem a byli vyňati z oblasti skutečného zkoumání. Je pravda, že z hlediska literární historie se mnoho děl, zejména autorů devatenáctého století, prostudovalo důkladněji než kdykoliv jindy. Avšak ve vztahu k současné tvorbě měly tyto rozborů i záporný význam tam, kde se autoři kanonizovali a jejich řešení se postavilo do nesmířitelného protikladu s řešením jiných básníků.

Vznikal tu jakýsi Olymp, ke kterému se současná literatura měla chovat jako klasika k antickým modelům.

I to byl odraz základního schématu, zjednodušujícího vývoj na vývoj takřka abstraktních protikladů. Nevůle nebo neschopnost interpretovat střetávání dvou kultur v celé jejich složitosti vede k zevšeobecnování dílčích, třeba specificky uměleckých rozdílů na rozdíly principiální, světonázorové. Tato tendence je patrná ve známé Štollově přednášce o poezii. Rozdíly poetiky a uměleckých názorů se tu vyhnaly do krajních stanovisek a zabsolutozovaly se v rozdíly světonázorové, v protiklad názoru pokrokového

¹⁾ „Dobroljubov říká, že v románu *Ponižení a uražení* není sociálního zevšeobecnění, sociálních příčin zla, ale že se tu objevuje zalíbení ve zlu, vychutnávání neřesti. A Kirpotin v práci *F. M. Dostojevskij* tvrdí, že zlo, zosobněné v postavě Valkovského, má v Dostojevském jasné sociální vysvětlení. Dobroljubov ukazuje, že román nevyvolává vrcholnou nenávisť k zlému jako plodu nesociálního uspořádání světa, ale Kirpotin nás ujišťuje, že zlo, vylíčené v románu, hněv proti tomuto nesociálnímu uspořádání vyvolává. Dobroljubov konstatuje »úplnou nevšimavost« Dostojevského k hlavním zákonům realismu – k sociálnímu vysvětlování zjevů, ale Kirpotin prohlašuje, že »realistou se Dostojevskij ukázal být do konce života«. Taková idealizace Dostojevského nemá nic společného s vědeckým marxisticko-leninským studiem spisovatelovy tvorby.“

a reakčního. Vytrhávání částí děl z historické souvislosti a montáž citátů – to už jsou jen důsledky základního postoje k látce.

Vývoj takových šablon podpořila ještě nehistorická koncepce takzvaného kosmopolitismu a boj proti němu. Nacionalistický akcent této koncepce vedl nejenom k izolovanému chápání vývoje jednotlivých literatur; zabránil také kritice vidět skutečnou podstatu kosmopolitismu, svedl ji od příčin k pouhým následkům, vnějším projevům. Přestalo se chápat, že kosmopolitismus – ve smyslu bezzásadového, trpného přejímání zahraničních impulsů – vzniká jako důsledek dlouhého nepřirozeného odloučení národní literatury do literatur ostatních. České písemnictví by o tom mohlo vydat nesčetná svědectví a v ruské literatuře se kosmopolitismus objevil za podobných podmínek: jakmile se po dlouhé izolaci naváže styk, bývají kritické a třídící funkce vlastní literatury tak oslabeny – především prostřednictvím obecnosti – že se přejímá vše: odpíraného chleba největší krajíc.

Problém kosmopolitismu v tomto smyslu existoval a existuje. Je však třeba zabývat se jeho podstatou. Recidivy kosmopolitismu vidíme ostatně kolem sebe stále a dodnes. Projevují se ve zvláštních paradoxech: způsobují, že určitá umělecká díla působí spíše ve smyslu negativním než pozitivním; ne tím, co hlásají, ale tím, co nehlasají; ne tím, čím jsou, ale tím, čím nejsou. Není pravděpodobné, že by veliký úspěch Olivierova Hamleta nebo Hemingwayovy novely byl vyvolán jenom potřebou jejich pozitivních hodnot. Způsobuje jej i to, v čem se obě díla liší od stereotypní a nadměrné produkce minulých let. Že tuto *vyrovnávací* funkci nevykonávají jenom filmy a knihy tak pozoruhodné, ale také brak a komerční kýč – je samozřejmé; a kosmopolitismus v našem smyslu slova je zrozen.

Úplné potlačení objevitelské úlohy kritiky – úlohy navazování tvořivého styku – se nejzřetelněji projevilo ve vztahu k současné literatuře západní. Není pochyb o tom, že existencialismus je jedním z nejvýraznějších a nejfundovanějších směrů s velkým vlivem v Evropě; že je dokladem soudobé krize francouzské literatury: svými dějinami, protikladností jednotlivých složek, rozporem teorie, umělecké praxe i stanovisek, která jednotliví jeho stoupenci zaujímají v různých obdobích k politickým dějinám; že je tedy pro svou citlivost *nepřímo* dokladem vývoje socialismu a pokrokových hnutí. Jaký je to předmět studia především pro marxistickou vědu a filozofii! Jak by vědecká polemika s ním přispěla k poznání složitosti vývoje, jaké nároky by kladla na vytríbenou metodu zkoumání a argumentaci!

Máme však v dobré paměti rozhodující názory, které publikaci existencialistických materiálů a kritické komentáře považovaly za zbytečnou a škodlivou činnost.

Zaujímalí jsme k Sartrovi jenom praktické stanovisko. Jeho díla se buď překládala, nebo nepřekládala podle Sartrovy okamžité politické orientace – jejíž zvraty nám musily připadat jako hádanka nebo rozmar, protože jsme jejich vývojovou logiku nesledovali. Zde se tedy rozpor apriorního schématu a živé skutečnosti objevil nejmarkantněji a také s nejtěživějšími důsledky.

IV.

Historizující i absolutizující šablony, jak o nich byla řeč v předešlé kapitole, mají společný znak: zaměření na všeobecné hodnoty uměleckého díla a neschopnost vystihnout hodnoty zvláštní, jedinečné, specifické. Jestliže se například do celku klasického dědictví řadili autoři dobově i umělecky odlehli, mohly být jejich společným jmenovatelem toliko všeobecné hodnoty, z hlediska celostního zkoumání díla málo říkající – zejména při zmatku, který vládl v základních pojmech: realismus, lidovost, pravdivé zobrazení, ideovost, umělecké mistrovství. Setrvání u tak neurčitých charakteristik a neschopnost prozkoumat dílo vcelku – to znamená porozumět specifičnosti všech jeho částí – je opět jedním z projevů schematismu.

Schematismus zabránil také kritice plnit dobře úlohu tlumočníka, uvádět díla ve vztah s přítomnou tvorbou; to je možné jen při jemném smyslu pro zvláštní hodnoty, v kterých se teprve hodnoty všeobecně konkretizují.

Duch všeobecnosti se projevil i v nivelizaci literatury, nejvýrazněji snad mladé poezie. Pokud se týče vztahu k minulým hodnotám, básníci nenavazovali na Sovu, Neumanna či Nerudu: navazovali na realistické tradice. Když se začala pocíťovat nedostatečnost tohoto vymezení, nepocíťovala se v jeho podstatě, ale v jeho rozsahu; je třeba navazovat i na mladého Nezvala, Halase, Biebla. Zřídka kdy jsme se setkali s básníkem, který by se vědomě, s pocitem nutnosti, postavil za *určitý* směr, který by s vášnivou zaujatostí navázal na zásady *jedné* školy (nebo by je stejně zaujatě popíral), který by s tvrdošíjnou jednostranností obhajoval *zvláštní* postupy poezie. Rozumí se, že nejde jenom o vztahy k avantgardním směrům, ale vůbec o vyhraněný poměr k specifickým hodnotám, který je znakem umělecké osobnosti.

Základním rysem vznikající poezie nebyla šedivost. Byl jím eklekticismus, bezzásadovost, nespecifičnost. Nehovořím tu o několika vynikajících jedincích, ale o obecné tendenci. Nakladatelský expert vám bez váhání popíše rysy průměru poezie minulých deset let: dobré řemeslo, neurážející vkus, znalost vyzkoušených postupů – všechno, co lze odvodit z vyspělosti českého básnického jazyka už před válkou – převládá nad smělostí, barbarismem, odvažnou jednostranností, které třeba nenacházejí svůj plný a vyvážený výraz.

Jaké je to svědectví o básních, které se rodí uprostřed vzrušující hmotné a duchovní přestavby světa, uprostřed velkého zápasu!

Nakladatelské zkušenosti se dovolávám záměrně: záplavy nikdy nepublikované literatury zasílané redakcím, odrážejí obecné tendence obvykle výrazně, právě proto, že deformovaně, vypukle, často nechtěně parodisticky. Jsou důležité pro poznání celkového stavu vývoje – stejně jako literatura okrajová, ba i brak.

Duch všeobecnosti se projevil i v estetických názorech mladých básníků, jejich příležitostných projevech teoretických, kritických či programových. Rozpomeňme se na eseje, studie a polemiky básníků předválečné avantgardy: byly nebo dodnes jsou nejen živým dokumentem, ale trvalou hodnotou v oblasti velmi speciálních otázek umělecké tvorby. V současné literatuře nemáme od mladých básníků nic, co bychom s tím mohli srovnat.

Přítel, spisovatel, který učí na jedenáctileté škole v kterémsi průmyslovém městě, mi sdělil zvláštní poznatek. Zjistil, že některým jeho žákům splývají v jednu postavu tři osoby: Jánošík, Kozina a – Petr Bezruč. Brzy našel společného jmenovatele, který splynutí způsobil. Byla jím věta: *bojoval proti pánům*.

I kdyby to byla anekdota, byla by to anekdota dobrá. Ilustruje velmi názorně, karikaturní nadsázkou, jev, o kterém hovoříme: převahu zevšeobecnující charakteristiky, která se stálým opakováním mění v bezobsažnou formuli, nad reálným poznáním předmětu v jeho plném a konkrétním významu; převahu všeobecného nad zvláštním.

V.

Jestliže mluvím stále o „obecných tendencích“, není to jenom zjednodušující fráze. Mám za to, že budoucí literární historik našich deseti poválečných let zjistí podivnou skutečnost: jak malou úlohu hrála v tomto úseku českého písemnictví *osobnost*; že jeho vývoj neurčovali vynikající jedinci, tvořivě spjatí s životem, jejich díla, zásady, konflikty i pochyby – ale právě tyto *obecné tendence*.

Tento budoucí historik nic nepochopí, dokud nepronikne spletí usnesení, kampaní, akcí a konferencí; dokud nebude s to dešifrovat skutečný význam formálních tezí a deklamací; dokud nepozná historii pojmů a významů, které střídavě znamenaly všechno a nic; dokud neporozumí tragickým rozporům mezi patosem všeobecných zásad a jejich zkreslením v praxi.

Dojde asi k paradoxnímu závěru: tuto literaturu, směřující k objektivním společenským hodnotám, nevyloží bez podrobné znalosti základních otázek kulturněpolitických, organizačních, edičních, mocenských i zcela osobních, bez bedlivého prozkoumání činnosti různých institucí,

úřadů, rad a správ, jejich skutečného či formálního významu, jejich měnících se funkcí a proměnlivého vlivu na umění a jeho tvůrce.

Uvažujeme o těchto problémech ve chvílích, kdy přirozené rozpory, načas zakryté, znovu ovládly pole; kdy propukla krize, tentokrát v podmínkách tíživějších: zasahuje zpětně do minulosti a zasahuje i kategorie morální.

Jaká je další cesta?

Nemůžeme hledat první chybu jinde než v těch zjednodušujících schématech, která neodpovídala skutečnému stavu literatury, a tak brzдила její vývoj. Podstatou sektářství, jak bylo výstižně řečeno, je defétismus: nevíra v sílu myšlenky, v sílu hnutí. I u nás bylo kulturní sektářství výrazem nedůvěry ve schopnost literatury žít a vyvíjet se v široké názorové konfrontaci a ve spleti vlivů. Ale nemluvme o široké konfrontaci jako o zvláštní licenci nebo privileji, kterou žádáme pro spisovatelskou tvorbu: je základní podmínkou umění, jeho přirozenosti, síly a zdraví.

Další cesta může tedy být jen cestou hlubší, konkrétnější a svobodnější kritiky v nejširším smyslu slova. Nestací jenom všeobecně přiznat omyly a stejně všeobecně je odsoudit. A nelibuje si v pitvě ten, kdo chce studovat proces zrodu omylů, chod jejich mechanismu, jejich vývoj a složitě odrazy. Nejde tu jenom o to zbavit se starých přítěží. Cesta kritiky je cestou uvolňování spoutaných sil, je to cesta hledání ztracených i dosud neobjevených možností, cesta za širokou koncepcí nového písemnictví, které se pokouší o novou syntézu humanistických tradic a jehož ústředním problémem se stává problém vytvoření velkého lidského typu.

Opravdové „prožití“ krize jako procesu třídicího a prověřujícího vede k posílení skutečně progresivních sil literatury. Stejně je tomu v literární vědě, v estetice. Rozkolísání hodnot, měřítek a celých názorových soustav dává těmto oborům zvláštní příležitost: rozšířit znalosti problematiky moderního písemnictví (i když tyto obory jsou samy součástí rozkolísání a jejich poznávací schopnost může být oslabena). Mají možnost studovat svou oblast „v pohybu“. Pod tlakem z vulgarizovaného požadavku sepětí teorie s praxí jsme tuto možnost zanedbali. Je třeba znovu si uvědomit, že teorie je soubor poznatků založený na zkoumání látky: odhaluje problematiku, systematizuje ji, ukazuje možná řešení; nemusí však v hotová řešení ústit. Směřuje k praxi, ale nemusí se v ni měnit. Otázku je možno dnes formulovat i takto: má-li teorie praxi sloužit, musí být od ní nejprve ve smyslu specifikace oddělena.

Bude třeba znovu prostudovat období, které ždanovovská politika nejvíce komolila, období avantgardy: nepředpojatě, kriticky i bez romantiky. Ne snad jen pro rehabilitaci umělců, tím méně pak proto, že by bylo

nutno vracet se automaticky k zneuznaným formám. Bez vnitřní potřeby na něco navazovat je stejně pochybné, jako se něčemu bez přesvědčení vyhýbat. I proto je třeba prozkoumat směry a cíle avantgardního hnutí – a tak je uvést ve vztah s přítomností: prostě popsat bílá místa na mapě velmi blízkého území. Monografické práce o jednotlivých básnících nám ovšem nepovědí mnoho. Bude třeba studií, jejichž předmětem se stane velké a strhující téma, plné hrdinského zápasu, vítězství i porážek; téma moderní literatury v období krize. V souvislosti s tímto tématem se asi potvrdí nutnost zamyslet se znovu nad metodou škrtnutou zjednodušovateli: nad metodou srovnávací. Bude třeba dát jí možnost, aby ukázala, že není jen mechanickou vlivologií, jak se jí podkládalo. Tuto nutnost ostatně nevyprovokuje jen navrhované téma. Bez srovnávací metody sotva uspokojivě zpracujeme i nejnovější témata, která nabývají velkého rozsahu: téma socialistické poezie, socialistického dramatu.

Není třeba obávat se krize, nebudeme-li krizi nazývat idyloou.

Není třeba obávat se vývoje v rozporech, nebudeme-li tyto rozpory považovat za harmonický a sjednocený vývoj.

Literatura může být slabá svými nedostatky, je-li silná *vědomím* svých nedostatků.

Má-li naše literatura růst ze své podstaty – a ne jako kopie cizího vzoru, ať je to vzor jakýkoliv – nemůže svou krizi nijak obejít. Nikdo ji za nás neprožije, aby nám sdělil výsledky. Žádný pán od regulí ji za nás nevyřeší, žádný mág nám proti ní nenamíchá zázračný elixír, ani ji nezaříká.

Je tomu jako v desátém přikázání, které si kdysi zapsal Jiří Mahen: Zlatá je svoboda, brate, když si ji sám vybojuješ. Každá jiná smrdí.

(1956)

IMPROVIZACE NA AKTUÁLNÍ TÉMA

Bohumír Macák

V literárním životě našich dnů došlo k zajímavé věci. Spisovatelé se sjednotili tím, že vyhlásili právo na rozdělení. Na rozdělení do různých

skupin příbuzných tvůrčích názorů. Tento paradox potřebuje vysvětlení. Cožpak dosud nebyli jednotni? Byli. Byla to jednota kázně socialistických občanů. Byla to jednota na základě přijaté teze, že metoda socialistického realismu je jedinou tvůrčí metodou socialistického umělce. Kdo nechtěl stát stranou spisovatelského kolektivu (a to nechtěl nikdo z dnešních aktivních spisovatelů), hlásil se k socialistickému realismu, i když jeho nadání byla tato metoda těsná, i když jeho tvůrčím možnostem nevyhovovala, jeho osobní sklony potlačovala. Jsme svědky malého zázraku (chcete-li to tak nazvat). Jednota kázně se proměnila v jednotu vůle rozvinout naši literaturu do největší bohatosti tím, že budou hledány všechny tvůrčí postupy, které by mohly vést k vytvoření bohatého moderního umění. O tom, který postup jde správným směrem k umění socialistickému a který zavádí, může rozhodnout jen tvůrčí diskuse a nic jiného. Tak budou uplatněny individuální sklony v daleko větší míře než dosud, neboť je to pro tvorbu potřebné. Možno tedy při určitém zjednodušení říci, že pojetí jednoty ždanovovské jsme vyměnili za pojetí leninské, jak o tom ještě bude řeč.

Zázrak jednoty vůle nespádl z nebe. (Týká se také ještě jiných věcí, které je nutno probojovat.) Zrál v hlubinách tvůrčích niter, jako zrál v hlubinách Komunistické strany SSSR to, co přinesl XX. sjezd. Život není pohádka a nejsou v něm Popelčiny oříšky, které stačí utrhnout, aby se změnil osud bez vlastního přičinění. Ani XX. sjezd nebyl takovým zázračným oříškem. Byl to spíš meč, který rozetnul gordický uzel. V oblasti literární kolem toho uzlu obcházelo a jeho rozmotáváním se mučilo mnoho tvůrců. Proto sovětská literatura nebyla na XX. sjezd nepřipravena. Tvorba Ovečkinů, Nikolajevových, Těndrjaků a ostatních vznikala už před XX. sjezdem a jeho ducha v literatuře předjímal. Také v naší literatuře zrály v skrytu i zjevně nové časy. Nespokojenost se schematismem a šedivostí literatury byla jedním z jejích zvěstovatelů. Díla, jako jsou Otčenáškův Občan Brych (nikoli náhodou vycházející už v pátém vydání), Jarišovo drama Intelligen-ti nebo Zárijové noci Pavla Kohouta, mohla vzniknout jen v čase takového vnitřního zrání.

Řekl jsem, že je tu jednotná vůle připustit všechny tvůrčí postupy, které by mohly vést k rozvoji socialistické literatury. Je to jedna z nejdůležitějších věcí našich literárních dnů. Znamená, že se v oblasti literatury odehrává totéž co v ostatním životě. Věci literární mají spravovat a rozhodovat o nich mají ti, kdož jsou jim nejbliž, sami spisovatelé. Řídit literaturu má především diskuse, třídit hodnoty má především kritika a sebekritika. A nic jiného. Tvorba literatury je něco jiného než kulturní politika, která přirozeně musí být řízena jinak. Byly sjednány podmínky k osvobození od normativního pojmání poznatků marxistické estetiky.

Teoretikové budou volně zkoumat např. Ždanovovy teze a provádět jejich vědeckou kritiku. Spisovatelé jsou osvobozeni od neustálé konfrontace svého tvůrčího procesu s poučkami, které měly ráz receptů, jestliže se dostaly do rukou vulgarizátorů a polotalentů. Poučka např. o perspektivě uměleckého díla byla ještě včera zákonem, ale dnes je už jen jedním z mnoha názorů a může být brána v pochybnost. Různost názorová už dnes vypadá jako samozřejmá. Ale dovolte příklad z vlastní domácnosti tohoto listu. Právě před dvěma roky kritizoval Jan Trefulka verše Pavla Kohouta. Nešlo o nic jiného než o kritiku jednoho básnického díla. Mnozí chápali tuto kritiku jako útok ne na nedostatky díla, ale jako útok na socialistický realismus, jako porušení kázně, narušování názorové jednoty, prohlásili to za projev liberalismu. Dílo jednoho básníka ztotožnili se základní metodou socialistické literatury. Názor Trefulkův nebyl vyvrácen v diskusi. Věc skončila zásahem zvnějšku, odchodem jednoho redaktora a částečným ústupem redakce od původního názoru. To bylo charakteristické pro tehdejší naši literární situaci. Dnes už by to nebylo možné. Dnes už se uplatňuje známá věc, že nesprávný názor nevyvrátíš jinak než důkazem. Probojovali jsme se od ždanovovského názoru na literaturu, který nadnášel její funkci ideologickou a agitační. Ždanov viděl v literatuře především zbraň. Ale literatura je nejen zbraň, je to také umění. A zbraň je tím účinnější, čím je dokonalejší. Probojováváme se k názoru leninskému, z něhož byla uplatňována dříve namnoze jen část. Lenin sice napsal ve své stati Stranická literatura a stranická organizace, že „literární a vydavatelská činnost se musí stát *částí* všeproletářské věci...“. To platilo. Ale v téže stati ještě doplnil tento názor důležitým dovětkem : „Je nesporné, že právě literární činnost ze všeho nejméně snese mechanické srovnávání, nivelizaci, vládu většiny nad menšinou. Je nesporné, že v této oblasti je nezbytně nutné zabezpečit větší prostor pro myšlenku a fantazii, formu a obsah.“ A dále: „Jsme vzdáleni myšlenky kázat nějaký standardní systém, nebo řešení úkolu předpisy.“ Toho jako by nebylo. Nechci se tu ohánět citáty vytrženými ze souvislosti, dělá se to až příliš často. Chtěl jsem jen odůvodnit Leninovými slovy, že to, co se děje, je správná věc.

Nemohu v této souvislosti neukázat na určitý rozdíl mezi Ždanovovým a Leninovým názorem na literaturu. Cituji z úvodu, který napsal B. Mathesius k českému vydání Ždanovovy Zprávy o časopisech Leningrad a Zvězda. Mám za to, že velmi jasně ten citát vyslovuje podstatu Ždanovova názoru. Mathesius si v onom úvodě klade otázku »jak byli školeni a kaleni od mládí tito vítězové strašlivé války« a odpovídá: „Vítězstvím v druhé světové válce není náš (tj. sovětský) úkol skončen, poněvadž není skončen a rozehrává se po celém světě nový velký boj ideologií. Ten boj

bude vyžadovat velké bojovníky a jejich školou má být i naše (tj. sovětská) literatura. Proto zamítáme a zavrhuje všecko, co by nás v ní mohlo oslabovat, změkčovat, rozdrobovat. A to jsou pocity zoufalství, stesku, osamělosti, eklektičnosti, nedostatek sebevědomí, skepse, nevěra.“ To, co říká tento názor, je v podstatě správné. Ale zužuje nebezpečně výchovnou stránku literatury. Lze chápat, že v patosu boje, že ve vřavě front někdo podlehne domnění, že voják jen bojuje, že jen zachází se zbraněmi, že se jen sytí bojovými hesly. Ale ve skutečnosti tomu tak není. Voják musí žít také jako člověk. Čím je život bohatší a krásnější, tím více je milován, tím houževnatěji bráněn. Také život potřebuje prostor pro „myšlenku a fantazii“. A k tomu pomáhá právě umění. Umění, které jenom nebojuje, ale také sní, zamýšlí se, miluje, raduje se.

Je nutno zdůraznit ještě jednu věc, která mnohým nespisovatelům není zcela jasná. Dnes už si spisovatelé nekladou otázku, zda socialismus či něco jiného, zda socialistickou literaturu či jinou, zda pokrokovou literaturu či jinou. Dnes už se ptají, *jakou* socialistickou literaturu, *jakou* pokrokovou literaturu. Poslední zasedání Ústředního výboru Svazu čs. spisovatelů v Budmericích a jednomyslně schválené usnesení dělá za všemi pochybami různých podezřívavých lidí jasnou tečku. V usnesení, kde se hodnotí sjezd, se říká: Sjezd vyzdvihl mravní odpovědnost spisovatele a jeho pravé poslání: ztotožnit se s úsilím a bojem svého lidu za svaté cíle socialismu, za uskutečnění odkazu Října a Lenina.

Jaká literatura vzejde z dnešního kvasu, to rozhodnou až vytvořená umělecká díla. Po období hledání a tápání přijde nalezení. A vše, co čas nalezení přiblíží, musí být vítáno. Jisté je, že socialistická literatura se nestane lepší než ostatní sama sebou, ale jen v soutěži s nimi. Vítězství mohou přinést jen lepší zbraně. V boji i v literatuře. Znamená to, že spisovatel musí poznat soupeře, i když je z protějšího břehu, ze Západu. V tom má spisovatel poněkud jinou pozici než čtenář. Je profesionál a má právo brát, kde nalézá. Jakákoli izolace je škodlivá. A to platí i pro minulost. Spisovatel může brát z kterýchkoli děl minulosti své poučení, i z té nejzavrženější literatury reakcionářské, jestliže je v ní nějaké poučení. Nové probádání kulturního dědictví, jeho vědecké objevení a pochopení je jedna věc. A příbuznost tvůrců, kteří si podávají ruce přes hranice času a prostoru, je věc druhá. Tvůrčí duch se může naučit mnohému i u protichůdců. Nejkrásnějším příkladem (z oboru vědy) je Marx, poučený idealistou Hegelem. Celý vtip je: umět přetvořit přejaté po svém. V tom je omezení. Realista se může učit u romantika, ba i u dekadenta, jestliže to dovede. Nebojme se, že se talent nakazí, není dítě. Jed správně užitý je lékem. Ovšem nelze vyloučit, že se nevědomý otráví. Nevnucujme

umělcům vzory, jejich individuální sklony musejí být respektovány. Vždyť záleží nejen na jejich talentu, ale i na okamžité jejich vnitřní situaci. Do volte, abych v této souvislosti použil svědectví velkého tvůrce, hlubokého, statečného a opravdového ducha, kterého touha po pravdě přivedla ke komunismu, Romaina Rollanda. V úvodu ke svým esejům Věčný Shakespeare, v němž vyznává, čím mu tento renesanční génius byl, napsal věty: „Objeví se Rusové. Nespočetné hordy Tolstého a Dostojevského se rozlily jako skytské vodopády po Evropě, zalily Západ, naše myšlení a naše bohy. Shakespeare na čas ustoupil do pozadí.“ To bylo, když Rolland studoval École Normale. O několik let později byl v Římě : „Shakespeare byl jediný severský básník, kterého jsem mohl číst v oněch dvou letech, která jsem strávil na latinské půdě. Rusové, kteří mi v Paříži byli drazí, se mi tu protivili. Někdy jsem se pokusil otevřít některou z jejich knih. Musil jsem ji zavřít. Byli pro mne nedýchatelní.“ Je to jasné? Je!

Skutečný umělec se poučovat může, objevovat musí. Schopnost objevného vidění a originálního sdělení odděluje talenty od polotalentů a netalentů. Mnohý ze spisovatelů projde dnešní situací beze změny. Mnohý vyrostle, jeho uvolněná fantazie, jeho invence, jeho odvaha ho ponese jako mohutný proud. Mnohý ale utone, jakmile nebude mít záchranný pás pouček – receptů, které mu umožnily jakžtakž proměnit sebraný materiál v něco, co se podobalo románovému příběhu. Sbíráni materiálu se musí proměnit v poznání, vyprávění ve vytváření, rýmování tezí a hesel v básnění. Někteří spisovatelé příliš rychle tvoří programy. Stanislavskij řekl kdysi, že ten, kdo nemá odvahu tvořit, mnoho mluví o tom, jak se má tvořit. Mnozí spisovatelé dnes procházejí významnou proměnou, ovlivnění proměnami, které se dějí kolem nich. Mnozí jen uvolní to, co v nich bylo, jiní si musí vybudovat novou koncepci tvorby. Dopřejme jim času.

Vytvářejí se nové vztahy mezi autorem a jeho dílem, vztahy větší odpovědnosti a hlubšího tvůrčího ponoru. Bude to mít vliv i na vztahy čtenáře k dílu? Nepochybně ano. Vždyť čtenáři, aspoň ti zkušenější, vždycky instinktivně cítili, že v naší tvorbě nebylo vyřčeno poslední slovo, že přijdou a musí přijít básně, romány a povídky mnohem zajímavější, mnohem bohatší životem, mnohem originálnější ve vidění člověka. Vulgarizující proud vnucující poučky nejen spisovatelům, ale i čtenářům nezůstal ovšem bez vlivu ani na vnímání uměleckého díla. Mnozí méně zkušení čtenáři naučili se hledat v uměleckém díle právě to, co nebylo jeho nejsilnější stránkou. Určité zjednodušení. Nedávno otiskli jsme povídku Jana Trefulky Noční rozhovor. Vzbudila u čtenářů pozornost. Mnozí napsali dopis, zvláště když nesouhlasili s morálkou tohoto příběhu. Ale nejpozoruhodnější na té korespondenci bylo, že právě mladí čtenáři, to jest takoví, kteří ještě neměli

čas se seznámit s nejlepšími díly minulosti i naší epochy, vyčítali autorovi rozpor v postavách mezi pracovní schopností a rozumovou vyspělostí na jedné straně a nedostatky v morálce na straně druhé. Tito čtenáři si prostě zjednodušili problém složitosti lidské osobnosti podle pseudoestetických pouček. Takový přístup k literárnímu dílu není dnes ojedinělý. Někteří čtenáři, setkáváme se s tím v jejich dopisech, dostali se do pozice pochybných estetiků, kteří předpisují spisovateli, co může a nemůže, místo aby se zeptali života, zda spisovatel má či nemá pravdu, zda skutečně vidí nebo si jen vymýšlí.

Mnoho se namluvilo už o tom, jaké funkce má literární dílo a spisovatel v socialistické společnosti. Vcházíme do časů, kdy bude uznáno, že základní a jedinou funkcí, obsahující všechny ostatní, je: vytvářet umění velké a dnešní. Bude-li velké a dnešní, nemůže nebyť socialistické.

(1956)

K SOUČASNÝM DISKUSÍM O SOCIALISTICKÉM REALISMU A JEŠTĚ JINÝCH VĚCECH

Václav Zykmund

V březnovém čísle časopisu *Literaturen front* vyšel článek akademika Todora Pavlova nazvaný *Ještě jednou o socialistickém realismu a ještě jiných věcech*. Tato čtyřdílná stať, s jejímž obsahem byl náš čtenář stručně seznámen v *Literárních novinách*, je v podstatě opakováním Pavlova pražského projevu z 8. 2. t. r. V uvedené stati několikrát vyzývá Todor Pavlov československé spisovatele a teoretiky k diskusi, útočí na známý referát polského teoretika prof. Jana Kotta (*Mytologie a pravda*), především však navazuje na diskusi, která probíhala před časem v *Literárních novinách* po úvodním obsáhlém příspěvku V. Dostála (*Na obranu socialistického realismu*). Pavlova studie se potom sama stala předmětem věcné

a podle mého názoru správné odpovědi F. Vrby (duben, Literární noviny) a posléze krátké, ale prudké výměny názorů mezi V. Dostálem (Kultura 57, č. 16 a 17) a F. Vrbou (Literární noviny č. 16). Daným problémem se znovu obíral V. Dostál v Kultuře 57 (č. 20), kde rozšířil kritiku Pavlovových posledních projevů na kritiku celého jeho estetického systému (Estetika Todora Pavlova v dnešní marxistické ofenzivě). Domnívám se, že v tomto článku má V. Dostál pravdu, tvrdí-li, že Pavlov příliš často zaměňoval pouhá přání (jak umění má vypadat) za skutečnost (jaké umění opravdu bylo), že „Achillovou patou Pavlova názorového systému je celé jeho pojetí vztahu nadřazené kategorie umění k podřazené kategorii realismu“.

Ze všech příspěvků, které se obíraly problematikou současného umění, vyplývá, že hlavním problémem celé diskuse se stala otázka vymezení socialistického realismu, jeho vztahu ke světovému názoru, vztahu světového názoru a umělecké metody, stylu, individuálnosti uměleckého projevu, třídnosti a stranickosti umění; diskuse se tedy dosud točila převážně kolem společenského poslání umění za socialismu. To všechno jsou jistě otázky velmi důležité, aktuální. Avšak dosavadní diskuse ukazuje stále jasněji, že jejich řešení je nemožné, diskutuje-li se nevěčně, bez použití průkazného materiálu, popuzeně (V. Dostál, Kultura 57, č. 16), nebo starými, překonanými prostředky neomylnosti, apriorismu (jak je tomu často u T. Pavlova). Avšak i kdyby tomu tak nebylo, i kdyby se diskutující snažili vědecky, tj. *nespekulativně* dospívat k přesným závěrům a zobecněním a kdyby se dále snažili tyto závěry a zobecnění podrobovat všestranné vzájemné kritice, i kdyby se potom podařilo dohodnout se na významu kategorií, jako je stranickost, třídnost či nadstavebnost umění, nebo dokonce na vymezení samotného socialistického realismu, byla by tato dohoda pravděpodobně jen krátkodobá. To proto, že tu zůstane i potom otevřen základní problém, jehož řešení je podle mého názoru nejbližší J. Kott (jeho omyly jsou podle mne v řešení kulturněpolitických otázek a terminologii): je to *otázka specifčnosti umění*. Mám za to, že nedohodneme-li se na *nejobecnějších zákonitostech platných pro umění vůbec*, nedohodneme se ani v otázce socialistického realismu, neřkuli v otázkách dílčích. Pokládám proto za zcela nepodstatné přít se o tom, je-li ovzduší v Literárních novinách „teple zabydlené“, či ne (toto téma vnesl do diskuse V. Dostál v Kultuře 57, č. 16 článkem nazvaným Diskuse o socialistickém realismu). Pokládám za nepodstatné, opakuje-li T. Pavlov beze změny různé myšlenkové variace na dané téma v rozmezí ustáleném zaběhanými zvyklostmi. K vyjasnění nejobecnějších otázek umění rozhodně nemůže přispět ani spílání těm, kdož mají odlišný názor, věci neprospívá ani jakýsi spodní mentorský tón, s kterým se často setkáváme u Pavlo-

va.¹⁾ A tak Engelsova a Leninova metoda, kterou doslova rozdrtili mylné názory svých odpůrců Dühringa nebo Avanaria, bod za bodem, větu za větou, myšlenku za myšlenkou, názor za názorem, závěr za závěrem, bez frází, bez jediného stínu dogmatického myšlení a hlavně *bez překrucování* myšlenek protivníka, je mnohým současným uměnovědcům zpravidla tak vzdálena, že můžeme mít leckdy oprávněné pochybnosti o tom, jde-li o diskusi vedenou z pozic vědeckého světového názoru.²⁾

Objektivní skutečnosti nelze vnucovat vyspekulované teze, i když jsou míněny upřímně; byl by to čirý idealismus, který sice může být diktován vírou v socialistickou budoucnost, ale který socialismu a stranickosti vědy prospět nemůže. Pokládáme-li stranickost za *stranění pravdě v zájmu dělnické třídy* (Leninovo chápání stranickosti), pak vše, co se v našem myšlení od skutečnosti odchyluje, škodí vývoji, je-li aplikováno zpět na skutečnost samu. Je to otázka správného chápání vztahu vědomí a bytí, subjektu a objektu: ztratíme-li ze zřetele dialektiku těchto vztahů, stáváme se v nejlepším případě příživníky socialismu a rozhodně nejsme bojovníky za socialismus. Nestačí chtít ve všem vidět třídnost a oddělovat do neprodyšných stěn bílé od černého, neboť je tisíce vztahů, souvislostí, prolínání, kategorie si vyměňují místa, žijí svým životem plným pohybu a změny. Nestačí o socialismu mluvit, stále znovu a znovu proklamovat jeho neporazitelnost, správnost a spravedlivost, nestačí v každé větě se utvrzovat v jakési abstraktní víře v tento řád: *Je třeba likvidovat pouhou víru, která je v každé své podobě slepá, a nahradit ji věcným a pevným poznáním*. Neděláme-li to, pak se dopouštíme takových nesprávností jako T. Pavlov, který vyčítá diskutujícím, že ztotožňují oprávněnou kritiku dosavadního chápání socialistického realismu s kritikou Sovětského svazu a s kritikou práce strany a vlády. Je to nemarxistické: převážná část diskutujících nikdy nezaměnila kritiku konkrétních dílčích omylů s kritikou systému, s kritikou vedoucí složky současného společenského zřízení. *Možné omyly jednotlivců nebo omyly v jedné oblasti nemusí být a v našem případě rozhodně nejsou takové, abychom jimi mohli charakterizovat celý systém*. Je rozdíl mezi oprávněnou kritikou dosavadního pojetí socialistického realismu, tedy kritikou jedné dílčí otázky, a nehorázným tvrzením skutečných nepřátel, podle kterého by umění za socialismu nebylo možné. Pavlov neprávem kritizuje v tomto smyslu V. Dostála, nechce-li vidět

¹⁾ T. Pavlov říká například o názorech L. Stojanova, které nerozebírá, ač se od jeho vlastních názorů diametrálně liší: „Doufejme, že s. Ljudmil Stojanov nalezne v sobě dostatek odvahy, aby jasně a čestně vystoupil se sebekritikou.“

²⁾ To, co bylo vrchovatě vlastní klasikům marxismu-leninismu, nedostává se ani v nejmenším „klasiku“ našeho dogmatismu F. Kautmanovi, smutně proslulé a neméně zatvrzelé „autoritě“ minulých let. (Nezdařený pokus o vysvětlení realismu. Kultura 57, č. 20.)

nutný rozdíl mezi socialistickým realismem minulosti a socialistickým realismem, jaký bychom si přáli mít. Schematismus uměleckých a literárních děl pokládá Pavlov za něco zcela nepodstatného, nevidí a nechce vidět kořeny hrubých omylů teorie umění a kritiky, nechce vidět tak často se vyskytující nedialektický a nematerialistický přístup k základním otázkám našeho kulturně politického života. To jsou problémy velké a vážné. Souvisí přímo, podle Mao Ce-tunga, s rozpory uvnitř lidu za socialismu. Velmi se mi líbí Mao Ce-tungova myšlenka, jejíž rozvíjení pokládám za jeden z největších úspěchů marxistické teorie posledních let, myšlenka, podle níž uvnitř socialistické společnosti, kde nedochází již ke zvyšování třídního boje, projevuje se rozpor především *mezi správným a nesprávným*, rozpor, který může a musí být řešen neutuchajícím bojem názorů. Pokládáme-li však mylně tento boj správného s nesprávným za projev zvyšujícího se třídního boje, stavíme-li se proti jeho rozvíjení, může se tento boj velmi snadno skutečně měnit v boj třídní. A to je vždy škodlivé. Rozeznat od sebe to, čím se vyznačuje boj správného s nesprávným, a to, čím se vyznačují jednotlivé formy třídního boje, je věcí *politické citlivosti*; v oblasti umění je to věcí především *citlivosti umělecké*. Znemožňující žádoucí výměnu názorů, vytváříme podmínky, které nemohou vést k uskutečnění beztřídní společnosti. Protože Mao Ce-tung je jeden z největších současných marxistů, protože je to *osobnost*, nebude jej Pavlov pokládat za revizionistu, jak by jistě učinil, kdyby tuto správnou myšlenku vyslovil někdo neznámý.³⁾ Pavlov a mnozí diskutující se ostatně stále raději opírají o osobnosti než o správné myšlenky samé (ať jsou od kohokoli): je to zřejmý přežitek minulosti, který je zde nebezpečnější než cokoli jiného. I když J. Kott se dopustil podle mého názoru několika omylů (jen ten, kdo nic nedělá, nic nepokazí), byl jeho projev neobyčejně podnětný: přinejmenším rozvířil stojatou vodu umělecké teorie. Pavlovovy projevy ji v té míře rozvířit nemohou, neboť Pavlov tvrdošijně opakuje to, proti čemu se Kott postavil v rámci boje správného s nesprávným. Vyvracet Pavlovovy názory obsažené v jeho posledních projevech znamená daleko spíše vyvracet výsledky dogmatického myšlení než individuální, svérázný a v lecčems objevný projev. F. Vrba má pravdu: nezbývá než počkat, řekne-li T. Pavlov něco nového, jiného, než bylo to, s čím jsme se v minulosti setkávali.

Avšak kritika kritiky, i když je třeba pokládat ji za velmi důležitou, ještě nepomáhá v řešení hlavní otázky, otázky specifčnosti umění.

³⁾ I když T. Pavlov říká, že bojuje proti kultu osobnosti, staví se přesto dosti často na opačné stanovisko: proto raději ve své citované řeči i stati uvádí nejpodrobněji spisovatelské dílo A. Zápotockého než dílo spisovatele, jehož osobnost v úhrnu své činnosti nemá tak velké zásluhy o výstavbu socialismu.

Volali jsme v minulosti bez přestání po *ideovém umění* a hledali jsme v uměleckých dílech téměř výhradně ideje. Nebylo to přesné, neboť ideje samy o sobě nejsou schopny umělecké dílo vytvořit. Zapomněli jsme volat po *ideově uvědomělých umělcích*, kteří by taková díla vytvořili. To není slovičkářství, neboť v tom je podstatný rozdíl.

Domnívám se, že *umělecký tvůrčí proces, má-li skutečně být uměleckým tvůrčím procesem, musí být vždy ve své vrcholné fázi „nevědomým“ procesem nejvyšší uvědomělosti*. Jestliže umělec žije současnou dobou, je v ní pevně zakořeněn, vidí souvislosti a příčiny těch základních jevů, které se kolem něho odehrávají, zná-li je (to znamená, že není zaslepen vírou v předložené abstraktní teze), je-li umělcem vysoce uvědomělým třídě a esteticky, pak cokoli tvoří, je *spontánním („nevědomým“) projevem jeho unitrně osvojené ideovosti*.

Budu-li jako romanopisec od začátku do konce své umělecké práce *přemýšlet* o tom, bude-li moje práce dostatečně ideová, nebude-li ve mně přitom jistota (víra zde nemůže postačit) o správnosti cesty k beztržní společnosti, bude můj proces opakem tvůrčího procesu, bude uvědomělým procesem mé neuvědomělosti, přestane být tvůrčím procesem. Známe výsledky: schematismus, křečovitě držení se apriorně daných tezí, spekulace, která je vždy v rozporu s uměleckým tvůrčím aktem, plochost, nepřesvědčivost, umělecká sterilita. Přestane-li být nesena idea křídly tvůrčí fantazie, stane se přítěží, která táhne dílo k bezživnosti. Lunačarskij to říká ve svém projevu o socialistickém realismu z roku 1933 velmi krásně. Hovoří tam o zlomyslné žábě, která se zeptala stonožky, co dělá chodidlo její dvacáté sedmé nohy, ohne-li čtrnáctou a devatenáctou v koleně. Umělec s chatrným třídním a estetickým vědomím umlčí svou tvořivost rozumovými úvahami v průběhu tvůrčího procesu stejně, jako znehybněla stonožka, která začala úporně řešit otázku, kterou jí položila žába.

Umělecký tvůrčí proces je specifický poznávací proces. Je kvalitativně odlišný od obecného poznávacího procesu. Nelze ztotožňovat umění a politiku; běda umělci, který na tom založil svoji činnost. H. Lefebvre je v této otázce mnohem dál než Pavlov: jeho biologický i ideový prvek obsahu uměleckého díla (*po realizaci díla*) je základem pro správné řešení. Vyhýbajíc se takto naznačené cestě, zanedbáváme dialektiku umělecké tvorby. Obecné poznání života se neustále mění a vyvíjí. Tomuto vyvíjejícímu se obecnému poznání odpovídá v oblasti umění, které je jeho specifickou formou, nekonečný počet interpretací života uměleckým dílem. I když je umělecko dílo výtvozem lidského mozku, mozku společenského člověka (člověk nikdy nemůže žít mimo společnost, byť o to sebevíce usiloval), stává se po své realizaci novou objektivní realitou. Příjimatel díla ji poznává

jako kteroukoli jinou objektivní skutečnost, aniž ji ovšem beze zbytku a jednou provždy může poznat. Už Engels varuje před apriorním vkládáním idejí do díla, neboť tak vzniká v nejlepším případě pouhý receptář, jak si počínat v té nebo oné situaci. Marx jde ještě dále: přirovnává umělce k činnosti bource morušového, který „tvorí“ hedvábní. (K. Marx, Teorie nadhodnoty.) Bource se nestará ani o „formu“ ani o „obsah“ svého vlákna: vytváření vlákna je pro něho životní potřebou, již bojuje za svoji existenci. Umělec vytvářeje své dílo se podobá bourci v tom, že i u něho jde o „výrobu“ stejně samozřejmou a nutnou. Od bource se však umělec liší tím, že nezbytnost, s níž tvoří, je společensky určenou vnitřní nutností tvorby. Uvědomíme-li si všechno, co z toho plyne, nemůžeme nebýt zvykláni ve *slepé víře* ve většinu dosavadních tezí, které měly apriorně usměrňovat uměleckou tvorbu.

Socialistický realismus chápaný jako kategorie, která historicky odpovídá určitému společenskému vývoji a která obsahuje nejrozmanitější umělecké projevy, musí být především uměním, a to uměním do všech důsledků současným.⁴⁾ To znamená, že tvůrčí proces u socialistického umělce je především tvůrčím procesem uměleckým a jako takový je velmi složitý, plný rozporů, zastavení, zákрутů, bojů, skoků. Jeho zvláštnost, kterou se liší od dřívějšího realistického tvůrčího procesu, je v tom, že se zde umělecké poznání pohybuje do jisté míry v jiných sférách společenského vědomí, než tomu bylo dosavad. Jestliže rozhodujícím činitelem je tu měnící se společenské bytí, neznamená to nikterak, že by předmětem socialistického umělce byla v přechodném stadiu socialismu vždy a všude kvalitativně jiná objektivní skutečnost, jak tvrdí Pavlov. Co je kvalitativně jiné, přesněji řečeno: *co by kvalitativně jiným být mělo, je umělcův vztah ke skutečnosti.*

Bylo by to věru špatné s uměním v socialistické společnosti, kdyby rozdílnost mezi uměleckými díly jednotlivých umělců spočívala například pouze ve zvláštnostech malířského rukopisu či ve větší nebo menší technické dokonalosti. *Mám za to, že je třeba chápat socialistický realismus jako historickou kategorii, která se neustále mění a vyvíjí*, nikdy není jednou provždy dána a připouští přitom *nekonečné množství způsobů vyjádření*. Mám dále za to, že základní kritéria socialistického realismu jsou jednoznačně kladný umělcův vztah k sociálnímu pokroku a soustavné a pravdivé odhalování podstaty objektivní reality specifickou formou uměleckého poznání. Jestliže základní otázka pro hodnocení uměleckého díla v Sovětském svazu po revoluci zněla, zda umělec je pro revoluci nebo ne, bylo to bezpochyby

⁴⁾ Autor tohoto příspěvku se pokusil o vymezení socialistického realismu ve studii *Co je realismus, která vyšla v Čs. spisovatelů v květnu 1957.*

správné. V tomto období vznikala v sovětském umění ta mnohokvětost, o které mluví Mao Ce-tung.

Jaká je působnost umění na společnost? Umění působí na vnímatele především jako umění; to znamená, že působí svéráznými uměleckými obrazy, které jsou kvalitativně jiné než pojmy; to znamená dále, že umění, díky svému obsahu, má schopnost přetvářet nejen společenské vědomí uměleckými subjektivními odrazy objektivní skutečnosti, ale také přetváří a zjemňuje lidské smysly (a to nejen ve směru estetickém). Spontánním a subjektivním (neopakovatelným) se v umění projevuje ideologické a objektivní. Nerozhoduje tu okolnost, že objektivní a ideologické jsou koneckonců určující prvky. *Působnost uměleckého díla je jen a jen umělecká.* Něco jiného je ovšem *výsledek* tohoto působení: můžeme-li z uměleckého díla čerpat i poznání ryze racionální, je to proto, že umění ve svém obsahu vždy skrývá i racionální prvky. Ony samy však za žádných okolností umělecké dílo vytvořit nemohou.

T. Pavlov ve svých obou projevech velmi často hovoří o tom, že je třeba přejít z defenzivy do ofenzivy. (Vychází zde z projevu Šepilova na sjezdu sovětských výtvarných umělců.) To by bylo jistě správné. Avšak jak rozumí Pavlov ofenzivě v oblasti umění? Z jeho projevu vyplývá, že je nutno se vrátit tam, kde jsme byli již před lety, že stačí odstranit pouze maličkost – schematismus – a že vše bude hned v pořádku. Pavlov se domnívá, že dosavadní teorie socialistického realismu byla, je a bude správná. To je hrubý omyl. Vulgarizující otázky umění, vytvářeli jsme nesprávné a nevědecké závěry, které daly vznik kritice tak zjednodušující a necitlivé, že nemohla nepůsobit jednoznačně záporně na uměleckou praxi minulých let. *Je třeba znovu a jakoby poprvé přistupovat ke všem otázkám umění,* z perspektivy současné situace je třeba vždy znovu je řešit. Bude-li při tom naše poznání hluboké a pravdivé, budeme-li náležitě esteticky citliví, nepřestaneme-li nikdy mít na zřeteli složitou mezinárodní situaci dneška, vytvoříme si bezpečné základy pro ofenzivu. Avšak nezapomeňme: je třeba vycházet z rozboru uměleckých děl, abychom dospěli k takovým teoretickým závěrům, které by nám dávaly spolehlivá hodnotící měřítka. V prvních řadách útoku musí postupovat *kvalita uměleckých děl.* Jen kvalita díla je zbraň. Nelze nadále plýtvat střelivem do vlastních řad ve jménu falešně chápaných hodnot. A neztrácejme v naší teorii z dohledu specifčnost umění: stolař bojuje za socialismus nejlépe tím, že dělá dobré stoly, zedník, že staví dobré domy, politik, že dělá dobrou politiku, umělec, že tvoří umělecky hodnotná díla. *A že jsou přitom všichni ochotni v zájmu své nezcizitelné práce se postavit v čas potřeby na její obranu.* Rozhodně však nebudme nikdy zlomyslní a neptejme se spisovatele či umělce v průběhu

jeho tvůrčí práce, zda jeho hrdina je dostatečně kladný nebo záporný, zda jeho postavy se podle subjektivních (mnohdy vykonstruovaných a fakty nepodložených) představ kritikových správně vyvíjejí nebo ne. Umělec jednou vytvořil to, co bylo v něm (naše chyba, že jsme mu předtím nedali víc; jeho chyba, že nedovedl hlouběji a pravdivěji postihnout skutečnost), a nechceme-li, aby ztratil základní vlastnosti umělce, nikdy ho nenuťme, aby tvořil něco, co v něm není. *Kritizujme ho za jeho umělecké nedostatky. Starejme se především o to, aby umělecká teorie byla vědecky přesná a stranická a aby měla ofenzivní sílu. Jen tak bude schopna pomáhat umělci a dávat mu prostřednictvím kritiky přesnou a neotřesitelnou jistotu (nikdy ne slepou víru) v historickou nutnost společenského vývoje a v možnost pomoci tomuto vývoji uměleckou tvorbou. Jedině tak naše pravda (včetně pravdy umělecké) bude moci bezpečně čelit lži třídního nepřítel. Zbraně, které je nutno k tomu vykovat, mohou se zakalit nejen v boji s třídně nepřátelskými názory, ale také v ohnisku otevřeného a čestného boje správného s nesprávným.*

(1957)

KŘÍŽ ESTETIKY ČILI BIČ DISKUSÍ

O stranickosti, moderně, paranoi, spontánnosti,
bourci morušovém atd.

Oleg Sus

Březnové stati Todora Pavlova o socialistickém realismu vzbudily diskusi a polemickou odezvu se strany českých kritiků, Vrby, Dostála a teď také Jiřího Hájka (srov. Literární noviny z 8. června). Jejich výtky jsou v podstatě správné a není třeba se k nim vracet. Chtěl bych dodat jen jedno; a to vedle kousku kritiky i slůvko na paradoxní obranu Todora Pavlova. Proč paradoxní? Protože odmítaje zhusta převažující nevěcnost Pavlovových argumentů a jeho slovník, chci přesto hájit a budu hájit právo Todora Pavlova – a nejen jeho právo! – mluvit drsně, zbrojně, nesnášlivě, útočně a jednostranně. Bylo by na čase pochopit právě při příle-

žitosti naší diskuse s Pavlovem, že stranit znamená zároveň být *jednostranný* v dobrém slova smyslu a nebýt „všestranný“ ve smyslu číšníckého liberalismu, který vyřizuje objednávky od všech stolů. Pavlov je jedním z legendárních bardů hněvivé útočnosti, je to zuřivý Roland marxistické estetiky. Pavlov má právo být takový. Je jednostranný a rád přehání.

Dobrá; nemám rád moralizátory, kteří se právě zde pohoršeně odtahují a sní o panenské vědě, neposkvrněně počavší. V předposledním čísle Května (č. 9, v stati nazvané *Estetika v rozpacích*) naříká Jan Cigánek nad tím, že estetika dosud nebyla vědou, že všechny dosavadní estetické systémy byly a jsou systémy předvědeckými, načež autor ukládá naší době (a taky komu jinému – dobo, rod!) za povinnost „zrodit vědeckou estetiku“ v lůně marxistické filosofie. Uff! jaká to moudrost, dobrá tak pro předčasně zfotrovatěle mládí! Kdopak bude rodit tuto estetiku a kdo koho proboha oplodní, když už jsme u terminologie porodních babiček? Podle Cigánka je vysněná „vědecká“ (jinak: obecná) estetika – která mimochodem ještě vůbec neexistuje! – bezpohlavním neutrem, jež prý nebude žádné umělecké směry pomíjet nebo preferovat. Toť dokonalý příklad estetiky ve futrále pod skleněným zvonem. Ještě že se našťestí každá dobrá a poctivá estetika proti této unylé staropanenskosti prohřešovala, spouštějíc se tu s tím, tu s oním směrem, školou či slohem. U nás hřešil Durdík, hříchy páchal „předvědecký“ Hostinský, velikým provinilcem před tváří mnoha -ismů byl „předvědec“ Šalda, hřešili „předvědečtí“ strukturalisté... a koneckonců Marx s Engelsem byli hříšníky přímo pekelnými.¹⁾

Absolutně panenská snad může být nějaká vykleštěná a vydestilovaná „estetika“ pro cvikýře; ale na kapouny je žalostno pohledět. Estetika

¹⁾ *Staletý vývoj estetiky odbývá Cigánek mávnutím ruky: „Estetika dosud neprožila svůj kvalitativní převrat z nevědy (??) ve vědu. Všechny dosavadní estetické systémy jsou systémy předvědecké.“ Jinde pak stojí psáno v Cigánkově článku: „Naše doba je povinná zrodit vědeckou estetiku v lůně marxistické filosofie.“ Z čehož plyne, že také Marx a Engels, Plechanov a Mehring i žijící ještě Lukács zůstali stát před prahem vědecké estetiky. Důkazy toho? Cigánek je nepodává. A co česká estetika? Co dělal Pražský lingvistický kroužek a strukturalisté před dvaceti lety? Nevědu? A co dělali Utitz a Dessoir a jiní a jiní...? – Boj proti mýtu se u Cigánka zvrací v nový futuristický mýtus čistě vymydlené „vědecké“ estetiky. Ne tak dávno prohlašovali mnozí vulgarizátoři zrod marxismu za absolutní zvrát a mystický „skok“ ve filozofii a vědách, dělající z předmarxistických myslitelů buď idealistické hlupáky, nebo polomaterialistická nedochůdčata. Cigánek tkví hluboko v tomto schématu, aniž si je toho vědom; prezentuje nám je pouze jinou formou a posunuje rozmezí mezi „předvědou“ a ideální „vědou“ do našich dnů. Jenomže do „nevědeckých“ ohrad jsou dnes zaháněni i marxisté, nemluvě už o nemarxistech. Vždyť Cigánkovi nebyli dobří ani čeští estetikové: Hostinský prý byl relativně vědecký, Šalda zase nebyl estetikem-vědcem. Já mohu dodat jen jedno: zaplatpánbůh za ně a za to, co udělali. Známky rozdávané Cigánkem svědčí při nejmenším o nevkusu a bohorovně neznalosti, která např. neví, že Hostinský je jedním ze zakladatelů české vědecké estetiky. Soudruh Cigánek se hluboce mýlí, když se domnívá, že před jeho dosud nexistující „vědeckou estetikou v lůně marxismu“ nebylo žádné vědecké estetiky. Mluvit o Hostinském jako o „relativním vědci“ je urážkou tak trapnou, že je mi skoro stydno ji vyvracet.*

necht' se angažuje a necht' volí; je vědou bojující, a ne zapisující. A v roce 1957 to platí stonásobně. Estetika je fólií jistých zálib, jistého vkusu, uměleckého vyznání a světového názoru, jisté estetické a životní *zkušenosti*. Shlíží-li se někdo ve svobodě volně plujícího balonu nebo vidí-li třebaš ideál estetiky v kybernetice a v počítačích strojích, není mu pomoci.

Musím při této příležitosti vzpomenout několika výroků C. F. Ramuze z jeho eseje *Míra člověka*. Budou se sem totiž dobře hodit a osvětlí nám případ Todora Pavlova z jiné stránky, jež doposud mnohým unikala. Ramuz se nehlásil k marxismu; ale dovedl postihnout citlivě patos a životní nerv stranicství, stranicství komunisty. Sověty nemají podle Ramuze strach z radikalismu a dovedou sestupovat ke kořenům věci. „Sověty jsou drsnější, v tom mám raději sověty,“ říká švýcarský spisovatel. A jsou také lidštější; nebojí se toho, že se jim někdo bude posmívat. Zato odborníci ve všech druzích odbornosti se velice bojí směšnosti, a právě proto se uchylují do svých speciálních oborů. Svět se zatím pohybuje, jak umí, a odborníci jej ponechávají, aby se pohyboval, jak dovede. Komunismus však chce změnit svět a má odvalu být radikální, revoluční. Nestará se o to, aby byl elegantní a „ušlechtilý“ – v tom je jeho síla. Není reformistický, v tom se projevuje jeho velikost; činí si nároky na „čistý“, tj. původní sloh. Potud Ramuz. A jeho slova by měla platit i o tom, co dělá a píše Todor Pavlov. Jenomže u Pavlova se původní čistý sloh revoluční kritiky jdoucí až ke kořenům mění často v nervózní a trochu příliš silácké útočení, jdoucí po povrchu nebo mimo.

Stačí si vzít jeden jediný příklad. Moderní umění působí na Pavlova jako červený šátek; rozhořčený bojovník odhazuje všechny normy rytířské cti, jakmile zahlédne protivníka (zpoza ještě uměle předimenzované). „Abstrakcionisty“, „expresionisty“, „neorealisty“ atd. – všechny důsledně v uvozovkách – nám Pavlov představuje napořád jako dekadenty a maniaky a se vzácnou vytrvalostí je traktuje z hlediska podivuhodné „lékařské“ estetiky jako *duševně a fyziologicky* choré jedince. Pavlov vidí v moderně samé „psychopatologické choroby a vředy“, hlasatele absolutní umělecké svobody (mimochodem zase přehnaně vyličené) podrobuje svérázné diagnóze, jež v nich objevuje „psychopaty, přesněji řečeno paranoiky“ (to „přesněji“ je kouzelné), k této svobodě paranoiků prý směřuje kriticismus Jana Kotta atd., atd.

Je třeba říci hodně hlasitě, a řečeno to dosud na plná ústa nebylo, že podobné výroky nejsou ani rozbořem, ani oprávněným rozhořčením přepsaným do spravedlivých, byť i drsných výtek, neboť soudy takového druhu se na hony vzdalují korektní marxistické práci. Vždyť ona jediná dává badateli puvoár, je-li toho ovšem zapotřebí, aby byl protivník rozdr-

cen výsměchem a ironií; ale k tomu může dojít až *potom*, až *po poctivé práci*, která zkoumá, rozebírá, argumentuje, verifikuje. Vidět z ničeho nic v nerealistických tendencích poimpresionistických moderních umělců projevy duševní nemoci, to je příliš silný tabák i na velice otrlé lidi. Což Pavlov nechápe, že by zde své výroky mohl opřít jedině o podobné patografické analýzy všech těch -istů, o nichž by napřed musil bedlivým psychiatrickým šetřením zjistit, že jejich chorobopisy svědčí jednoznačně o schizofrenii, paranoi, mániích atd.

Stručně řečeno: prostředky a nástroje, jimiž Pavlov bojuje a útočí, kompromitují nezřídka vlastní cíl a dobrou věc, za niž se Pavlov staví. Pavlov podniká na určitých úsecích estetické fronty ofenzívu ne těžkými houfnicemi, ale papírky střílenými z praku, na něž napsal mnoho silných slov a mnoho uvozovek. Protivník však z těch uvozovek vyskočí. Nelze vyčítat Pavlovovi, že bojuje, ale jsme dlužni mu říci, aby bojoval jinak a s větším efektem, chceme-li už užít slova dobře známého.

Dostí komické je ovšem to, že některé hlasy českých debatérů, kteří se pohoršují nad Pavlovovým „spíláním“, doporučují nedogmatické myšlení, věcnost a průkazný materiál, nabízejíce zároveň (bez materiálu a s malou věcností) jedněmi a týmiž ústy mechem obrostlé polopравdy a někdy i omyly z neznalosti, nad nimiž by se sám Pavlov musil pousmát nebo rozhněvat – a to zcela právem.

Tak Václav Zykmond (K současným diskusím o socialistickém realismu a ještě jiných věcech, Host do domu, č. 6/1957) chce mj. řešit hlavní otázku, totiž otázku specifčnosti umění. Jak si tuto specifčnost představuje, o tom nechť svědčí několik ukázek, jež jsem z uvedeného článku ná mátkou vybral.

Zykmond se např. pokouší určit umělecký tvůrčí postup jako spontánní, „nevědomý“ proces nejvyšší uvědomělosti. Nehledě k tomu, že tu jde z dobré poloviny o pseudodialektiku slovní floskule, stěží zakrytou přidanými uvozovkami nad „nevědomím“, a že prostě nejsou jedno a totéž spontánnost, nevědomí, bezprostřednost apod., pak Zykmond tvrdí pravdu (ovšem jen v určitém ohledu) velice obecnou, která ve své nespecifikované odtažitosti platí stejně tak pro umělce, jako pro matematika. Umělec nemusí při každém svém kroku přemýšlet ve zvláštních úvahách, je-li v tom či onom detailu např. ideový nebo neideový; stejně i matematik se nemusí pokaždé vracet až k Adamovi a nemusí sahat na každém stupni výpočtu k explicitnímu ověřování a vyvozování svých postupů z těch nejzákladnějších axiomat. Oba pracují v jistém smyslu a v určitém ohledu „spontánně“ (výraz sám není ovšem příliš šťastný) – a nejen oni. Vtip je právě v tom, rozeznat, *co* liší tzv. „spontánnost“ umělcovu

od „spontaneit“ v jiných oblastech lidské tvorby. Zde je Rhodos, zde si zaskákej!

A kdybychom šli ještě dále, zjistili bychom, že při zkoumání typů uměleckého tvoření nenarazíme jen na „spontánní“ tvůrce, ale i na „sentimentální“, jak jim říkal už Schiller, kteří vycházejí z reflexe. Typologie tvůrčích procesů, opřená o empirické poznatky psychologie a charakterologie, se dnes nemůže spokojit s pokleslými romantickými představami o spontánnosti. Báseň může být docela dobře „slavností Intelktu“ (Valéry); existují básníci, tvořící z přetlaku reflexivní dialektiky a z myšlenkového napětí, jež doprovází každý obrat jejich verše, jiní zase přepečlivě odvažují a prozkoumávají každé slovo, každou čárku a každý tah štětcem – nezpívají jak ptáci nebeští... Chiméra „spontánnosti“ se prostě podobá chiméře „bezprostřednosti“, již podrobil kritice Šalda: „...tahleta »bezprostřednost« je veliký sebeklam. Již to, že potřebuješ k takovému sdělení svého podvědomí (nebo, můžeme dodat, svého »nevědomí«) různých nástrojů a prostředků a prostředníků, jako jsou inkoust, pero a hlavně a především slovo – vesměs a toto nejvíce, výsledky kamenějších procesů lidských a společenských – ukazuje ti, že je to s tou bezprostředností zatraceně bludé. Naopak: takhle se staneš nejsnáze obětí své duševní pěny, lenivosti a ospalosti...“

A kdo by si chtěl ještě přečíst chytré slovo o tzv. nevědomí v umění, toho musím odkázat na poctivou romantiku, třebaš na Schellinga. Schelling tvrdil, že před výtvozem pravého umění ztrácí otázka po tom, zda šlo o produkci vědomou či nevědomou, svůj smysl, neboť umění stojí *mimo* tuto alternativu. Začíná-li příroda bez vědomí, pak subjekt umělecky tvořící vychází *vždy z vědomí*, aby skončil u realizace díla, jež se ve svém objektivním tvaru zdá být vzdáleno jakékoli subjektivní libovůli, nabývá jíc samostatného života. Subjekt postupuje při tvorbě uměleckého díla *co do své práce vědomě*, ale postaven před vlastní výtvor nabývá *dojmu*, že jednal nevědomě. Géniovi se jeví produkt jeho práce ne jako něco vymyšleného a zhotoveného, nýbrž jako něco svébytného, samorodě vzniklého a o sobě žijícího. Jenomže filosof Schelling věděl, že se to tak jen *jeví*, že jde o jev (Erscheinung).

Že se u Zykmanda objevují ohlasy starých romantických pověr třetího řádu, o tom svědčí také jeho další názor o podobnosti mezi uměleckou činností a „prací“ bource morušového. Opírá-li se Zykmond o jeden Marxův výrok z Teorií nadhodnoty, pak zbývá dodat, že Marxovi šlo o okrajovou poznámku, kterou nesmíme chápat doslovně; na metaforách nelze strojit teorie činící si nárok na vědeckost. Devíza o bourci, přejatá z Marxe, byla oblíbeným heslem českých surrealistů a zvláště Karla Teiga; to by samo

ještě nic neznamenalo. Ale je nutno poznamenat, že právě dnes zůstávají opakované a napodobované vágní paralely mezi bourcem a umělcem před prahem vědy. Mezi zvířecím světem a lidskou říší je prostě zásadní rozdíl. Každý pracovní akt člověka (a tedy i umělecká činnost) překonává podle Hegela a podle Marxe původní primitivnost, zvířecí bezprostřednost a rudimentárnost člověka. Člověk zasouvá mezi sebe a svět pracovní nástroje, vtěluje do transformované reality své záměry a cíle, spojuje se v interakcích s jinými lidmi a dosahuje tak zlidštění sebe sama. Což platí v zásadě jak pro ševce, tak pro umělce. Bourec morušový tu nemá nic co dělat, protože přísně vzato *nepracuje*.²⁾

Snad jako obraz v nezávazné fejetonistice bychom jej mohli připustit, ale nikdy ne jako princip výkladu.

Třetím důkazem toho, že Zykmond nepřekonává otřelé a ve flatus vocis změněné romantické představy „uměleckosti“, je jeho názor o působení uměleckého díla. Tento názor je prostě a jednoduše chybou. Působnost uměleckého díla je podle Zykmonda jen a jen umělecká, něco jiného je prý výsledek tohoto působení. To je moudrost asi takového druhu, jako kdybych řekl, že působí-li na mne něco zničujícím dojmem, mohou se má ústa rozzářit bodrým a optimistickým pousmáním. Odtrhávání výsledku od působení představuje zároveň i lapsus logický. Mezi působením a jeho příslušným výsledkem vládne jistý zákonitý vztah, který nemůžeme libovolně zrušit. Působí-li těleso na podložku tlakem své váhy, nemůže se zároveň vznášet ve vzduchu. Podle Zykmonda bychom musili sestrojovat asi takovéto věty:

„Tolstého Kreutzerova sonáta na mne působila jen a jen umělecky. Výsledkem bylo ovšem něco jiného, totiž rozvlnění mého mravního citu.“ Někdo by snad mohl namítnout, že mezi působením a jeho výsledkem může být rozpor. Na to bych odpověděl zase příkladem: působím-li na někoho

²⁾ Nelze si vybrat z Marxe drobné hrozinky, zapékat je do vlastního těsta a zapomenout zároveň na pregnantní výroky klasika marxismu, které usvědčují obraz o bourci morušovém jako pouhý obraz, a to ještě nepříliš přesný. Cituji z českého vydání *Kapitálu I*: „Pavouk provádí úkony, které se podobají úkonům tkalce, včela zahanbuje stavbou svých voskových buněk mnohého stavitele-člověka. Ale nejhorší stavitel se liší od počátku od nejlepší včely tím, že dříve než začne stavět buňku z vosku, vystaví ji už ve své vlastní hlavě. (...) Dělník se liší od včely nejen tím, že mění formu toho, co je dáno přírodou; v tom, co je dáno přírodou, uskutečňuje zároveň svůj vědomý účel, který určuje jako zákon celý způsob a charakter jeho činů a kterému musí podřizovat svou vůli. A toto podřizování není ojedinělý akt.“ Což je určení zcela přesné a platí obecně i pro uměleckou práci; obrazný výrok Marxův o bourci morušovém je méně přesný a svádí k dezinterpretaci. Podle Zykmonda se umělec podobá bourci v tom, že i u něho prý jde o „výrobu“ stejně samozřejmou a nutnou. To je prosím nedomyšlenost; umělec se podobá každému zvířeti právě jenom tím, co je v něm „zvířecího“ např. v oblasti pudové, a ne svým dílem a svou tvorbou. Říká-li se, že umělec tvoří z vnitřní nutnosti („že musí tvořit“), pak tato nutnost je řádu lidského, ne biologického a fyziologického: je to nutnost ze svobody, již umělec volí sebe sama a svou práci.

politicky a dotyčný nepřestane být apolitickým filistrem, pak jsem vlastně v přesném slova smyslu politicky *nepůsobil*, nýbrž jsem se o to jen pokoušel. Mé „působení“ zůstalo v rámci možnosti a nevtělilo se ve skutečnost.

A že umění působí také mimoesteticky, že má své důležité a neoddiskutovatelné *mimoestetické funkce*, o tom by se snad dnes už neměl nikdo přesvědčovat. Fantom jen a jen „umělecké“ působnosti díla je tedy jen fantomem a žádnou pravdou. Připomínám to jenom proto, že s hrůzou zjišťuji, že se podobné banality připomínat musí.

Chtěl bych na závěr připomenout jen jediné: diskutujme, chceme-li už, ale s jistým ostychem, vkusem a hlavně se zásobou *znalostí*. Někdy mlčet má hodnotu zlata. Nejlehčí věcí je kritizovat třebaš Todora Pavlova a nevidět při tom břevna ve vlastních očích.

(1957)

NĚKOLIK MYŠLENEK O EXPERIMENTÁLNÍM UMĚNÍ

Josef Hrabák

- *Není pod sluncem slova, jehož více nenávidí šosák, než toto schoulené, vzdorovité, záhadné a zavilé jméno: experiment.*

F. X. Šalda, Boje o zítřek (1905)

- *Cesta zrodu nových uměleckých hodnot nebude ovšem jen cestou nové aktualizace hotových výrazových prostředků, jejich přetváření v dotyku s novými „životními obsahy“. Z tohoto základu mohou teprve do nezachyceného, nevysloveného, protože ještě nepoznaného prostoru života prorážet nové umělecké experimenty, které dobudou půdy, na níž ještě nikdo nestanul.*

J. Hájek, Literární noviny, 25. 1. 1958

- *Rádi bychom postupně vytvořili neperiodicky, jednou až dvakrát do roka vycházející sborník básnických i prozaických experimentů a objevených teoretických prací...*

Z předmluvy k almanachu Dokořán (1957)

Decrescendo

Od Šaldových dob se obsah pojmu *umělecký experiment* dokonale zprofanoval. Stovky příkladů by se daly uvést, spokojí se však se třemi citáty, které jsem postavil do záhlaví svých úvah a které představují tři zastavení na cestě od uměleckého tvůrčího činu až ke zkoušení péra literárními začátečníky: Šaldovi šlo o veliký umělecký čin zásadního významu; Hájek myslí na nové výrazové prostředky, jejichž hledání prý nemá být záležitostí jen mladých spisovatelů, nýbrž celé literatury; v almanachu Dokořán promlouvají mladí, kteří si činí ambice na „básnické i prozaické experimenty“ a „objevné teoretické práce“...

O experimentování v umělecké tvorbě se od Šaldova eseje hodně uvažovalo i psalo. I v praxi se hodně experimentovalo, vývoj však vedl ke zplošťování, neboť pojmu se bral jeho původní obsah a umělecký experiment se měnil v pravý opak toho, co měl na mysli Šalda. Byla sice pronášena odvážná a sebevědomá slova v teorii, ale v praxi se touha po tvůrčím činu rozměňovala na drobné grešličky a heslem experimentu se často kryla tvůrčí neschopnost. Jménem experimentování se nejednou označovala stylistická cvičení, která by jinak sotva spatřila světlo světa, a experiment se stále více zvrhával v hračkaření. V třicátých letech např. kdejaký mladíček kladl si ambice objevovat nový svět a domníval se, že bojuje proti šosáctví, ve skutečnosti však právě šosáctví sloužil. Stalo se to, co naznačil ve svém památném eseji Šalda slovy, že „šosák snese jen experiment zkažený, rozředený ... jako školáckou hračku“. A důsledky? Hračkaření budilo nedůvěru k opravdu vážným pokusům, neboť heslem experimentu se omlouval často nedonošený tvar a místo odvážných uměleckých činů se objevovala předčasně narozená nedochůdčata spisovatelských mláďat nebo šarlatánů, prohlašovaná s podivuhodnou odvahou za podniky „avantgardního“ umění. Nastal typický případ inflace, kdy mince ztrácí hodnotu a kdy ze situace těží paraziti a spekulanti.

Toto bujení literárních experimentů i „experimentů“ nebylo zjevem náhodným, ale odrážela se v něm společenská situace, z níž rostla bezradnost spisovatelů; autoři, kteří si uvědomovali svou stagnaci, snažili se často překonat vlastní ideovou krizi právě „experimentálním uměním“. Proto je třeba, jestliže chceme správně porozumět problematice experimentální literatury, podívat se na ni v její historické podmíněnosti.

Trochu historie

Šalda vyjádřil ve svém eseji dobu, v níž (abych užil jeho vlastních slov) „staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo z větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit“.

Šalda však také poukázal na důležitou úlohu umění v této přechodné době. Vytušil, že je nutno objevovat všechno nové, co se rodí, a že v souvislosti s tím vystupuje do popředí poznávací funkce umění. V době, kdy měšťácká sociologie byla naprosto bezradná a nedovedla ukázat správnou cestu vpřed, měl ji hledat umělec. Umění mělo sondovat zárodky nových vztahů mezi lidmi a podírat je. Stanulo tak před nesmírně těžkým úkolem, který mohlo rozřešit jen zkusmo, intuicí. Proto Šalda proklamoval požadavek uměleckého *experimentu*, odvážného tvůrčího činu, jímž by básník nově uchopil skutečnost a zobrazil rodící se její progresivní složky.

To ovšem znamenalo nalézt novou hierarchii hodnot a umělecky zobrazit nový vztah k životu. Proto musel být umělecký experiment nenáviděn šosáky, které burcoval z jejich klidu. Šosák nenávidí všechno nové a převratné. Je zbabělý bojovat tváří v tvář, ale dovede dobře schovávat hlavu do písku a kalit vodu. Proto nejlepší obranou zpátečníků bylo vylámat experimentálnímu umění zuby tím, že se stlačoval umělecký experiment na oblast pouze formální. Tak přestával být umělecký experiment nebezpečným a měnil se v pravý opak; šosácky chápaný „experiment“ nepomáhal kupředu progresivním silám, ale stlačoval umění na záležitost formální, a tím je odváděl od skutečnosti.

V Šaldově požadavku uměleckého experimentu se odráží rozpornost doby, která je bezradná v oblasti sociální, ale zároveň je poznamenána nebyvalými úspěchy přírodních věd, v nichž právě experiment hrál rozhodující úlohu. Každá analogie však pokulhává a pokulhává i analogie mezi experimentem v přírodních vědách a experimentem v oblasti umělecké. V přírodních vědách experiment ověřuje teoretické úvahy tím, že navozuje podmínky, za kterých má nastat teoreticky vypočítaný jev. Takových experimentů nemůže být ovšem záplava, neboť jde o dovršení dlouhého předběžného teoretického přemýšlení, o jeho ověření praxí. Není tedy experimentem zkusmé míchání dvou vodiček ve zkumavce nebo školská demonstrace, která má např. názorně ukázat, že se tělesa roztahují teplem.

Jak je třeba chápat analogii mezi experimentem v přírodních vědách a v umění? V přísném slova smyslu by bylo lze pokládat za experiment každé slovesné dílo, protože u každého jde o to, aby bylo ověřeno praxí; jde však o to, co si pod praxí představujeme. Nebylo by správné vidět v ověření praxí jen čtenářský zájem nebo působení na další literární díla (tzv. ohlas), neboť začlenění uměleckého díla do života je daleko složitější, než aby se dalo redukovat na jeho snahu „líbit se“. Jestliže se díváme na umění jako na poznání – i když specifického druhu – a význam uměleckého díla hodnotíme podle toho, jak pomohlo progresivnímu společenskému vývoji, je pochopitelné, že „umělecký experiment“ musíme hodnotit v první řadě

z toho hlediska, jak poznává svět a jak se zapojuje do boje o společenský pokrok. Jeho formální kvality a výboje jsou souvztažné s jeho poznávací funkcí a to platí i pro jeho působení na další literární vývoj. Myslím, že tak je třeba chápat i Šaldovo pojetí experimentu v umění. Styčný bod mezi experimentem v přírodních vědách a mezi experimentem v umění, jak jej pojímá Šalda, je nepochybně v jeho velikém společenském dosahu a ve vysoké odpovědnosti, s níž tvůrce k dílu přistupuje.

Tento Šaldou formulovaný (nebo spíš citěný) požadavek byl však často zplošťován. Bezradnost spisovatelů a jejich neschopnost orientovat se v sociální situaci projevila se za posledních padesát let stokrát a stokrát právě v bezradnosti, s níž přistupovali k „experimentálnímu umění“. Nejkřiklavější to bylo tam, kde se umělecký experiment zužoval na oblast jen formální. Pak bylo sice možno „experimentovat“ donekonečna, ve skutečnosti však nešlo o umělecké experimenty v pravém slova smyslu, nýbrž jen o stylistická cvičení. Jiným projevem bezradnosti byl názor, že v literárním životě musí být vedle sebe dvojí umění, na jedné straně umění avantgardní, které má hledat nové cesty, a na druhé straně umění tradiční, které jde cestami vyježděnými a využívá vyzkoušených tvárných prostředků. Tomuto názoru se zdála přitakávat i literární praxe třicátých let, v níž se objevily desítky literárních směrů a -ismů. Čas je však dokonale prověřil a odhalil jejich prázdnotu. Nezůstalo po nich nic nebo skoro nic. Vzpomene si např. dnes někdo na to, že v třicátých letech vyšlo v Chebu pár tenkých sešitků, které byly honosně předkládány jako orgán českého populismu? Nebo vzpomene dnes někdo, že byl kdysi proklamován jakýsi dynamoarchismus? Historika literatury nejvíce udiví u těchto „hledáčů nových cest“ jejich podivuhodné sebevědomí, jejich přesvědčení, že právě oni jdou vpřed, zatímco ostatní literatura je tvořena epigony. Doba tyto bubliny ovšem odvanula. Ukázala, že nejdůležitější experimentátoři zapadli, jestliže nedovedli říci nic podstatného o světě, a naopak svou dobu přežili autoři, kteří si nelámali sice hlavy teoretickými úvahami o experimentech, ale dovedli správně vidět svět s jeho problémy.

Je hledání nových výrazových prostředků formalismem?

I když však zapadly pokusy mnohých avantgardistů, kteří nedovedli povědět nic podstatného o novém světě, nelze paušálně odbýt jejich hledání nových tvarů a výrazových prostředků jako formalismus. Skutečnost je daleko složitější. Nový výrazový prostředek v umění nese totiž s sebou nutně změnu obsahu, a jestliže umělec úporně hledá nový tvar, jímž by se vyslovil, je to nespíše proto, že ho neuspokojuje obsah starší literární tvorby – i když si to sám dobře neuvědomuje. Úporné hledání

nového tvaru podává svědectví o tom, že avantgardisté (pokud to ovšem myslili s uměním vážně, pokud nešlo o umělecké šarlatány) cítili neudržitelnost starého světa; nebyli však vždycky dost ideologicky vyzbrojeni, a proto se jejich snaha zúčtovat se starým světem a jeho společenskými vztahy promítala především do oblasti formální. Jestliže je neuspokojovalo staré výrazivo, bylo to proto, že tradiční výrazové prostředky nebyly schopny vystihnout jejich představu světa, která byla jiná než ve starší literatuře. Když se básníkovi nelíbilo např. slovo *luna* a nahradil je slovem *měsíc*, nebylo to otázkou jen formální, neboť nové slovo neslo s sebou jiný komplex druhotných představ, než byly představy pojící se k slovu *luna*. Podobně tomu je i s otázkou rýmu; jestliže se básníkovi nelíbí rým *nese : v lese* a nahradí jej neúplným rýmem *nese: lesem*, není to jen otázkou zvukové plnosti rýmu, ale má to i dosah významový, neboť neúplný rým nese s sebou jiné asociace, než které se pojily k rýmu tradičnímu. A docela stejně je tomu i s otázkou verše; jestliže básník nahradí tradiční verš odvážným veršem volným, trhá tím souvislost s tradiční poezií a se vším, co tato starší poezie zobrazovala. Změna výraziva tedy nese s sebou vždycky změnu významu, i když jde o zobrazení téže objektivní skutečnosti.

Názorně to ukáže srovnání literatury odborné a literatury krásné. Vezměme např. na jedné straně meteorologickou zprávu o jarním jitru a na druhé straně básnické zobrazení téhož jarního jitra. V meteorologické zprávě se nezmění obsah sdělení, jestliže použijeme slova *luna* místo slova *měsíc*; a kdybychom zveršovali předpověď počasí, nezměnilo by se veršovou formou pranic na tom, zda se prorokuje na zítřek pěkné počasí nebo bouřka. Je to proto, že jde o sdělení objektivní skutečnosti, k níž autor nezaujímá svůj subjektivní vztah – a pokud by jej zaujal, pro funkci tohoto sdělení by to bylo nepodstatné: je úplně vedlejší, co si myslí např. autor předpovědí počasí o tom, zda bude zítra pršet nebo ne, váha je na tom, zda se prorokuje pěkné počasí nebo déšť. U lyrické básně je tomu naopak, zde je podstatný právě subjektivní básníkuv vztah, a proto není irelevantní, jakého použije básník slovního výběru a jaké formy veršové, rýmové atd. Volba formy je dána jeho specifickým uměleckým záměrem. Jestliže použije např. neobvyklé formy, čtenář z toho vycítí, že se mění jeho vztah k zobrazované skutečnosti proti vztahu tradičnímu; nové výrazivo, které se neasociuje se starými formami, jednoznačně naznačuje odklon od starého vidění světa.

Tento proces probíhá ovšem často neuvědoměle, básník se domnívá, že hledá jen novou formu, že usiluje jen o to, aby nově řekl starou věc. (Školsky řečeno: nejde mu zdánlivě o to, *co* říká, ale o to, *jak* to říká.)

Zde je však jisté nedorozumění nebo spíš zúžení problému: básník si sice uvědomuje, že zobrazovaný předmět (např. májové jitro) představuje neměnnou objektivní skutečnost, ale neuvědomuje si, že mohou být různé *vztahy* lidí k témuž objektu a že změněná forma vyjadřuje nový vztah. Když tedy popíšeme týž objekt několikrát a různou formou, vyjadřujeme tím různý vztah k témuž předmětu. Jestliže si to básník (nebo i teoretik!) dobře neuvědomí, snadno podlehne klamu, že je smyslem umění jenom „hledání nové formy“. Zvláště v tom vývojovém stadiu, kdy odumírá starý svět a nové životní vztahy se ještě zřetelně nerýsují, vzniká snadno dojem, jako by nové umění, které se snaží nové vztahy postihnout, přinášelo jen nové formy a nic víc. Formální změny jsou totiž nejvíc postižitelné, nejvíc bijí do očí. Tak vzniká názor, že smysl experimentálního umění je pouze nebo především v hledání nových forem. Je to ovšem optický klam. (Ostatně často jde jen o drobné pokusy, které nelze pokládat za experimenty v tom smyslu, v jakém o nich mluví Šalda. Často jde o snažení literárních nedochůdčat, která chtějí být za každou cenu originální; avšak už to, že jdou touto cestou, je příznačné pro společenskou krizi, v které žijí, a pro jejich neschopnost orientovat se v společenské situaci.)

Je experimentální umění na ústupu v socialistickém realismu?

Dnes je spisovatel v situaci značně jiné, nežli tomu bylo v době Šaldově a v době mezi dvěma válkami; starý svět se zřítíl a básník už ví, co nového se rodí. Nové společenské vztahy a nové vztahy člověka ke světu se rýsují již zřetelně. Podle toho by se mohlo zdát, že se důležitost poznávací funkce uměleckého díla zmenšuje a že se v souvislosti s tím nutně zúží i oblast uměleckého experimentu. Zdálo by se o tom svědčit i nejednou proklamované heslo o návratu ke klasikům a nutnosti učit se od nich, stejně jako nedůvěra k různým těm avantgardním směrům a směrečkům, jimiž byl poznamenán literární vývoj za posledních padesát let.

Myslím, že zde jde o zrakový klam. Ve skutečnosti se nezmenšuje ani poznávací funkce umění, ani důležitost uměleckého experimentu. Stále je nutno řešit vztahy lidí k prudce se měnícímu světu, stále je třeba odhalovat rozpory a usilovat o jejich řešení – stále je třeba připravovat zítřek! A to si nutně vyžaduje i nové umělecké formy. Těsná souvislost literatury s pulsem života se tedy nezměnila, ale problémy se řeší na novém, vyšším vývojovém stupni, než na jakém se řešily v době Šaldově. Dnešní spisovatel má již jasnou perspektivu společenského vývoje, kterou neměl spisovatel doby Šaldovy, a proto také jeho experimentování nabude jiné podoby, než v jaké je viděl Šalda a jakou mu dala literární praxe v období mezi dvěma válkami.

Rozštěpení literatury na křídlo avantgardní, které „hledá nové cesty“, a na křídlo tradiční, které jen těží z toho, co avantgarda „objevila“, není nutnou podmínkou literárního vývoje. Ukazuje to i dnešní literární situace, v které není podmínek k vyhranění těchto dvou protikladných částí. Ovšem, i dnes nacházíme na jedné straně v literární tvorbě tendence zdůrazňující hledání nových forem, a na druhé straně se setkáváme s díly, která tímto hledáním pohrdají; zde však nejde o rozštěpení literatury na část avantgardní a část tradiční, nýbrž o dvojí nesprávný postoj k *obsahu* spisovatelova sdělení. V prvním případě autor přistupuje k obsahu vlastně negativně; dobře vycítil, co *nechce* říci, ale nemá dost síly k tomu, aby si ujasnil, co říci *chce*, a proto sklouzává k „pokusnictví“ často samoučelnému. V druhém případě je tomu naopak, autor má sice pozitivní představu o tom, co říci chce, ale nemá dost umělecké kázně, aby hledal pro obsah adekvátní formu. Jinými slovy: v prvním případě se autor zaměřuje na formu sdělení, ale uniká mu obsah, v druhém případě je tomu naopak. Tak se rodí na jedné straně různé šarády v poezii a na druhé straně prostřední próza, která je sice zajímavá tematikou, ale umělecky nedorostla (jak se říkává v kritické hantýrce). Obojí tyto chyby mají společný pramen v touze po laciném úspěchu. V prvním případě se autor soustředí na tvarovou problematiku a nepromýšlí dost obsahovou stránku svého díla, takže vzniká disproporce mezi obsahem a formou; v druhém případě nepromyslí autor dost stránku tvarovou – a výsledkem je obdobná disproporce. Oba výkyvy jsou ovšem v podstatě stejně epigonské, neboť se napodobuje někdejší avantgardní umění, kdežto podruhé jde o epigonskou snahu vystačit jen s tím, co dala osvědčená literární tradice.

Jaké jsou vyhlídky uměleckého experimentu v dnešní literární situaci? Jsou podmíněny tím, že dnešní spisovatel nejde již světem slepě. Proto se také bude jeho experimentování výrazně lišit od experimentálního umění staršího. Dnes již není místa pro různé směřečky a *-ismy* starého typu. Velké dílo se nikdy nezrodilo z toho, že se prostě negovaly staré formy, ale z toho, že našlo nový, lepší vztah ke skutečnosti a vyjádřilo jej; nová forma se tedy rodila jako důsledek tohoto nového vztahu. Proto dnes, kdy již je linie dalšího společenského vývoje jasná, postavení spisovatele se stává po jisté stránce snazším, než tomu bylo dříve. Jeho experiment již není dílem především intuice, ale dílem racionálního poznání světa (a ovšem také schopnosti poznání světa umělecky vyjádřit). Nové umění nepůjde již cestou mechanického negování starých forem a hledání nových forem za každou cenu, jak si to představovali někdejší avantgardisté. Hledání nových forem bude dáno úsilím o vyjádření ostře viděné skutečnosti,

Co je to socialistický realismus a socialistická literatura

která se před našima očima prudce mění, neboť ji svou prací přetváříme. Protože k tomuto cíli směřuje všechno naše umění, nebude již přehradu mezi uměním „experimentálním“ a uměním „tradičním“, bude jen rozdíl mezi uměním a pauměním. Má-li se literatura brát rychle kupředu, musí si každé její dílo klást za cíl snahu být uměleckým experimentem.

Lze namítnout, že máme málo děl, která by tomuto požadavku vyhovovala. Je to proto, že si naši spisovatelé kladou menší cíle, než jaký je jejich úkol. Odtud i tápání a šed' naší prózy. Na jedné straně strach z experimentu proto, že by autor mohl být nařčen z formalismu, a na druhé straně snaha vyhnout se experimentu proto, že experimentování nese s sebou jisté riziko a spisovateli je pohodlnější spokojit se dílem prostředním než riskovat ztroskotání.

(1958)

O literární kritice v období budování socialismu

JAK JE TO S KRITIKOU?

Hana Budínová

Na Sjezdu národní kultury řekl ministr školství prof. Zdeněk Nejedlý ve svém obsáhlém referátu mezi jiným, že většina našich kritiků jsou jen kibicové a že neplní svou funkci tvořivých spolupracovníků výkonných umělců. Mluvil o kritice vůbec a nedotkl se zvláště hudebních, činoherních, výtvarných nebo literárních kritiků. Přítomní delegáti odměnili potleskem kritiku kritiky a byla to tato okolnost, která zvláště zapůsobila na řadu posluchačů u radiových přijímačů, kteří očekávali, že v diskusi někdo z kritiků vstane a bude se hájit.

Ta část inteligence, která se stále bojí příznaků omezení tvůrčí svobody, si dokonce zmínku o kritice z tak povolného místa vykládá v soukromých rozhovorech jako záměrné úsilí potlačit jakoukoliv kritiku nebo ji alespoň „usměrnit“ (rádi používají tohoto výrazu při každé příležitosti, která se zdá být vhodnou záminkou).

Ministrova výtky vyplynula logicky ze současného stavu věcí. Domníváme se však, že jeho příměr, připouštějící několikový výklad a příliš generalizující, nebyl volen nejšťastněji. Problém kritiky je u nás jistě palčivý a je třeba se nad ním usilovně zamýšlet.

O kritice se psalo odmítavě a mnoho vážných výtek bylo vysloveno na její adresu již dlouho před Sjezdem národní kultury. Stalo se jakousi zvyklostí tvrdit jako něco, o čem se ani nediskutuje, že kritiku nemáme, že o koncertech, divadelních představeních, výstavách a knihách se píše jen povrchní referáty, často neobjektivní a podléhající různým postranním vlivům. Toto tvrzení, jako každé generalizování, je jen zčásti pravdou. Bylo již nejednou poukazováno na to, že během jednoho desetiletí odešly dvě generace literárních a divadelních kritiků: V. Tille, F. X. Šalda, J. Vodák, O. Fischer, a za války J. Fučík, K. Konrád a B. Václavek, a že proto tak náhle pocítujeme mezeru, která vznikla. Tento fakt vysvětluje naši dnešní situaci, ale neodpovídá řešení. Proto by bylo na čase, abychom vykonali přehlídku sil, které k dispozici máme, i když jsou mezi nimi mladé a nezkušené, a počítali s těmi, kteří se kritice věnují jako svému povolání. Ano, naše kritika není na výši. Ale, ruku na srdce, jsou na výši naši výkonní umělci? Například jaké velké dílo krásné prózy nebo jaká velká hra byly napsány po květnu 1945? Myslím, že v hudbě jsme dále, ale v literatuře, románové i dramatické, a ve výtvarnictví jsme teprve na začátku cesty za lidově socialistickým uměním.

Úkol kritiky je ovšem odpovědný, právě v takových obdobích přehodnocení hodnot, hledání nových výrazových prostředků pro vyjádření nové náplně, která vyrůstá z nové skutečnosti. Kritika jakéhokoliv uměleckého oboru musí především mít jasná kritéria, podle kterých hodnotí a posuzuje dílo, s kterým má seznámit budoucí diváky, posluchače a čtenáře. Mimo odborné technické znalosti a vědomosti o dějinném vývoji uměleckého oboru, jímž se zabývá, musí kritik být filozoficky, sociologicky a politicky vzdělaným člověkem, aby mohl dílo posuzovat ve všech souvislostech jeho zrodu a působení, jako subjektivní projev autorův a zároveň objektivní hodnotu, která se svým sdělením stává veřejným duchovním majetkem a daleko přesahuje význam individuálního díla umělce-jednotlivce. Kritik je vykladačem uměleckého díla pro konzumenty umění, má jim je přiblížit a stát se jeho zprostředkovatelem v nejlepší smyslu slova, má ovšem také vyzdvihovat klady a upozorňovat na slabiny, aby tvořící umělec mohl měřit výsledky své práce dobou, v které žije.

Ale kritik musí především být zásadovým a bojovným, musí dovést své názory proboujovat v zájmu věci, které slouží, a nikoliv lidí, kterým posluhuje. Dnes se někteří bohužel domnívají, že „ve jménu svého životního pohodlí“ se musí vyhnout nesmlouvavé kritice určitých autorů nebo podniků, o kterých se předpokládá, že jsou chráněni mocnými politickými přáteli. Tento zjev zcela zbytečně přitěžuje současné české kritice, která nemá zůstat nečinnou a jen přihlížet, nemá se potácet mezi včerejškem

a dneškem a musí mít zcela ujasněny základní pojmy. Naše kritika se musí osvobodit od malosti žabomyší války provinčního města, kde každý zná každého a každý ze zasvěcených předem ví, co má od kterého kritika očekávat. A hlavně, musí přestat chodit se strašákem v hlavě, že „někdy někdo něco odnese“, nebude-li opatrný, protože prý náš nový řád na nás kritiku nechce a nám nezbyvá nic jiného než se vším souhlasit. Není tomu tak! Vinu na tom nese nikoliv jeden výrok ministra Nejedlého, který si jím na existující stav věci právem postěžoval, ale vina je v těch kritikách, kteří posuzují program strany předsedy vlády z malicherného, subjektivistického, maloměstácky postrašeného hlediska. Jsou obětí přeludu, který si sami namluvili, ačkoliv by byli přivedeni do rozpaků, kdyby jej měli konkrétně dokázat. Nechápu, nebo nechtějí pochopit, že nám bylo mnohokrát řečeno z úst nejpovolanějších, že teď potřebujeme více kritiky, nikoliv méně, a že kritika, je-li konstruktivní, chce-li chyby napravovat, chce-li budovat, a nikoliv bořit a sýčkovat, je potřebná, nezbytná a vítaná.

Do řad kritiků nastoupilo mnoho mladých, kteří ještě v některých případech prodělávají učednická léta. Ale to je zdravý proces a má své kladné stránky: nástup mládeže je vždy znamením života a růstu a mladí lidé se mohou snad spíše stát mluvčími současných nových životních pojmů než generace starší. Na poli kritiky pracuje dnes také řada lidí, kteří se již v letech dvacátých a třicátých věnovali tomuto povolání. U nich tedy nelze mluvit o nedostatku odborného vzdělání a nutných zkušeností, z nichž se kritika paušálně a všeobecně obviňuje. Musíme ovšem požadovat na každém kritikovi, aby si uvědomil svou odpovědnost před veřejností a svou povinnost být spolubojovníkem na cestě za novým socialistickým uměním.

Každý poctivý a tvořivý umělec zápasí, hledá, usiluje a někdy i bloudí, než je schopen svým uměním vyjádřit to, co má na mysli, a to, co tak dobře cítí. Ale kritik je na rozdíl od výkonného umělce ten, který se musí umět vžít do umělcovy mentality a chápat, proč své dílo vytvořil takové, jaké je předkládá veřejnosti. Musí umělcovo dílo hodnotit podle toho, co říká a jak citově a ideologicky ovlivňuje ne výlučného estéta, ale dnešního člověka – dnešního diváka, posluchače a čtenáře.

Kritéria našeho společenského života se během posledních deseti let natolik změnila, že měřítká minulosti jsou dnes naprosto zastaralá. Nové kruhy diváků a čtenářů vykonávají svůj vliv, žádají umění, které by k nim mluvilo o jejich vlastních problémech. Tady je nebezpečí, aby naši umělci nemluvili přes hlavy lidí, někam do prázdna, a je úkolem kritiky poukazovat na toto nebezpečí v každém jednotlivém případě a stejně tak poctivě poukazovat na marnost snahy o násilnou politickou tendenci, na umělecké kariérnictví a tvůrčí chudobu.

Vystopovat v každém uměleckém díle jeho upřímnou snahu, pochopit je a přiblížit dnešnímu člověku, hodnotit díla minulosti z hlediska toho, co říkají dnešku, analyzovat, proč se někteří umělci nemohou vymanit ze zajetí minulosti, odhalovat každý pokus o zastření slabin uměleckého díla povrchními ozdobami zmatených politických hesel, to vše je čestným a velikým úkolem naší dnešní kritiky a záleží jedině na kritících samotných, zda jej splní.

V dějinách kritiky existuje slavná tradice bojovných a tvořivých kritických duchů. Bělinskij a Černyševskij, Lessing a Mehring, Šalda a Fischer byli takovými kritiky. Na ně bychom měli navazovat a u nich se učit. (1948)

CO MÁ DĚLAT KRITIKA?

Václav Běhounek

Některou dobu určují náboženští reformátoři, jinou mořeplavci, jinou velká sociální hnutí, jinou velké a převratné technické vynálezy, jinou zase kritika. Tak jsou v lidských dějinách v různých dobách různí ukazatelé vývoje a nelze je dobře navzájem měřit. Společného jmenovatele nalézají kulturní dějiny v sociálním, kulturním a civilizačním pokroku.

Dnešní době se vytýká, že nemá kritiků, ale nejsou to stesky pronášené jen u nás. Zaznamenal jsem před časem výrok jednoho anglického novináře, který celý dnešní svět nazval druhořadým, protože prý v něm jako důsledek války došlo k inflaci koruny. Také naši filozofové a sociologové si již mnohdykrát položili otázku, není-li dnešní rozšíření vzdělanosti na úkor její kvality. Hodnotí se přitom fakt, že národy jako celky jsou v důsledku politické i hospodářské demokracie – a s ní postupující demokratizace vzdělání – kulturně vyspělejší, ale že zato ubývá takzvané kulturní elity. Americký sociolog ruského původu Sorokin se dokonce hrozí nedostatku hodnotných lidí v politice, ve vědě i v umění a říká, že to patrně společnost donutí, aby hledala vedoucí lidi jiného typu. Nevím,

má-li přitom na mysli lidi fyzické práce, lidi z výroby, z průmyslu, zemědělství či odjinud.

Jisté je, že stojíme před okolností, že vzdělanost, kterou dříve měly jen úzké vrstvy národů, se rozprostřela do šířky a že každá myšlenka musí nyní zpracovat daleko rozsáhlejší oblasti lidstva než dříve a že v tomto kolektivizačním procesu se vypjaté individuality nutně obrušují nebo jiné docela rozpouštějí. Velcí kulturní kritikové minulého věku nebo ještě na rozhraní věku našeho vystupovali ještě dost osaměle s myšlenkou a požadavkem takovéto demokratizace kultury, jejího rozprostření na všechen lid a jejího vymanění z úzké vzdělanecké a případně majetkově zámožné základny. Byla to myšlenka velkých realistických kritiků ruských, v jejím jméne soudil současnou kulturu Tolstoj, u nás s tím vystupovali Havlíček, Masaryk, F. V. Krejčí. Teprve celá plejáda kritiků mladších zasvětila svou kritiku už zcela praxi demokratizace a socializace kultury, zdůrazňujíc a nalézajíc zároveň v umění progresivní kladné hodnoty a jejich spojitosti s dobou a s jejími tendencemi revolučními. Doba jim přisoudila být už ne ani tak ukazovateli vývoje, jako jeho naplňovateli. Kritika totiž nemůže mít v různých dobách stejné poslání, stejný smysl a stejné vlastnosti, protože má v různých dobách různé sociologické i politické podmínky.

Slyšíme-li tedy dnes často volat, že nemáme kritiky, protože nemáme Šaldů, Nováků, Fischerů, Vodáků ani už Václavků, je tento stesk lidsky oprávněný, ale ve většině případů ideologicky nesprávný. Předešel mne už František Götz, když v Národním osvobození 18. dubna správně ukázal na ten paradoxní fakt, že tito socialističtí kritikové kritiky si tvoří o osobnosti kritikově představu skrznaskrz individualistickou. Můžeme ovšem ve jmenovaných mrtvých kriticích vidět v mnohém předchůdce socialismu, v jiném však jeho odpůrce a nesmíme zapomínat ani na jejich vývoj, nedůslednosti a názorové křivky. I sám Václavek už v posledním období se nám začal vyhraňovat jako typ kritika marxistického, když předtím zcela mechanicky procházel nejrůznějšími vlivy falešných a krátkodechých ideologií sovětské kritiky, čítaje v to i trockismus.

Minulost české kritiky nemůžeme tedy ani kanonizovat, ani idealizovat, ani zkreslovat. Má své dialektické protiklady i svou dialektickou jednotu. Vezměme si třeba jen dvojice Havlíček-Tyl, Neruda-Durdík, Masaryk-Šalda, Novák-Krejčí, Teige-Václavek. – Kritika není jedna, jen si projdeme mnohostí a barvitostí naší kritiky let devadesátých s realisty a socialisty, s estetiky, symbolisty, dekadenty a katolíky. V těch letech kritika silně určovala náš život literární i veřejný, organizovala jej, dávala mu popudy, které nepřestaly vyzařovat ani do našich dnů a které právě v dnešních požadavcích na umění a v určování jeho dnešního smyslu

se opět živě aktualizují v souvislosti s převažujícími dnes u nás vlivy ruskými a sovětskými. Kolik zajímavých souvislostí by nám tu vysvitlo, kdybychom se vývojově zabývali názory na poslání umění ve společnosti, určování hodnot platných pro dnešní socializující společnost, hledáním a nalézáním tvorby mravně opravdové, sociálně užitečné a myšlenkově jednotné. Přitom jen politicky si můžeme vysvětlit, že se při vzpomínce na velká jména mrtvých kritiků zapomíná tolik na F. V. Krejčího, kritického předbojovníka umění socialistického. Pomíjejí se také Masarykovy souvislosti s ruskou realistickou kritikou, která jako v Sovětech znova dnes i na nás působí svými požadavky společenskými a uměleckými. Mravní a společenský patos má Masaryk s ruskou kritikou nejvíc společný. Zato nevím, jak je možné – a Götz to už také ve jmenovaném článku nějak podobně řekl – dovolávat se kritiky individualistické, když dnes a v naší situaci nám nejde o postavení a odboj jedince proti společnosti, ale o postavení jedince ve společnosti. Tím se zabývá naše přítomná kritika, vykládající, ujasňující, třídící a půldruhé desítky let před dnešními oficiálními socialistickými realisty prostředkující poznání sovětského socialistického realismu a hledající jeho kořeny i jeho sociologické a umělecké podmínky u nás. A opakuje-li se u nás setrvačně, že nemáme kritiky, a jedním dechem se nám připomíná třeba Dobroljubov, což právě tento Dobroljubov ve své době nebyl více publicistou, propagandistou a hlasatelem než kritikem? A volá-li se po velikosti mrtvých individualistických kritiků a přitom se přímo oddeketuje, že živý individualistický kritik Václav Černý není žádným kritikem, také se mi to nerýmuje. Bylo by spravedlivější říci, že Václav Černý kritikem je, ale že vychází z jiných kritických hledisek a uplatňuje na umění jiné požadavky, než z jakých vycházejí marxističtí socialisté.

Žádáme-li kritiku kladnou a tvořivou, je to nepochybně a správně *kritika, která je v souhlasu s konstruktivním politickým a hospodářským úsilím socialistické výstavby*. Ale právě tady má právo kritik živě nesouhlasit, domnívá-li se, že určité společenské zjevy nebo umělecké či jiné výtvořiny a díla nejsou ve shodě s tímto úsilím. Musí mít k tomu svobodu slova, volnost *zdůvodněného přesvědčení* a nebojácnost je říci, jako je měl Masaryk v bojích rukopisných nebo v boji proti rituální pověře. Svobodou slova a volností *zdůvodněného přesvědčení*, to nám budiž jasno, se socialismus nenarušuje, ale naplňuje. Nebude-li těchto podmínek, nebude diskuse, nebude ani kritiky. Také kdo dobře a správně činí, nepotřebuje se zdůvodněné kritiky obávat. Právě socialismus potřebuje mít silné veřejné mínění a potřebuje je mít na své straně, ne proti sobě a ne v šuškovém podzemí, na něž tu upozornily články Hany Budínové a A. J. Liehma.

Kritika je bita. Nevadí. Budeme aspoň hovořit o jejích kvalitách, o jejích normách, o jejím postavení v dnešní společnosti, o jejích sociologických a politických podmínkách. Můžeme chválit mrtvé kritiky. Mrtví kritici již nejsou nebezpeční. Můžeme po ministru Z. Nejedlém nazývat dnešní kritiky kibici. Můžeme třeba i oddekretovat, že kritiky nejsou. Nebudou pak nikomu ani nepohodlní ani nebezpeční. Můžeme také o nich říkat to, co se říká o kibicích při hře v karty, totiž aby drželi hubu. Ale pak nesmíme očekávat, že budeme mít kritiku.

(1948)

CO MÁ DĚLAT KRITIKA?

Jiří Taufer

Kulturní politika otiskla v 34. čísle článek pod záhlavím *Co má dělat kritika?*, v němž Václav Běhounek poněkud opožděně reaguje na vývody dvou hlavních kritiků kritiky na Sjezdu národní kultury – Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla. Dalo se očekávat, že se po sjezdu rozvine diskuse právě kolem kritizované kritiky. Že se budou zkoumat příčiny jejích nedostatků a chyb, že se oba referáty vezmou jako základ a půjde se ještě víc do hloubky, ukáže se na úkoly, které neplnila, ač je to jejím posláním, i úkoly, před nimiž dosud nevšimavě stojí atd. A na základě těch konkrétních úkolů, že se u nás dostaneme k řešení důležitých metodických problémů kritiky.

Od mořeplavců k Pitirimu Sorokinovi

Běhounekův článek je však naprosto vzdálen tomuto poměru k otázce kritiky. Vyčerpává se jen a jen tím, že popírá oprávněnost výtek obou kritiků kritiky. Projevuje až umíněnou nechuť otevřeně přiznat sebemenší nedostatky kritické činnosti, její „úzký profil“ a „bílá místa“ – a snaží se falešným, sociologickým výkladem obhájit dnešní její neuspokojivý stav jako něco přirozeného, historicky podmíněného. Tvrdí, že kritika nemůže

mít v různých dobách stejné poslání, stejný smysl, protože má v různých dobách různé sociologické i politické podmínky. Na počátku svého článku pak docela vážně říká, že „některou dobu *určují* (podtrhuji já – J. T.) náboženští reformátoři, jinou mořeplavci, jinou velká sociální hnutí, jinou velké a převratné technické vynálezy, jinou zase kritika“.

Tuto Běhouckovu sociologickou metodu, počítající s faktory tak nerovnocennými a tak nahodile vybranými z různých oblastí sociálně ekonomických a ideologických, metodu, jež přičítá příčinám i následkům stejnou povahu *určovatele*, můžeme rozšířit podle libosti o minesengry, parní stroj, křižáky, dynamo, filozofy atd., atd. – aniž tím už nesmysl podstatně zvětšíme.

Běhounek nadhazuje otázku, nedochází-li následkem postupující demokratizace kultury k její „inflaci“, a táže se, prý s „našimi filozofy a sociology“, „není-li dnešní rozšíření vzdělanosti na úkor její kvality“. Sdílí-li toto mínění sám, nebo ne, Běhounek neprozrazuje; praví však na jiném místě, že „jistě je, ... že v tomto kolektivizačním procesu se vypjaté individuality obrušují nebo jiné zcela rozpouštějí“. Zde se Běhounek opírá už docela zřejmě o shodné názory Pitirima Sorokina (jehož výrok uvádí), toho známého tvůrce pseudovědecké metody sociologické, pravoeserovského emigranta, kterého Lenin nazval právem „diplomovaným lokajem popovštiny“ a „prznitelem mládeže“.

Hle, k jakým reakčním závěrům dospěl Běhounek ve snaze vysvětlit stůj co stůj nedostatek kritických osobností „přirozeným“ způsobem: že následkem demokratizace kultury dochází k jejímu zředění, k jejímu kvalitativnímu poklesu. Touto metodou lze velice snadno dospět k závěru, že doba moci kritiky je už ta tam, že teď dobu „určuje“ něco jiného, že kritické individuality se už pod sluncem nerodí; krátce, že teď je doba prostředních, obroušených a v kolektivu rozpuštěných kritiků, jejichž úloha je pranepatrná. Domnívaje se, že se nám v kolektivizačním procesu obrušují a rozpouštějí individuality, nedokázal nic, jen sám sebe dokonale rozpustil v sorokinovštině.

Po této linii vulgárně sociologického zjednodušování postupuje i dále. Praví, že se Masarykem a F. V. Krejčím končí období, kdy smysl kritiky byl v probojování požadavku demokratizace kultury, zatímco prý „plejáda kritiků mladších zasvětila svou kritiku už zcela praxi demokratizace a socializace kultury“. Nejenže toto tvrzení vůbec neodpovídá skutečnosti, ale tady Václav Běhounek úplně přehlíží *teoretickou a vědeckou* stránku kritiky, nevidí vývoj kritiky především jako *proces kritického poznání*, kdy kritik odstraňuje omyly v poznání kritika předchozího, kdy doplňuje to, co předchůdce pouze tušil, ale nemohl vidět. Jsou-li vůbec nějaké významné

změny, jež prodělávala a dosud prodělává kritika, jsou to především tyto. S tím přirozeně souvisí i změny v kritériích a metodologii kritiky, její funkce naopak vzrůstá, její působnost se rozšiřuje, zkrátka – stále víc a víc se naplňuje její vlastní smysl, její poslání.

„My nemůžeme znát,“ praví Lenin, „s jakou rychlostí a s jakým výsledkem se rozvinou jednotlivá dějinná hnutí dané epochy. My však můžeme znát a my známe, jaká třída stojí v centru té či oné epochy, určujíc hlavní její obsah, hlavní směr jejího vývoje, hlavní osobitosti dějinné situace dané epochy.“

Václav Běhounek píše, že slyšíme „dnes často volat, že nemáme kritiky, protože nemáme Šaldů, Nováků, Fischerů, Vodáků“. Toto „protože“ si Běhounek prostě sám přidal. Smysl toho, co říká Štoll, je jiný. Štoll se totiž marně ohlíží po dědicích těchto osobností české kritiky někdejší, dědicích, jejichž bystrozrak by odpovídal těm hlubokým změnám, které nastaly v našem národním společenství aspoň tak, jako odpovídali staří kritikové své době. Na jiném místě se Štoll zmiňuje, že ne-li více, tedy určitě aspoň dvě velké naděje české literární kritiky moderní – Václavek a Fučík – byly okupací násilím vyrvány z naší kulturní obce a že za ně dosud není náhrady. Zde byla přervána přirozená kontinuita, která vždy dosud byla mezi generacemi. A protože šlo o dva kritiky marxistické, pocítujeme tuto ztrátu tím citelněji dnes, kdy „kritika chválící cynismus bývá považována za dědičku oné kritiky Bojů o zítřek“, jak praví Štoll. To, co tu Štoll vyslovuje a co Běhounek nazývá „lidsky oprávněným steskem ... ideologicky nesprávným“ – je něco daleko víc; je hluboce zásadním konstatováním, jehož správnost mimo jiné potvrzuje i ideologický zmatek Běhounkova článku i jeho liberální poměr k Václavu Černému. Než o tom jinde.

Přesto se Běhounek tváří neobyčejně marxisticky. Ať už tam, kde praví, že „socialističtí kritikové kritiky si tvoří o osobnosti kritikové představu skrz naskrz individualistickou“, nebo tam, kde tyto kritiky poučí, že „minulost české kritiky má své dialektické protiklady i (!) svou dialektickou jednotu“. Vůbec „ideologická mluva“ Václava Běhouneka znovu připomíná, že je stále ještě dosti lidí, kteří jsou přesvědčeni, že vrazí-li do dvou dílů slov díl protikladů a jednoty a utrou-li to na kritickém rendlíku, dostanou z toho zaručeně marxistickou kritiku. Nejnehoráznější však už je, když Běhounek nám objeví, že Václavek „se nám začal vyhraňovat jako typ kritika marxistického“, ale ovšem „až v posledním období“, když „před tím zcela mechanicky procházel nejrůznějšími vlivy falešných a krátkodechých ideologií (!) sovětské kritiky, čítaje v to i trockismus“. Tedy tohle je už poněkud silné. Václavek – jako trockista! Ví vůbec Václav Běhounek, o čem a o kom to mluví? Jistě, Václavek se mohl mýlit a chybovat v různých obdobích své

kritické činnosti, kdy propracovával kritéria marxleninské uměnovědy. Jistě dělal chyby jako každý, kdo pracuje v oblasti dosud málo prozkoumané, neznámé, jako každý, kdo nebere hotové již poučky, ale sám provádí aplikaci teorie marxismu-leninismu na literaturu. Jen ten chyby nedělá, kdo nic nedělá. Ale Václavek dovedl vždy chyby přiznat. Sebekritika byla silnou stránkou Václavkovou, což se sotva dá říci o mnohých kritikách dnešních. Václavek byl uvědomělý leninovec, důsledný a věrný obránce Sovětského svazu. V době trockistického spiknutí byl spolu s S. K. Neumannem a jinými jedním z nejuvědomělejších a nejnesmlouvavějších bojovníků proti inteligentské gidovské hysterii na kulturní frontě. Na dosah ruky má Václav Běhounek živé svědky, kteří tenkrát prodělali tuto strašnou epidemii trockistické zloby a hysterie, ty, kteří této epidemii nejen podlehli, ale zrovna si v ní libovali. A nic nebylo tak zaslepeného a prostoduchého jako zahrávání si s trockismem. Proč si však Běhounek vybral pro svou pomluvu právě tak čistého bojovníka, jakým byl Václavek? A je to tím divnější, že se zároveň tak horlivě ujímá ... Václava Černého.

Propagandista Dobroljubov

Běhounek píše dále o tom, že se u nás setrvačně opakuje, že nemáme kritiky a že se nám jedním dechem připomíná třeba Dobroljubov... „Což právě,“ ptá se, „tento Dobroljubov ve své době nebyl více publicistou, propagandistou a hlasatelem než kritikem?“ Nuže, zde se už dialektik Běhounek dostal do náramně „krátkodeché ideologie“, abychom užili jeho vlastní terminologie. N. A. Dobroljubov, jehož filozofické a literárněkritické dílo vysoce ocenili již Marx a Engels a o němž se Lenin vyjádřil jako o „spisovateli, drahém veškerému vzdělanému a myslícímu Rusku“, je Běhounkovi jen jakýmsi publicistou a propagandistou! „Nejlepší tradice sovětské literatury,“ praví Ždanov, „je pokračováním nejlepších tradic ruské literatury 19. století, tradic, vytvořených našimi velikými revolučními demokraty – Bělinským, Dobroljubovem, Černyševským, Saltykovem-Ščedrinem, v nich pokračoval Plechanov a vědecky je propracovali a zdůvodnili Lenin a Stalin.“

A udivuje-li Běhounek, že se „mu“ připomíná propagandista Dobroljubov, pak prý „zato už neví, jak je možné dovolávat se kritiky individualistické“, když prý nejde již o postavení a odboj jedince proti společnosti, ale o postavení jedince ve společnosti. Tím prý se „zabývá naše přítomná kritika, vykládající, ujasňující, třídící a půldruhé desítky let před dnešními socialistickými realisty prostředkující poznání sovětského socialistického realismu a hledající jeho kořeny i jeho sociologické a umělecké podmínky u nás“. Ptám se: která je to ta „naše přítomná kritika“, jež právě toto

půldruhé desítky let dělala a dělá? Pamatuji se jen, že to dělali právě ti, jejichž jména uváděl ve své přednášce Štoll, a to: Neumann, Václavek, Fučík, Kurt Konrád a ovšem i Zdeněk Nejedlý. Mimo ně marně pak hledám nějaké novopečené „dnešní oficiální socialistické realisty“.

A jestliže se všichni tito kritici dovolávali a dovolávají také velkých zjevů kritiky individualistické, dovolávají se jen těch, v jejichž soudech je skryto *racionální jádro*, jež lze dále rozvíjet, to jest těch, kteří pronikavostí svého kritického pohledu se přibližovali objektivní pravdě, aby je od ní opět vzdaloval jejich individualismus. Tu musí padnout přirozeně jméno Šaldova, který se třeba ve své studii O nejmladší literatuře české dovedl vážně zamyslet i nad tak pozoruhodnou, ale pro individualistického kritika obvykle tak nedůležitou skutečností, že „skoro všechno, co v naší mladé poezii má hodnotu, je blízko tzv. historickému materialismu, marxistickému názoru na život a společnost. Naproti tomu vše, co se opakuje, rozředuje, kýčarí a nunvaří, činí to ve jménu idealismu...“

Skuteční marxisté se mimo jiné vyznačují tím, že jejich poměr ke kulturnímu dědictví je *kritický*, a to i k dílu velkých individualistických kritiků. Není náhoda, že vedle Šaldy a Fischera jmenoval Štoll i Vodáka, Tilleho a jiné, že však nejmenoval Miloše Martena, Arnošta Procházku nebo kritiky Katolické moderny. Minulost české kritiky tvoří opravdu obraz rozmanitý a to tím více vyžaduje poměru *kritického*, a ne *liberálního*. Pro kritika, o němž Šalda kdysi řekl, že je mu vlastně spojením vědce a umělce, měl by být samozřejmým postulátem výrok, který učinil v jakési anketě Alexandr Blok: „Jsem umělec – a tudíž ne liberál.“ A tak jediné proto, že Běhounekovi je nepochopitelné, jak se marxista může dovolávat „mrtvých individualistických kritiků“, se mu nerýmuje poměr kritiků kritiky k Václavu Černému.

Živí a mrtví

Nevím, odkud vzal Běhounek, že se „oddekretovalo, že živý individualistický kritik V. Černý není žádným kritikem“. Podívá-li se do právě vydané přednášky Štollovy,¹⁾ nenajde tam nic takového.

Jak Štollovi, tak i Nejedlému nešlo o nic jiného než ukázat, jak se jeví kritická hlediska Černého na konci řady kritiků a v dnešní situaci naší literatury a našeho národního života. Ukázalo se, že se jeví jako anachronismus. Černý vůbec nevypadá na následníka Šaldova, spíše na dosti vzdáleného předchůdce Šaldova, kterého jako by Šalda teprve překonával. Julius Fučík napsal před deseti lety, že hrát si na „umění mimo prostor a čas mohou jen opravdu mrtví“. Černý si hrál na toto umění zatvrzele

¹⁾ Ladislav Štoll: *Skutečnosti tváří v tvář*. Praha, Orbis 1948.

a přítomný čas ho jen dopaloval. Tak dopaloval, že žádal „laskavého čtenáře o ústupek jeho sebevědomí, aby totiž myšlenková hodnota tvora, s nímž bude o svém názoru polemizovat, měla aspoň cenu hole, kterou mu přerazí o záda“. Přeneseme-li ironický výrok Baconův o filozofech do sféry umělecké kritiky, můžeme o Černém a jemu podobných kritikcích říci, že „z nemohoucnosti své kritiky dělají pomluvu umění“. Ano, už od dob Marxových víme, že nás trápí nejenom živí, ale i mrtví. A protože Fučík má pravdu, když o těch, kteří si hrají na umění mimo prostor a čas, mluví jako o mrtvých, pak před námi Šalda, ve srovnání s Černým, vystupuje dosud jako velmi živý člověk.

„Můžeme chválit mrtvé kritiky,“ píše Běhounek. „Mrtví kritici již nejsou nebezpeční.“ Omyl, omyl! Není nic falešnějšího než tento Běhounkův pocit bezpečnosti před kritickým záhrobím. Je dosti starých, již mrtvých kritiků, jejichž celá koncepce umění a života nás dodnes trápí jako těžký problém přežitků, dosud nepřekonaných ve vědomí lidí; jako problém přežitků udržovaných, ba rozmnožovaných všelikými těmi soudobými heroldy bezprincipnosti, přitakávací cynismu a hlasateli existencialistického pocitu životní marnosti, morální bezbřehosti.

Jsou však i jiní mrtví, a třebaš individualisté, jejichž kritický bystrozrak jim dal možnost dobrati se objektivní pravdy a vyslovit myšlenky dosud živé. Řeknu-li tedy mrtvý kritik, mrtvý myslitel atd. – naprosto tím ještě neříkám, že je neživý. A právě tito poslední mrtví jsou našimi dnešními spojenci a často velmi nebezpečnými protivníky kritiky špatné, nezásadní a nehodné svého jména.

Otázka tedy není, je-li či není-li kdo kritikem, ale *jakým* je kritikem. Je-li idea, kterou se řídí, ve shodě s pokrokovými ideami dějinného hnutí dané epochy, nebo je-li jeho vůdčí idea z řady těch, které směřují zpět, které nerozvíjejí, nepodněcují, ale umrtvují.

Kritika má mimo jiné své velké úkoly i v tom, že má být pozornou objevitelkou talentů, chcete-li, i jejich vychovatelkou. Takovými kritiky byli Šalda, Neumann i Václavek; takto rozuměl kritice Gorkij a vůbec ruská „marxistická kritika literární, která, jsouc dědičkou velkých tradic Bělinského, Černyševského, Dobroljubova, byla vždy bojovnicí za realistické, společensky zaměřené umění“. (Ždanov)

Politika a literatura

Jaké ideje, jaká „dějinná hnutí“ byly vůdčími ideami Václava Černého? Jaký bystrozrak ho vyznačuje?

V letech 1936-1937 bylo v SSSR odhaleno spiknutí trockistů a bucharinovců proti sovětskému státu. Bylo jasně prokázáno spojení těchto

zrádců se špionážními agenturami imperialistických zemí. Zejména v předvečer druhé světové války musel každý čestný český demokrat a antifašista pociťovat radost a ulehčení, že socialistická velmoc, rozhodný obránce míru a rozhodující činitel demokratických sil v případě válečného útoku se strany fašistického Německa, kdy půjde v prvé řadě o naše bytí a nebytí – se zbavuje zrádců a špiónů. Ne tak Václav Černý, autor mnohem pozdější teze, že politika se nemá vměšovat do literatury.

Mám před sebou Proletářské noviny číslo 1 z 15. dubna 1938. V tomto plátku českých trockistů vyloučených z KSČ čteme pod titulkem Protestujeme! projev proti moskevským procesům, který – jak se v něm praví – „jako přítel Sovětského svazu a stoupenec mezinárodního hnutí dělnického“ podepsala hrstka lidí a mezi nimi i „Václav Černý, spisovatel“.

Hle, jiná kritická hlediska tohoto „stoupence mezinárodního hnutí dělnického“ Václava Černého! Ale jak naproti tomu v této souvislosti vypadá třeba veliký individualista Šalda? Zajisté, i on měl své ostré výhrady proti moskevským procesům, i jemu unikalo mnohé z podstaty trockismu, také jeho některé výroky o fašismu se nevyznačovaly jemu vlastní pronikavostí. Vše to je známo. Ale jeho jméno nikdy nechybělo na protestech proti střelení do dělníků, na provoláních intelektuální levice proti fašizaci a kulturní reakci, pamatují i hněvivé verše Šaldovy, napsané pod dojmem střelení do hladového pochodu v Košutech. V době, kdy česká buržoazie si dovolila zastavit komunistický tisk, Šalda, individualista a nekomunista, dal straně svou Tvorbu. Může mi Václav Běhounek uvést jediný případ, kdy stoupenec mezinárodního hnutí dělnického Václav Černý protestoval také proti policejní zvůli červenozeleňočerné koalice první republiky? Kdy burcoval, tak jako Šalda a jiní, všechny demokratické síly naší země k bdělosti a jednotě proti nebezpečí hitlerovského fašismu?

Ať si jen Václav Běhounek, tak hyperkritický k dílu Václavkově, prolistuje třeba první ročník Kritického měsíčníku z roku 1938. Vedle kopy pořouchlých protisovětských poznámek tam najde třeba na stránkách 121-127 hnusný pomlouvačný článek jakéhosi renegáta Pierre Herbara O svobodě básnické tvorby a výrobě socialistického realismu v Rusku. Ukazuje se, že Černý, tento „stoupenec mezinárodního hnutí dělnického“, byl ve svém politickém zájmu nejen jako publicista, ale i jako redaktor velmi důsledný. Vždyť ještě na podzim roku 1946 neváhal přispěchat se svou troškou do protisovětského mlýna, když různé ty „dnešky“ a „svobodné zítřky“ se slétaly jako vrány kolem sousta případu Achmatovové a Zoščenka.

Ó, ne! Nadarmo Štoll necituje Černého chvalozpěv na cynismus. Vždyť kdo to rostl v tomto průvanu kritického ducha Václava Černého? Hle, Ivan Blatný, podlý renegát a bezostyšný lhář, za státní peníze od-

cestovavší do Londýna a za anglické peníze chrlící do éteru pomluvy na svou zem! Hle, A. Hrubý, který v Kritickém měsíčníku otiskl o Ivanu Olbrachtovi článek, který byl nejhrubším útokem na čest a tvůrčí poctivost tohoto velikého soudobého českého prozaika. Není-li zajímavé, že tento útok časově spadal právě do doby, kdy politická reakce únorová systematicky a nevybíravě útočila na Ivana Olbrachta, chtějíc ho usmýkat tak jako S. K. Neumanna? Tak Černého Kritický měsíčník byl líhni cynických blazeovanců, nahých lidiček, místem, kde vznikalo vždy něco velmi černého a hrubého. Domnívám se, že cynismus je hranice, kterou žádný spisovatel, žádný umělec, žádný kulturní pracovník, ba vůbec žádný občan nové lidově demokratické společnosti nesmí překročit; cynismus, toť morální smrt.

Loni v květnu vyšla báseň S. K. Neumanna První máj 1947. Tehdy – jak správně říká Štoll ve své přednášce – „spodina naší společnosti urážela umírajícího básníka proto, že jako statečný strážce poezie a zájmů českého lidu ze svého smrtelného lože pohrozil kletbě zlata“, ztělesněné v americkém imperialismu. – Uveřejnil jsem svého času na stránkách tohoto časopisu vzorky ze smrduté kloaky, v níž se proměnilo nitro rozkládajícího se českého buržoazního a jeho podnože, českého maloměšťáka. Náš „stoupenec mezinárodního hnutí dělnického“ Václav Černý, tento Běhounekův „kritik, jenž vychází z jiných kritických hledisek“, lhotejně mlčel ke štvanici na tehdy největšího našeho žijícího básníka. Tato chladná, bezcitná lhotejnost – což to není přímo popření těch nejzákladnějších předpokladů pro tak vysoce odpovědnou činnost, jíž vždy byla, je a musí být činnost kritická?

Neumann zemřel. A Černý i jeho ctihodný kultivovaný orgán nechal jeho smrt bez povšimnutí. Nevzal prostě na vědomí smrt tohoto velikého soudobého básníka, tak jako nebral nikdy na vědomí jeho živoucí dílo. Opravdu: „... buď blahoslaven, cynisme...! Buď pozdravena zrado ironikova!“ (Václav Černý v knize Osobnost, tvorba a boj.) A odchovanci Václava Černého odcházejí do tábora těch, jimž platilo předsmrtné prokletí Neumannovo. Jakou jen, jakou ironií dějin se naplňuje Černého požadavek, aby se literatura vměšovala do politiky, a ne naopak. *Do jaké politiky se tu vmísila tato literatura Kritického měsíčníku!*

Literární dandysmus

Odpovědnost učitelů je velká. V této souvislosti mne napadá příhoda, kterou právě před třiceti lety zachytil básník Alexandr Blok ve své stati Ruští dandyové.

Bylo to jednou v zimě 1917-1918. Blok se vracel v noci z jakéhosi večírku, kde recitoval své verše. Připojil se k němu mladý muž a rozpřel se mezi nimi takovýto rozhovor:

„Jsem příliš vzdělán,“ mluvil mladík, „abych nechápal, že to tak dále nemůže pokračovat a že buržoazie bude zničena. Ale uskuteční-li se socialismus, nezbude nám než zemřít; my zatím nemáme ponětí o penězích; všichni jsme zajištěni a naprosto neuzpůsobeni tomu, abychom si čehokoli dobyli prací. Všichni jsme – narkomani, opiisté; naše ženy – jsou nymfomanky. Je nás menšina, ale dosud mezi mládeží udáváme tón; vysmíváme se těm, kdo se zajímají o socialismus, práci, revoluci. Žijeme jen pro verše...“

Mladík – pokračuje Blok – počal z paměti deklamovat desítky veršů soudobých básníků. Fičel silný vítr..., zrychlil jsem krok, on též. V rychlé chůzi proti větru stejně hladce deklamoval verše, vzájemně nespojené ničím než onou hrůzou, duši pustošící epochou, v níž se zrodily.

„Což vás kromě veršů nic nezajímá?“ skoro mimovolně jsem se ho konečně otázel.

Mladý muž odpověděl jako ozvěna:

„Nás kromě veršů nic nezajímá. Neboť my – jsme pustí, docela pustí.“

Byl bych mu mohl odpovědět, že jsou-li sami pustí, tu nejsou ještě všechny verše pusté. Ale já nemohl tak odpovědět, protože za jeho slovy byla nepochybná upřímnost i jakási jistá pravda...

Mladý muž, jako by vzápětí reagoval na mou rezervovanost, pravil:

„Vždyť vy sami jste tím vinni, že my jsme takoví.“

„Kdo ... my?“

„Vy, současní básníci. Vy jste nás otravovali. Žádali jsme chléb, ale vy jste nám dávali kamení...“

Jaká to analogie! Ne chlebem veliké pravdy boje za osvobození člověka, ale kamením cynismu a nevíry živil Černý a jemu podobní kritikové ony příští nahé lidi, vysmívající se nejprve takové silné a bojovné knize jako byl Neumannův *Anti-Gide* a posléze věřící, že hitlerovská tma nad naší zemí bude trvat sto až dvě stě let. Černý a jemu podobní pěstili všechny ty zmatence, kteří se dnes těžce zbavují následků této výchovy; vychovávali včerejší vnitřní emigranty, dnešní skutečné emigranty a renegáty, zítřejší dobrodruhy v cizím žoldu – a pravděpodobné sebevrahy. Václav Černý vypaloval z jejich duší schopnost obdivovat a milovat veliký zázrak 20. století – SSSR, zázrak o to krásnější, že jde o zázrak lidský, dílo největších myslitelů 19. a 20. století – Marxe, Engelse, Lenina a Stalina. Dílo, jímž miliony pracujících lidí velikou myšlenku o osvobození lidstva přesadili z říše snů do říše skutečnosti.

Václav Běhounek na jedné straně žádá, aby Dobroljubov, tento vynikající filozof, tento skvělý kritik oblomovštiny, tento bojovník, „toužebně očekávající lidové povstání proti vnitřním Turkům, samovládě“ (Lenin),

byl vykázán mezi publicisty a propagandisty, na druhé straně však, aby Václav Černý byl pokládán za kritika. Ač i Běhounkovi musí být přece jasno, že Kritický měsíčník není ani Černyševského a Dobroljubův Sovremenik, ani jejich Svistok – je příznačné, že od únorových dní vyšlo již několik čísel Kritického měsíčníku, ale Černý dodnes nenašel dosti výmluvnosti, aby docela po svém zhodnotil únorové vítězství z hlediska literárního kritika a perspektiv naší literatury.

Neučinil tak. U všech všudy, jaké je tedy poslání kritikovo? Nač ty potměšilé Běhounkovy narážky na svobodu slova? Černý nikdy neměl co říci k velkým otázkám doby. Tak jako se před desíti lety připojil ochotně k provokační trockistické antisovětské akci, když bylo naopak třeba všemi silami pracovat pro šíření důvěry k SSSR, jedinému důslednému bojovníku proti fašismu – tak po válce nikdy nevynechal báječnou a nenamáhavou příležitost vyslovit se pro svobodu umění – a proti komunistům, a být potom nadšeně citován všemi nejreakčnějšími novinami.

Sklep ze slonoviny

Julius Fučík napsal před válkou do tohoto časopisu (Tvorba 13, 1938, č. 15) kritiku Kritického měsíčníku. Nemohu si odpuštit, abych necitoval aspoň některé její části. Zde máme vskutku pronikavý portrét kritické osobnosti V. Černého:

„... Kritický měsíčník řídí Václav Černý, muž velkých aspirací. Je vzdělaný, mnoho četl, a může být příkladem k poznání, že šířka četby nikterak ještě nezaručuje šířku obzorů. Nestojí na hoře velkého znání, je naopak zavalen papírem a nevidí za hranice své knihovny. Je to zcela patrně proto, že tento muž, který by chtěl být velkým kritikem, nemá kritického ducha, který je duchem života. Svým poměrem k literatuře se blíží spíše podobě předsedy tiskového senátu než podobě kritického soudce. Je právě tak netvořivě suchý, jako nekriticky důvěřivý k svědeckým výpovědím básníků, které nedovede slyšet přímo, a v jejichž přímé řeči se nevyzná...

... Předseda tiskového senátu je pohoršen »automatickými říkankami« Vítězslava Nezvala. Kritik v nich zaslechne rytmus kouzelných dětských her, *i v nich* uvidí konkrétnost básnickových představ, *i v nich* pozná lidové kořeny Nezvalovy básnické tvorby, a to mu ovšem řekne mnoho o celém Nezvalovi.

I podle palce poznáš obra. A nemůže být ovšem kritikem, komu už palec překáží v rozhledu...”

Zde Fučík neobyčejně bystře vystihuje tu studenou, suše analytickou podstatu kritiky Václava Černého. V dalším pak kritizuje obsah a duch

jeho časopisu. Tenkrát to byly teprve počátky Kritického měsíčníku. Ale neplatí-li Fučíkova charakteristika do slova a do písmene i dnes?

„... Svou neživotností a strnulostí je Václav Černý jako stvořen k tomu, aby ve svém Kritickém měsíčníku soustřeďoval vše, co trpí strnulostí a nedostatkem života... Úhrnem... má Kritický měsíčník tu zásluhu, že se stal výrazem úpadkových nálad té části české inteligence, která nepochopila velikou problematiku doby, nestačí na ni; utíká od ní, zavírá se do sklepa a hořekuje tam, nazývají to »bojem za svobodné umění«.

Říkám do sklepa, do zatuchlého sklepa ze slonoviny, chcete-li, protože dávný termín »věžička ze slonoviny« zní příliš krásně a příliš vznešeně pro označení útočiště těch truslivých bytostí, které frázemi o »svobodném umění« a »svobodném umělci« zakrývají svou dezerci z boje za svobodu nebo základní neschopnost boje vůbec. Heslo svobody dnes zneužívá kde kdo. Fašisté ve jménu svobody berou svobodu malým zemím, proč by zbabělci nemohli utíkat s hlasným pokřikem »Svoboda nade vše«? Kdo nechce vědět nic o třídním boji – a Kritický měsíčník velmi zdůrazňuje, že o něm nic vědět nechce – ten nechce vědět nic o skutečné svobodě vůbec, ani o skutečné svobodě umění, ten ani nemůže o ní nic vědět... Kritický měsíčník sám pečuje o to, aby své stanovisko ukázal v celé šířce jeho úpadkovosti i celou jeho vzdálenost od živého boje za svobodu. Fašismus mu není nepřitelem, proti němuž je nutno soustřediti všechny síly. Fašismus, znásilňující a vybíjející celé národy, fašismus s celým svým barbarstvím ho zajímá jen potud, pokud ho může přirovnávat ke komunismu. ... »Proti diktatuře zprava i zleva« – dobrá, podle toho poznáš měšťáka. Ale to je už specifický druh měšťáka. Přečetl si kdysi, že králíka je dobře nosit za uši, a je dosti chudý duchem, aby chytal za uši i rybu... I »ohrožovaná demokracie« je jeho nepřítel, jak to říká Kamil Bednář ve 3. čísle Kritického měsíčníku, a jak to naznačuje jeho redaktor v č. 1. A tak je tedy Kritický měsíčník s celým tím svým nekritickým zmatkem nejjasnějším příkladem měšťáckého anarchismu – »panského anarchismu«, jak říkal Lenin – anarchismu, který je skrz naskrz reakční a tím nebezpečnější skutečné svobodě, čím svobodmilovněji se tváří...“

Úkoly a poslání kritiky

I tento drobný článek na dva sloupce ukazuje, koho ztratila česká literární kritika v Juliu Fučíkovi. A zase je tu nápadná jedna věc: Běhounkovi dal na sebe Václavek mechanisticky působit vlivům „falešných a krátkodechých ideologií sovětské kritiky“, včetně trockismu, a Fučík mu z výčtu vůbec vypadl. Fučík, o němž se Štoll zmiňuje vždy vedle Václavka, tento autor znamenitých Tří studií, několika stovek divadelních

a literárních kritik a statí, které – sebrány a utříděny – vydají nejméně dva objemné svazky v edici jeho spisů – tento Fučík nějak Běhounkovi nezapadá do jeho teorie o změnách funkce kritiky. A přece jak právě oba tito čeští kritikové, Fučík a Václavek, jsou zrovna příkladem, který úplně vyvrací všechna Běhounkova sociologická „zdůvodnění“, že kritika ztratila svou původní funkci. Oba jsou především typičtí svým úsilím o *principiálnost kritiky*. Za druhé jejich práce i dnes připomínají ty úkoly, které bude muset řešit dnešní i budoucí kritika. Jedním z těchto úkolů je nesporně *souhrnné zhodnocení nových zjevů naší prózy i poezie*, spisovatelů, kteří vstupovali do literatury před nějakými deseti až patnácti lety. V tom je třeba Václavek příkladem pro soustavnost, s níž zachycoval a ustavičně doplňoval profily jednotlivých tvůrčích zjevů soudobé české literatury. A Václavek nejen soudil jejich konkrétní dílo, ale ukazoval i na ty stránky tvorby každého básníka, které je třeba rozvíjet a které je třeba potlačovat. Druhý úkol, který čeká na celou generaci nových literárních historiků, je přehodnocení celého našeho literárního dědictví, odstranění těch falešných hledisek našich starých literárně historických škol, které dosud zkreslují správný obraz naší literární minulosti a staly se již vleklou chorobou. Zde otvírají novou cestu zase Tři studie Julia Fučíka a zejména jeho nová kniha *Milujeme svůj národ*, která je příkladem, jak teprve v rukou marxisty historická věda, třeba i použitá jako aktuální bojový prostředek v podmínkách okupace, nezvrátí pranic na své vědeckosti a objektivní pravdivosti, nýbrž stává se živým dílem a nepřestává jím být ani poté, když podmínky, v nichž práce vznikala, a účel, pro nějž byla psána, tu již dávno nejsou.

Toto vše jsou dluhy, jejichž splatnost již vypršela. A jakékoli tvrzení, že je s kritikou všechno v pořádku a že naše představy o kritické osobnosti jsou individualistické, je objektivně pokusem – odvracet pozornost od naléhavosti úkolu vyrovnat tuto zadluženost co nejdříve.

Na jiném místě jsem psal o případě S. K. Neumanna v souvislosti s mlčením kritického svědomí Václava Černého. Ale což tento případ není trapným případem téměř celé soudobé české kritiky, s výjimkou statečného vystoupení Březovského v Národním osvobození? Anebo kdo vzal v ochranu Ivana Olbrachta? Vždyť kdyby úroveň pokrokové české kritiky skutečně odpovídala veliké aktivní celonárodní touze změnit a předělat od základů život – musela by se rozpoutat úplná bouře hněvu a odporu celé naší kritiky proti reprízám odporných frašek s novodobými Jakuby Malými a Pivody! Nebo – kdo z kritiků se rázně postavil proti řádění peroutkovštiny, slavíkovštiny a vůbec proti onomu obludnému kulturněpolitickému kýči, který se nakonec stal nebezpečím pro celou naši kulturu? A srovnáme-li tuto mlčelivou pasivitu, tuto specovskou uzavřenost, tuto

odbornickou výlučnost – s bojovnou šíří kritické činnosti Fučíkovy, Václavkovy, Neumannovy aj. s tím, jak tyto lidi každý politický úspěch fašismu a vůbec zpátečnictví přímo elektrizoval a hnal do vrcholně bojovné kritické aktivity – pak vidíme, že výtky činěné naší dnešní kritice jsou žel opodstatněné. Stokrát má pravdu Štoll, praví-li, že to „převážně formalistické a estetické zaměření naší kritiky skrývá v sobě veliké nebezpečí pro další rozvoj naší kulturní tvorby“. Fučík, Václavek nebo Neumann dovedli vždy spojovat odbornost kritiky umělecké s velkými hnutími soudobých dějin. Dnešní kritika se však změnila v pouhé recenzentství, mělké, velmi často nedomyšlené, uspěchané a povrchní.

*

Běhounkův článek se sice v titulu táže, *co má dělat kritika*, ale celý jeho obsah je příkladem toho, *co kritika dělat nemá*. Především že nemá být nedůtklivá, že nemá být nekritická k sobě. A jestliže Běhounek v závěru svého článku poněkud popuzeně parafrázuje slova Z. Nejedlého a kritiků jako kibiců a dodává-li, že kritikům sice můžeme též říci, co se říkává o nich při hře v karty, totiž aby drželi hubu, že však „pak nesmíme očekávat, že budeme mít kritiku“ – je tato Běhounkova hra s kartami trochu šalamounská. Pokusil jsem se vylíčit, jak naše kritika většinou mlčela, když bylo třeba mluvit. Této kritice nikdo neříká, aby mlčela, zvláště má-li co říci a dovede-li to říci. Žádá se právě opak. A jakékoli podezřívavé řeči o nutnosti svobody slova jsou dnes velmi nemístné, neboť sebevětší svoboda je bez užitku pro toho, kdo mlčí.

(1948)

KRITIKA NAŠÍ NEJNOVĚJŠÍ KRITIKY

Josef Hrabák

O posledních letech by se dalo stručně říci, že se o problémech naší kritiky velmi a velmi *mnoho mluvilo*, značně mnoho se psalo – ale literárněkritická praxe postoupila celkem nevalně. Zvláště důležitou událostí

byl dobříšský sjezd (plenární zasedání sekce kritiků) ve dnech 5. až 7. června 1953.

Konference v Dobříši měla zvláštní ráz, zejména po té stránce, že se na ní řešily některé obecné i zásadní problémy, které by se spíš byly hodily na vědeckou konferenci, a že se na ní ukázala teoretická nepřipravenost některých soudruhů. V každém případě však doufám, že přispěla k tomu, aby si soudruzi ujasnili, že kritika je činnost vědecká, že kritik musí pracovat vědeckými metodami a nemůže se obejít bez solidních znalostí.

Když se díváme dnes s odstupem na výsledky těchto zasedání a diskutujeme pro kritickou a tím i pro spisovatelskou praxi, vidíme, že jsou hubené. Nevyjasnila se tuším hlavní věc: *funkce kritika v dnešní etapě našeho vývoje*. Jako by se zapomnělo, že postavení kritiky nutně se mění s vývojem společnosti – a že se proto z chyb minulosti musíme učit velmi opatrně, se stálým zřetelem k tomu, že žijeme v nových podmínkách, že se náš život stále znova a znova mění. Měli by se nad tím kritikové hluboce zamyslet; vždyť spisovatelé kritiku ignorují prostě proto, že jim nedává to, co od ní potřebují, tj. že si dobře neuvědomili, jaký má být dnes vztah kritika ke spisovateli. Jestliže kritik přestane být suverénním mentorem, nesmí stát nad spisovatelem a čtenářem, ale vedle něho. Nejen hodnotit a známkovat, ale spolupracovat, a to tvůrčím způsobem. Kritik, který pouze vykládá autora, není kritikem, stejně jako kritik, který se omezuje pouze na chvalořečení autorů uznaných.

Pro další úvahy vezmeme jako východisko základní body z usnesení dobříšského zasedání, abychom mohli přehlédnout, které z postulátů se uskutečnily (nebo neuskutečnily), resp. pro které jsou předpoklady.

V popředí stojí tyto postuláty:

- Uvědoměle navazovat na velký a živý odkaz klasiků naší kritiky.
- Využívat sovětských zkušeností.
- Bojovat proti šedivosti, plochosti a bezvýraznosti kritiky (= usilovat o živý, poutavý způsob psaní, politickou aktuálnost atd.).
- Zajišťovat výchovu a školení kritických kádrů.

K splnění prvního a druhého bodu tu máme předpoklady zejména v kritické knihovně a v Sovětské vědě-literatuře, nesmíme však zapomenout, že jakékoliv „učení“ a „využívání zkušeností“ nemá smyslu, pokud si neuvědomíme specifické podmínky našeho literárního života, pokud si neuvědomíme, že se zkušenosti nedají přenášet mechanicky. Proto také hodnocení kritiky minulých let se nedá provádět beze zřetele ke specifickým podmínkám dané doby. Poslední bod leží tuším mimo rámec našich nynějších úvah. Vlastní spisovatelské praxe kritiků se týká bod třetí a u toho se zastavíme déle. Pokusíme se podat (ovšem stručně) kritiku kritik

z loňského roku, vycházejíce z kritik otištěných v Literárních novinách (LN) a Novém životě (NŽ).

Tyto kritiky ukazují, že dosavadní *diskuse o kritice nesplnily svůj úkol*; nanejvýš ukázaly, že jsou tu problémy těžší, než na jaké stačí naše mladé kritické kádry. Zdá se, že si to mladí kritikové začínají uvědomovat, a tak bezprostředním důsledkem dobříšské konference bylo to, že rozpaky kritiky spíš vzrostly, než aby se zmenšily, a že kritiky z našich listů spíš ubylo, než aby jí přibývalo. Ne že by nebylo o čem psát, ne že by nebylo lidí – ale je to projev nejistoty a malé teoretické fundovanosti a z ní plynoucí vnitřní nepevnosti, která je ovšem chronická, ale po dobříšské konferenci sama sebe odhalila.

Naše úvahy budou vycházet právě z tohoto bodu: malé vědecké fundovanosti naší kritiky. Ne že by to byla jediná vada naší kritiky, ale je to věc, o níž se dosud mluvilo pramálo, zatímco o „napravování linie“ bylo už napsáno mnoho a mnoho, zejména v posledním roce. Proto nebudu tyto věci už opakovat, ale soustředím se na problém vědeckosti kritiky (už proto, že je nejbližší).

První důsledek malé vědecké fundovanosti naší kritiky vidím v tom, že na jedné straně hodnocení ustupuje *trpnému vykladačství* a na druhé straně se objevuje *kritický schematismus*. Obě tyto chyby jsou chronické a mají vedle malé vědecké fundovanosti společný kořen v ideové nepevnosti. Kde si kritik není jist, obejde problém nejsnáze tím, že vykládá, interpretuje – ale nehodnotí; kde si kritik není jist, může problém obejít také tím, že pracuje mechanicky podle vyzkoušené šablony, schématu. Tak vznikají kritiky, po jejichž přečtení nevíme o hodnoceném díle nic více, než jsme věděli před čtením. Schéma bývá asi takovéto: začíná se nějakým obecným citátem nebo literárněhistorickým poukazem, pak následuje přehled postav daného díla, na něž se váže konstatování, že některé jsou dobré a jiné méně dobré, pak se (ne vždy) mechanicky přilepí hubené poznámky o jazyku a končí se celkem neutrálním konstatováním à la „přes uvedené nedostatky román je přínosem“. Takovýto postup je celkem laciným východiskem z nouze, projevem dezorientace, zmatku. Kritik si totiž nedovede postavit pro dané dílo ústřední problém, a proto se utopí v jednotlivostech, jež mechanicky a schematicky řadí.

Když dobříšské usnesení mluvilo o nutnosti bojovat proti šedivosti, plochosti a bezvýraznosti kritiky, nezamyslelo se tuším dosti nad kořeny těchto chyb – a vzniká dojem, jako by tyto chyby redukovalo jen na stránku formální. Ve skutečnosti právě i zde jsou kořeny ideové a nepochybuji o tom, že se nedají redukovat jen na malou připravenost politickou, ale že je třeba uvažovat o malých zkušenostech a malé fundovanosti vědecké.

Jen člověk vědecky málo fundovaný chce rozřešit všechno mezi nebem a zemí v krátkém článku a je schopen s velkou suverenitou říkat jako objevy věci samozřejmé. Jen malá vědecká fundovanost vede k *frázovitosti, citátománii a echolalii* (jak říkám opakování a rozměňování výroků kapacit).

Nepokládejme frázovitost za otázku pouze formální; je nutno v ní vidět projev čehosi hlubšího – projev neúcty k pojmové přesnosti. Frázovité mluvení odráží frázovité myšlení – klišé odhaluje (stejně jako zmíněná šablonovitost) nedostatek odvahy sám a samostatně myslet. Toto nahrazování samostatného myšlení citáty má ovšem kořeny hluboké, mimo půdu samého Svazu československých spisovatelů; ale ty není možno rozebírat zde, ty je nutno zkoumat v těsné souvislosti se situací na celé naší kulturní frontě. Uvedu raději několik charakteristických dokladů pro uvedené chyby. – Tak je např. přinejmenším nehezký pleonasmus, když v referátu čteme věci tak samozřejmé, jako:

„Cíl, ke kterému směřuje naše umění, je socialistický realismus“ (Jelínek a Schulz o Nezvalovi, LN 1953, č. 1), nebo: „Je samozřejmé, že je třeba našemu lidu zpřístupnit všechnu bohatost naší literatury a kultury, neboť podle Lenina je pracující lid dědicem všech kulturních hodnot a všeho toho, co kdy lidstvo vytvořilo.“ (V. Pekárek o K. Novém, LN 1953, č. 51) Na nicneříkající fráze jsou zvláště citlivé závěry: „Je to dílo, které patří k úspěchům českého písemnictví těchto let“ (František Vrba o Kubkovi, LN 1953, č. 19), nebo „...je rozhodným úspěchem naší literatury, do jejíž první bojové linie se tento u nás často přehlížený a nedoceněný autor zařadil.“ (J. Hájek o S. Turkovi, LN 1953, č. 34) Podobně se fráze rozrůstají v úvodech: „V bouřlivém rozkvětu naší literatury neustále roste význam teorie umění.“ (D. Šindelář o Z. Nejedlém, LN 1953, č. 1)

Neúctou k pojmové přesnosti odhaluje např. to, jak se hází se slovy realismus a realistický. Tak třeba o Nezvalových Křídlech se dočteme, že Nezval „dal mnoho silných realistických básní“, a dále, že „čteme uprostřed krásných realistických veršů podivnou strofu“ (Jelínek a Schulz o Nezvalovi, LN 1953, č. 1): jestliže stojíme důsledně na pozici realismu, nemusím slovo „realismus“ pořád omílat, protože krása je pro mne právě v realismu, a ne mimo něj; takhle musí vzniknout dojem, že jde jen a jen o „dělání řádků“. Touto neúctou k slovu, jež pramení z pojmové nepřesnosti, vzniká nová hantýrka, v níž se hemží obraty, jako „závažný přínos“, „specifikum románu“, „pravdivost je základním rysem“, „skutečný úspěch naší poezie“ atd. A důsledky? Diskreditování kritiky: Jak probůh máme přesvědčovat autory o uměleckém mistrovství a mustrovat je, když sami píšeme takovéhle fráze?

Jiným projevem dezorientovanosti a pojmové nepřesnosti jsou *pythické*, tj. zdánlivě vědecké, ale ve skutečnosti prázdné formulace. Příklad: „Důkladné ovládnání jazyka dokazuje např. Nezvalova schopnost vytvořit skvělé verše ze slov nám běžných, zdánlivě nepoetických. Příčina toho mistrovství tkví už ve výběru těch slov, která svým charakterem odpovídají celkovému záměru básně a mají právě na svém místě důležitou funkci nejen ve svém vlastním významu, ale v celém básnickém obrazu.“ (Jelínek-Schulz, K některým problémům Nezvalových Křidel, NŽ 1953, s. 742.) A dále z téže práce: „Obraz – pijte mé básně jako čaj – pak čtenář přijímá, přímo chutná na jazyku s pocitem čehosi lahodného, svátečního. Hudebnost těchto veršů, složená z kvalit fonetických a rytmických, přenáší na čtenáře zvláštní pocit zvláštní jasnosti a čistoty.“ (NŽ 1953, s. 744.) A do třetice: „Nezval odtrhuje obraznost... od realismu, ideovosti a lidovosti.“ (Jelínek-Schulz o Nezvalovi, LN 1953, č. 1) Nebudu rozebírat tyto citáty slovo za slovem, jsou, doufám, samy o sobě dosti výmluvné.

Vedle uvedeného typu nepřesné formulace, který svědčí o nedosti přesném domýšlení problémů, najdeme též tu a tam těžko srozumitelné formulace, jejichž pythičnost souvisí spíš se snahou vypadat hodně učeně: „Nejmenšího počtu nejjednodušších hovorových slov bylo potřeba, aby sloka přesně vyjádřila dojmovou tvářnost přírodního stavu v epicky zlidšťujícím podání lidově chápaném a bájevém. Bezpochyby právě umění vázat všednodenní prvky obyčejné mluvy sladce vlahým pojivem rytmického řádu zvláště doporučovalo Seiferta, měl-li se stát slovesným průvodcem geniálního mistra výtvarné zkratky životně všeobšáhle.“ (B. Polan, Kniha veršů J. Seiferta k Alšovým kresbám, NŽ 1953, s. 750.)

Tohle je podle mého mínění přímo klasický příklad na to, jak lze mluvit co nejméně srozumitelně. Jestliže naši literární vědci a kritikové tak často mluví a píší o lidovosti literatury, měli by se zamyslit i nad *lidovostí kritiky*. Tam, kde nejde o vědecký rozbor, který řeší speciální problémy a nutně užívá odborných termínů, měli by si kritikové položit za úkol psát přesně, zřetelně, prostě a jasně.

Další projev malé odborné fundovanosti se projevuje v naší kritice *v postoji k otázkám verše a jazyka*. Již jsem se zmínil, že se zpravidla poznámky o jazyku přilepují pod kritiku docela mechanicky a neorganicky ji „doplňují“, aniž by se hledala souvislost složek jazykových s tématem, postavami atd. Najdeme docela i kritiky, kde není o jazyku ani řádky. To by ovšem nemuselo být vadou, kdyby referát směřoval jako k těžišti např. k problému volby tématu a nedotýkal se vůbec stránky umělecké, jakmile se však mluví už o stránce umělecké, není možné otázky jazyka nechat stranou. Proto působí podivně, když kritik naznačí sice důležitost této

otázky, ale sám problém pak vůbec neřeší. Uvedu jako příklad tři citáty ze tří po sobě následujících čísel NŽ: Č. 1 (s. 111 – Jiří Hájek: Na okraj povídek Jiřího Stana): „Za zvláštní úvahu by stála otázka prvků dialektu v dialozích Stanových hrdinů.“ (Následuje však jen několik náznakových poznámek.) – Č. 2 (s. 230 – F. Buriánek, Dovězení románové trilogie Marie Pujmanové): „Teprve podrobný rozbor jazyka románu by ukázal umělecké mistrovství prózy Marie Pujmanové v celém jeho bohatství.“ (Zase následuje jen několik poznámek.) – Č. 3 (s. 349 – Jan Petrmichl: O Branaldově románu Chléb a písně): „Zvláštní pozornost by bylo třeba věnovat i jazyku Branaldova díla.“ (A zase jen několik poznámek.)

Tyto citáty ukazují, že kritik nepokládá vůbec za svou povinnost rozbírat jazykovou stránku a odkazuje ji patrně filologovi, při čemž však naznačuje, že by rozbor jen potvrdil to, co sám kritik tvrdí bez rozboru – a co poznal patrně intuicí nebo nějakým šestým smyslem. To je však chyba; nejen proto, že vzniká nutně dojem apriornosti, ale i proto, že by jazyk měl být sledován vždycky v souvislosti s problémem typizace postav a neměl by být od něho odtrhován.

V obou případech, které jsem uvedl, jde o podceňování otázek jazyka. Jinde se autor kritiky snaží s nimi vyrovnat, ale odhaluje jen svou neschopnost najít kořeny jazykových zvláštností studovaných děl. Uvedu aspoň jeden doklad:

„Mnohé básně poslední sbírky trpí nepropracovaností, Jaroslav Bednář se příliš často spokojuje s všedními rýmy. Rýmuje např. ve verši se sdruženým rýmem dvě zdobnělá substantiva. Vzniká tím tak laciný verš, jako *Na mezi sedí selčička, taková česká tvářička*“. (Vladimír Karfík o J. Bednářovi, LN 1953, č. 33) Nehledě k tomu, že v tomto úryvku není konkrétně řečeno, o které básně jde, nelze paušálně říci, že rým dvou zdobnělých substantiv je eo ipso špatný, a slova o spokojování s „všedními rýmy“ implikují přímo názor, jako by měl autor hledat rýmy „nevšední“, „nové“, což je názor vyhraněně formalistický. Dále o kvalitě rýmu nerozhoduje, zda je to rým sdružený nebo ne, a konečně nejde o verš („ve verši se sdruženým rýmem“), nýbrž o dvojverší.

Není divu, že taková kritika čtenáři mnoho neřekne a spisovateli mnoho nepomůže, už proto ne, že nelze dobře mluvit o „nepropracovanosti“ básně, ale je nutno ukázat, v čem tato „nepropracovanost“ spočívá, kde jsou její kořeny. Při tom by se nutně ukázalo, že tato „nepropracovanost“ není záležitost jen formální v tradičním, primitivním slova smyslu, ale že má kořeny daleko hlubší. To by ovšem vyžadovalo velmi důkladný a minuciózní rozbor dané básně, ale naši spisovatelé si takové rozborů, řešící důležité, dosud přehlížené otázky, plně zaslouhují a nutně je potřebují.

Myslím, že se srovnávací zřetel v naší kritice zanedbává. Zlomyslně by se mohlo říci, že kritika nesrovnává proto, že neví, s čím srovnávat. Je jistě nápadné, že srovnávací metody bývá užito celkem výjimečně, a to ještě kritikem starší generace. Ale i zde jsou základní chyby. Uvádím drobný citát z jiné kritiky F. Branislava, tentokrát od F. Götze (Lyrický svět F. Branislava, LN 1953, č. 24 – o knize Krásná láska): „...Lyrik citový, který je dojat a dojímá. Lyričtí metaforikové od Mallarméa a Valéryho tvořili krásu jen tehdy, když se na ně zadívaly oči nicoty... Naproti tomu Branislav...“ Chyba není jen v tom, že se Branislav vysvětluje srovnáním s básníky cizími (a dnešnímu čtenáři méně známými než Branislav sám), ale v tom, že je srovnáván s básníky odrážejícími zcela jinou epochu – a tedy je srovnáván s jevy nesouměřitelnými. A nemohu se ubránit dojmu, že zde jde spíš o snahu kritika blýsknout se svým věděním a „rozhledem“ než o snahu podat opravdu vědecké zhodnocení.

Ukázal jsem na některé chyby naší nejnovější kritiky, úmyslně jsem vybral nedostatky takové, o nichž se dosud zpravidla v „kritikách kritik“ nemluvílo. Naznačil jsem také, že plynou z nedosti veliké teoretické a ideologické připravenosti.

(1954)

KRITIKA LITERATURY A KRITIKA ŽIVOTA

Miroslav Červenka • Josef Vohryzek

Začíná-li mladý člověk činnost v jakémkoli oboru, snaží se nejdříve ve ujasnit si metody své práce i její společenské poslání. Rozhlížíme se proto po dnešní literární kritice a pokoušíme se najít v ní vzor a poučení. Chceme se zároveň zamyslet také nad některými teoretickými otázkami, o nichž soudíme, že mají aktuální platnost.

Pozorujeme, že v určitých vrstvách mládeže nabývá v poslední době neobvyklé popularity F. X. Šalda. Proč je tomu tak? Některé z důležitých příčin bychom jistě našli v mládeži samé, ale jistě tu také do značné

míry jde o reakci na dnešní stav kritiky. A o tuto stránku Šaldovy přitažlivosti nám půjde především.

Domníváme se, že Šalda působí na dnešní mládež předně svou koncepcí silné a statečné osobnosti, která nachází měřítko ve svém individuálním prožitku a jejíž statečnost se opírá o to, co Šalda nazývá „osobní charakterovou legitimací“. A podmanivá síla Šaldovy osobnosti pramení z neustále obnovovaného vztahu k životním, lidským zdrojům umění, jež Šalda vždy znovu a znovu nachází. V Šaldově odporu k metodě (viz Boje o zítřek) vidíme pak obě stránky jeho osobnosti: hrdinský, ale osamocený individualismus, ale také odpor k měšťácké jalovosti, jíž uznaná metoda slouží ne jako nástroj tvůrčí kritiky, ale jako maska prostřednosti.

V naší literární kritice jsou základní teze marxisticko-leninské metody probíjovány. Ale nesmíme si zapírat, že tato metoda se často stává pláštíkem netvůrčího, nekritického přístupu k uměleckému dílu. A tam, kde se naše kritika zřiká tvůrčího využití této metody, přivádí ji pasivní vztah k marxismu až k jeho pravému opaku, k jakési nové odrůdě objektivismu. Přivádí ji dokonce k tomu, že ta metoda, jež jako centrum kritické práce stanoví srovnání díla se životem, náhle jako by kritika od života oddělovala; to tehdy, když místo srovnání se životem nastoupí „srovnání“ s dogmaticky, nehistoricky pojatou tezí.

(Nesdílíme odpor k tezím, který pojali mnozí jen proto, že se s teze-
mi zachází dogmaticky. Teze je dobrá pomůcka, uzavírající v sobě v podobě co nejdefinitivnější nedefinitivní, ale relativně pravdivé lidské poznání. Ale v literatuře se nevystačí s tezemi už proto, že v literatuře jde o daleko konkrétnější pravdy, než o jaké může jít ve společenských, politických či filozofických tezích. To platí i pro díla obsahující zobecnění velké šířky.)

Domníváme se, že tvůrčí využití marxistické metody a specifický charakter literatury vyžaduje osobité, individuální koncepce na každém kritikovi. Světový názor jedince přece není jen soubor filozofických tezí, ale je navíc také produktem jeho vlastního života poté, kdy obecnou stránku světového názoru ne přijal, ale vstřebal a přetvořil ve vlastní osobité pojetí života. A k němu ovšem nemůže dojít nad stránkami knih; tak jako každý spisovatel i kritik má na základě bezprostřední účasti v životě docházet k typizaci, i když ji neformuluje v umělecké obrazy.

Tak přicházíme k poznání, že největším nepřitelem tvůrčí literární kritiky jsou takové postupy, jež uzavírají kritika výlučně do literární problematiky, vedou jej nejvýš k srovnání díla s dílem, autora s předchůdcem, ale nikdy k srovnání uměleckého obrazu se životem – tj. s životní koncepcí kritikovou. Nelze znovu nezpomenout na Šaldu, který vždy pohrdal literaturou „druhého a třetího nálevu“, mající své kořeny nikoli v teplé

a čerstvé prsti života, ale v papíru ostatní literatury. Chceme stejně pohlédnout takovou kritikou, jež podle našeho názoru je v současné době větším nebezpečím než kritika dogmatická.

Z toho vyplývá, že individuálnost kritikova není ve „specializaci“ na jednu z literárně teoretických tezí, tedy v tom, že jeden kritik „propaguje“ především upřímnost, jiný jakousi vykuchanou „stranickost“, jiný zase třeba volný verš. Tato individuálnost je něčím podstatně hlubším, je kritikovou životní zkušeností a cílem, zorným úhlem jeho pohledu na skutečnost, je především jeho *životní koncepcí* jako člověka i kritika. Tato individuálnost vyvěrá z moderního světového názoru; v našem dnešním životě však nevystačíme se stoupenci socialistického programu, ale potřebujeme jeho spolutvůrce a uskutečňovatele v nejrůznějších oblastech života.

Tak si představujeme kritikův soud jako konfrontaci dvou pohledů na dané životní otázky. Kritik a autor se setkávají jako rovnocenní tvůrci, a nejen autor, ale i kritik přichází s celou svou zkušeností, s celým svým programem.

Metodicky to pro nás znamená, že jednou ze základních součástí kritického projevu, prvním výsledkem ideového i tvárného rozboru je zjištění charakteristického životního postoje autorova, jeho názoru na *konkrétní* otázky naší skutečnosti, k nimž ve svém díle mluví. Důraz je tu na slově *konkrétní*: nestačí totiž naprosto zjišťovat obecné pravdy, jako například že ta sbírka je prodchnuta socialistickým vlastenectvím, v oné se básník „promilovává“ ke skutečnosti nebo podobně. Před kritikem tu stojí mnohem konkrétnější životní otázky politické, etické, psychologické, emocionální.

Tvůrčí přínos začíná však teprve tehdy, jestliže na základě tohoto rozboru se kritik vyrovnává se spisovatelem na poli života, to jest při řešení těchto konkrétních otázek. Ať už se přitom kritik s autorem shodne, nebo ať vznikne mezi nimi polemika, vždy má být jasné tvůrčí, osobní stanovisko kritikovo.

Není však tato kritikova osobitost v rozporu s požadavkem objektivitu? To záleží na tom, nakolik jeho osobitost vychází z objektivního základu reálného poznání skutečnosti a jejího marxistického výkladu. Stejně jako u umělce – je-li jeho srdce naplněno socialistickou vírou, musí se to odrazit v jeho pojetí všech životních otázek, i těch zdánlivě nejméně „politických“. Jde tu v podstatě o lidovost kritiky – o to, aby hlavním rozhodčím ve sporu kritika s autorem byla naše socialistická skutečnost.

Přitom však nejde o pasivní vztah ani k ní. Takováto kritika *literatury* dospívá ve svých skutečně tvůrčích projevech ke kritice *života* prostřednictvím literatury. Vždyť veškerá činnost kritikova vyplývá z touhy po dokonalosti, z vytyčování ideálů. Tak je opravdová kritika něčím svrchovaně pozitivním.

Neohrožují však tyto požadavky zřetel ke specifčnosti literatury? Ohrožovaly by, kdyby vedly kritika k opomíjení specifické obrazné formy literatury. Je ovšem nutné, aby kritik neopomíjel problematiku rozboru formy pro otázky, o nichž jsme mluvili. Naopak odpovědí na ně získává teprve pevnou základnu k vědeckému rozboru formy. Na druhé straně je třeba odstranit nedorozumění, jako by specifčnost literatury byla pouze v její obrazné formě. Jestliže si kritika klade otázky politického, etického, psychologického lidského typu, jehož je literární dílo výrazem, zabývá se už tím specifickou stránkou literatury, jež je přece „vědou o člověku“, a jejímž specifickým předmětem je tedy člověk ve svých společenských a intimních vztazích i smyslových kvalitách.

Z tohoto stanoviska se chceme podívat na některé kritické projevy z poslední doby. Jestliže se s nimi v něčem dostáváme do rozporu, nejde nám o známkování nebo zlehčování cizí práce, ale o účast na společném hledání.

Z první části našeho článku zřejmě plyne, že tvůrčí kritik, i když hodnotí dílo vysoké úrovně, se může obvykle dostat s autorem do rozporu, protože se nepodřizuje jeho koncepci života. Znakem určité kritické slabosti je i bezvýhradný souhlas s autory nejrůznějších typů. Je-li osobitost a výrazný program jednostranností, pak můžeme na našich kritických jen žádat více takové jednostrannosti.

Proto nemůžeme souhlasit s kritikami Miroslava Petříčka, který například v recenzi Básnického almanachu (Nový život 1955, č. 5) je s to „vcítit se“ do autorů nejrůznějších, často zcela protichůdných typů, aniž se s nimi dostal do rozporu. To pak není znakem jemného smyslu pro poezii, ale známkou přizpůsobivé „všestrannosti“, jež vyplývá z neutrálního vztahu k realitě. Proto trpí Petříčkovy kritiky nedostatkem hlubších měřítek, kterých se kritik může dobrat jen tehdy, jestliže těží z životní reality a nezůstává jen v oblasti literatury. Tak, bez hlubších měřítek, nemůže ani využít svých jednotlivých postřehů ke kritickému soudu. To je přímá cesta k fetišizaci básnického výrazu. Tak v článku o Večeru u studny (Nový život 1955, č. 6) sleduje proces precizace Branislavova básnického obrazu, aniž se zajímal o to, jak je tento proces podmíněn vývojem Branislavova vztahu ke skutečnosti. Tato neujasněnost o tom, co je v básnickém díle vedlejší a co určující, vnáší chaos i do Petříčkových rozborů formy, jež nemohou vycházet ze správně pojaté hierarchie složek uměleckého díla. (Tak například třídí příspěvky Básnického almanachu jen podle vnějších motivických hledisek, a proto se mu vejdou do jedné přihrádky tak rozdílné individuality jako K. Bednář, J. Šotola a J. Havel.)

S obdobným přístupem k literatuře se setkáváme v celé řadě kritických článků v časopise *Host do domu*. To je ještě zhoršeno – s výjimkou několika článků (J. Opelík) – všeobecnou povrchností a recenzentskou rutinou, jež v poslední době v tomto časopise převládá.

Zase vidíme, jak stále klesající úroveň kritické části *Hosta do domu* úzce souvisí s lhostejností k životní problematice recenzovaných knih. To nelze omlouvat ani krátkým, informativním rázem většiny recenzí. Ani krátká glosa o nové knize nemůže přehlížet základní zážitek, který je v knize obsažen – jinak klesá na úroveň nakladatelské zprávy. Dokonce i obsáhlejší recenze v *Hostu do domu* však neříkají podstatné slovo k literatuře, protože zůstávají v oblasti formy – a pak ovšem i forma je v nich hodnocena nesprávně. Tak například Karel Tachovský dokáže o jedné z nejzralejších a ideově nejzávažnějších Florianových básní (*Kaštany*) říci jen několik nevlídných slov o veršové neobratnosti a jazykové nepřesnosti. Ve skutečnosti je to i formálně jedna z nejzdařilejších Florianových básní.

Násilné spojování jednotlivých postřehů o formě s náhodně vybranými složkami obsahovými je přímo protikladné vědecké metodě kritiky, která přece rozbírá formu až na základě konkrétně poznaného životního obsahu uměleckého díla. Tento pohled, inklinující k formalismu a zároveň neschopný poznat něco podstatného o formě, se uplatňuje například v člancích M. Blahynky.

Ale i kritik, který si klade daleko vyšší úkoly, který hledá daleko hlubší souvislosti mezi literaturou a životem, může být ohrožen referentstvím a kritickou rutinou, jakmile povolí v usilovném hledání nejen teoretické, ale i životní základny pro svou kritickou práci. Toto nebezpečí hrozí v poslední době i kritické činnosti Antonína Jelínka, i když jeho články v *Literárních novinách* mají podstatně hlubší orientaci. Jestliže některé jeho loňské články (referát o obrazu vesnice v současném románu a recenze Seifertovy *Maminky*) se stávaly skutečným rozhovorem kritika s autory a čtenáři o skutečnosti, o způsobu života a myšlení našich současníků, pak se v tomto roce nemůžeme zbavit dojmu, že soudruh Jelínek hledat přestává, že začíná být spokojen s prostřední recenzentskou rutinou. V člancích o knihách Florianové, Mihálikové a zejména Kunderové ochaňuje Jelínkův zájem o konkrétní problematiku těchto básníků, kteří jsou jí přímo nabiti. Místo toho nastupují jen velmi obecné charakteristiky myšlenkových oblastí. Jemnost pohledu je nahrazována esejistikou. Bez konkrétního spojení se živou skutečností, bez rozboru myšlenek a životního postoje zůstávají například slova z recenze Mihálikovy *Neumriem na slame* (etický rys básnického charakteru, myšlenková hloubka) pouhými nálepkami. Čtenáře celkem nezajímá, že Mihálik má v sobě etický rys, ale

zajímá ho, co je základem Mihálikovy etiky, jak se proto básník dívá na tu či onu stránku našeho života, a konečně: co o tom soudí kritik.

Myslíme, že největší nebezpečí, které Jelínkovi hrozí, je ztráta touhy po nových metodách, mechanizace a z ní vyplývající pokles zájmu o otázky života. Bolelo by nás opravdu, kdyby už teď přestal hledat a spokojil se s neplodným recenzováním.

Sympatickou vlastností kritika J. Janů je naproti tomu neustálé hledání nových a nových postupů. Janů se nikdy neopakuje, promyšleně řeší své postupy a má přitom k dispozici značnou zásobu citlivých kritických instrumentů. Jemnost, s jakou dovede zachytit individuální odstíny jak základních prožitků, tak básnických metod, je často obdivuhodná. A přece jeho kritická praxe má podle našeho názoru závažnou slabinu. Janů je uzavřen do literární problematiky, není dost bezprostředně spojen s konkrétní skutečností. Oč závažnější a přesvědčivější by byl jeho hlas, kdyby Janů spojil svou citlivost a lásku k literatuře s vlastní statečnou a osobitou koncepcí života, která by dala jeho soudům důraz a mimo-literární, společenský význam. Nežádáme, aby kritik vnucoval autorovi svůj vlastní básnický typ; Janů se proti tomu v recenzi Kohoutovy knihy (Nový život 1955, č. 3) správně staví. Ale je přitom charakteristické, že spor mezi Kohoutem a Trefulkou redukuje právě jen na literární otázku – na konflikt dvou koncepcí poezie. Janů nevidí, že Trefulka se pře s Kohoutem o jeho pojetí života a dnešní skutečnosti. Do tohoto sporu o životní otázky pak Janů nezasahuje. – Ve stejném směru jsou charakteristické i jeho stati o Seifertově Mamince a k padesátinám V. Holana. Jemnost metody dává soudruhovi Janů velmi správné poznání životních problémů, jež dosud oběma básníkům zbývá rozřešit. Tak srovnání s Městem v slzách přivádí kritika k řadě námitek a otázek plynoucích z Maminky. Teď by nastal čas říci *své* pojetí života, jež se liší od básníkovy. Ale jak plaše a nesměle se k tomu Janů odhodlává, odhodlá-li se vůbec. V článku o Holanovi to vede až k jakémusi pozitivismu. Janů se vzpírá hodnocení životního pocitu, který dokázal tak věrně analyzovat. I když rozpozná, že tvůrčí proces i nejkrásnějších pasáží Holanovy poezie je „jakýmsi primárně básnickými, věšteckými přemety přes propasti rozporů, které se náhle ve zlomku posvěcené vteřiny zaplňují logicky nevypočitatelným poznáním“, nepokládá za nutné namítnout, že pevné stanovisko ve světě nemůže být založeno výlučně na tom, že vyžaduje i „logické“, tj. ideové, intelektuální opory. (Právě na to upozorňoval u Holanova Září 1938 S. K. Neumann, který tuto knihu vysoko hodnotil.) Tyto příčiny způsobují, že kritika J. Janů je ohrožena liberalismem a určitou samoučelností, že množství poznatků, jež nahromadí, nepomůže k tomu, aby Janů vývoj

naší literatury nejen analyzoval, ale i podstatně na ni působil a aby jeho kritiky mluvily i k životu našich lidí.

Jemnost psychologické a formální analýzy s tím ovšem není v rozporu. Chceme tu naopak podotknout, že například J. Hájek, který se nad knihami zabývá zejména politickými problémy naší současnosti a který je vždy s to o nich s autory polemizovat, by měl rozšířit svá hlediska právě směrem k řešení otázek psychologických a morálních a k jemnějším analýzám uměleckých typů a jejich tvůrčích metod.

*

Tyto poznámky naprosto nechtějí být negativistickým pohledem na kritiku, který se u nás pomalu stává módou. Rostou naopak z přesvědčení o významném poslání kritiky v našem životě a v naší literatuře. Věříme v kritiku, jež není pouhým propagátorem a pasivním interpretem, ale spolutvůrcem a inspirátorem literárního vývoje. Věříme v kritiku, jež jako plnoprávná součást literatury tvůrčím způsobem zmnožuje, obohacuje život naší země.

(1955)

NĚKOLIK POZNÁMEK O KRITICE

Jan Trefulka

Když se čas od času ozve ze Sovětského svazu nebo z lidových demokracií odvážný, upřímný a jasný projev k otázkám literatury nebo k jiným problémům současného života, prožíváme obyčejně dvojí pocity. Jednak máme velkou radost, že jsme se opět zbavili nějakého zbytečného, brzdícího dogmatu, jednak se v nitru stydíme, že jsme sami nebyli tak stateční, abychom odvalili kámen, odstranili chybu, kterou již dlouho cítíme a vidíme. Objevil se u nás jakýsi podivný rys národní povahy: desítky, stovky, někdy i tisíce lidí chodí denně kolem nějakého lajdáctví, pozorují, odsuzují. Ale lajdáctví kvete dál a nikdo nemá dost občanské statečnosti a morální vytrvalosti, aby se mu opřel a odstranil je, dokud nepřijde spásný anděl s poselstvím z vyšších míst. Pak ovšem máme všichni odvahy dost.

Díky této naší, řekněme mírně, nevybojnosti, bude asi projev Michaila Šolochova na XX. sjezdu KSSS zároveň i nejpodnětnějším příspěvkem do diskuse před sjezdem Svazu čs. spisovatelů. Neboť mnohé jeho výtky sovětské literatuře platí i o literatuře naší, známe je již dlouhou dobu, ale nikdo se neodvažuje o nich otevřeně psát. Jakkp také říci předsedovi Svazu, že jeho Romance o Oldřichovi a Boženě, stejně jako Krásná Tortiza jsou díla průměrná a místy i povrchní, jakpak říci Václavu Řezáčovi, že jeho Bitva připomíná spíš „bitvu“ na štábní mapě, kde se jednotky hladce posunují podle plánu, jakpak říci Marii Pujmanové, že sice přečteš Život proti smrti se zájmem, ale daleko hlouběji v tobě utkví Lidé na křižovatce. To by přece... tento... už ani žádná autorita u nás nebyla.

Avšak s kritikou se má koneckonců začínat vždy u sebe, ve vlastním oboru. Budu proto mluvit o problémech kritiky.

*

*Všetečné kritiků plémě, vy ryjící v kořenech cizí
múzy, neblazí moli, lovící kdejaký chlup,
poskvrny velkých děl, však na malou Erinnu pyšní,
Kallimachovi psi, zatrpklí, suší jak troud,
táhněte, przniči pěvců, tmo pro mladé začátečníky,
šťěnice, pijící skrytě lahodným básníkům krev!*

Antifanes

Byla by to už slušná knížka, kdyby se sebraly epigramy našich satiriků a příležitostných veršovníků, kteří si ve svých slokách dělají legraci z kritiky. Kritik bývá zobrazován jako hlídač básnickovy fantazie, surový muž s kyjem bijící po hlavě začátečníky a bezpáteřný poklonkář vzývající břicho uznávaného mistra. Kritik je korouhvička, kritik je člověk bez nejmenšího morálního kreditu, závistivec, který kdysi psal verše, a protože se mu nedařilo, povýšil se na soudce umělců. Antifanes to řekl všechno už dávno a daleko šťavnatěji. – Mohlo by se snad namítnout, že jde skutečně jen o legraci, že takříkajíc oficiální vztah ke kritice je co nejvážnější a že satirikové se zabývali kritikou zvláště proto, že nemají dost přehledu o životě, aby mohli psát o něčem jiném. Jistě i tato okolnost hraje nemalou roli. Nicméně úpadek prestiže naší kritiky je opravdový a vážný a nadměrný zájem satiriků jej dobře odráží, i když samozřejmě nepostihuje podstatu věci. Kritika dnes zdaleka není v organismu naší literatury tak významným činitelem, jako byla třeba v období předválečném. Domnívám se, že příčiny jsou trojího druhu: jednak v povaze kritiko-

vy práce, jednak v uspořádání literárního života, jednak v pojetí kritiky a v jejich tvůrcích.

Někdy se zdá, a někteří spisovatelé také podobně uvažují, že kritika nese hlavní podíl viny na zeschematizování literatury, že spisovatelé byli jaksi *kritikou* odtrženi od života a vehnáni do klece schematismu. Je to klam, způsobený růzností úkolů a forem práce spisovatelovy na jedné a kritikovy na druhé straně. Ze schematismu není možno vinit ani jenom kritiky, ani jenom spisovatele. To, že se objevil ve všech lidových demokraciích, ukazuje, že se objevil zákonitě, v souvislosti se společenskými přeměnami, jako jeden z prvních stupňů nového literárního údobí v těchto zemích. To se koneckonců všeobecně uznává. Jenže spisovatel z tohoto údobí vychází zdánlivě čestněji: u něho nazveme odvrát od špatného a změnu k lepšímu prostě vývojem. On nemusí a pravidelně také nevysloví ve svém díle rovně a jasně své teoretické vyznání. On může i několik let počkat, než zváží své dílo. Kritik je naopak nucen povahou své práce, aby v každém vývojovém stadiu, okamžitě, uprostřed doby plné pohybu, shrnoval své poznatky v soudy. V době hlubokých revolučních změn stane se snadno, že se v nedlouhém časovém období několikrát ukáže jeho soud jako jednostranný, mylný, že se v krátkém čase velmi rozšíří a prohloubí chápání problematiky umění. Kritik je nucen v zájmu pravdy sledovat tyto proměny. Kritik zápasí sám se sebou. Jenže spisovatel a čtenář nemají dost trpělivosti k sledování jeho vývoje, ztrácejí důvěru ve správnost jeho úsudku a i své vlastní omyly, dobové omyly, přičítají jemu. Zde je jedna z příčin úpadku prestiže kritiky, příčina sice velmi vnější, proto však ne málo působící. Spisovatel se vyvíjí – kritik se mýlí, to je bohužel dvojí název a dvojí loket pro týž proces.

*

Mluvíme-li o příčinách degradace kritiky, nemůžeme nemluvit o posavadní redakční praxi vůbec a o praxi ve vedení diskusí zvláště. Nevýrazná, nebojovná tvář naší kritiky je do značné míry utvářena bohubilou činností redakcí.

Myslím, že zásadní chyba je zde v tom, že redakce, redakční rady a jejich spolupracovníci netvoří kolektiv lidí přibližně stejného názoru na konkrétní řešení otázek vývoje a rozvoje socialistické kultury. Naopak – v redakcích a redakčních radách vznikají velmi různorodá seskupení. Nic nemůže být zhoubnějšího pro časopis. Co se líbí jednomu, nelíbí se druhému, a mají-li oba stejnou váhu, otiskne se nakonec jen něco nezávazného, opatrného a průměrného. Je samozřejmé, že cíl všech redakcí a všech našich umělců i teoretiků je společný. Všichni usilujeme o velké, lidové umění, které by stranilo pokroku, posilovalo a pomáhalo při budo-

vání socialismu a bylo přitom hluboce citové a lidské. Ale při dosavadní redakční praxi je toto usilování jakési všeobecné – bez špetky osobité jiskry. Socialistickou literaturu nelze probíjet nějakým průměrem různých stanovisek. A přece se redakce pokud možno snaží vymýtit z článků osobní názory autorovy. Nesmíš říci nic pochybného, totiž svrchu nepotvrzeného, dokud nemáš postavení a jméno dostatečné výše a velikosti. Jenže říkáš-li jenom nesporné věci, jsi brzo nudný jako Ippolit Ippolityč z Čechovovy povídky. Nesmíš třeba v recenzi o Nezvalově knížce v Hostu do domu vyjádřit své pochybnosti o správnosti Jarišova názoru na některé Nezvalovy básně, jak jej vyslovil v časopise Sovětská literatura. Neboť je to sporné a do recenze to prý nepatří. A basta. Můžeš diskutovat v kuloárech. Redakce a redakční rady, najmě Hosta do domu a Literárních novin, fungují často jako pojistný ventil na Papinově hrnci: když je už vnitřní tlak příliš veliký, vypustí trošku páry. A zas jsou na rok na dva spokojeny svou odvahou. Dokud trvá taková praxe, dokud duch nivelizace bude vládnout v časopisech, dokud se nevytříbí protichůdné názory, těžko můžeme očekávat ostré zásadní diskuse. Není o čem mluvit, a je tedy marné všechno zaklínání a všechny výzvy k otevřenosti.

Zkusil jsem v praxi, co znamená otevřená polemika, nemáš-li vlivného anděla strážce. Nemáš v tom případě zajištěnu ani nejzákladnější podmínku jakékoli diskuse – totiž právo odpovědět a bránit se. O mém diskusním článku v Hostu do domu o poezii Pavla Kohouta napsal do Mladé fronty Jaroslav Bouček, šéfredaktor nakladatelství Mladá fronta. Počastoval mne různými líbeznými charakteristikami, z nichž nejkrásnější byla ta, v níž mne srovnával s jakýmsi kontrarevolucionářem, který byl v Sovětském svazu odsouzen k smrti a zastřelen. Ještěže máme Švejka a dobře se pamatujeme na neodolatelnou metodu a terminologii c. a k. četnického strážmistra Flanderky z Putimi, který z dobrého vojáka udělal rafinovaného špiona! Můžeme se od srdce zasmát, když se takový strážmistr objeví ještě v roce 1955 v mládežnickém listě. Jenže faktem zůstává, že strážmistroví nemůžeš odpovědět a čtenáři koneckonců pokládají tvé mlčení za tichou rezignaci. Poslal jsem totiž odpověď do Mladé fronty, ale článek mi vrátili „k laskavému použití“. Nevím, jaké použití měl s. vedoucí redaktor na mysli. Chápejte – nelze dost dobře odpovídat na invektivu uveřejněnou v deníku s desetitisícovým nákladem v literárním týdeníku, nebo dokonce měsíčníku. Ale budiž, zkusil jsem v Literárních novinách. Pochopitelně neméně zdvořile odpověděli, abych napsal do Hosta. V odpovědi v Hostu jsem zápasil s místem a měl jsem důležitější věci na starosti než zabývat se vývody s. Boučka. Inu, nakonec – kdo má úřad a moc, má také rozum – gloriola s. šéfredaktora zůstala nedotčena.

Domnívám se, že je na čase skoncovat již se situací, kdy na jedné straně slyšíme naléhavé výzvy k diskusi, na druhé straně je diskuse zne-možňována hrubými redakčními zásahy.

(Výčet vnějších příčin úpadku kritiky by nebyl úplný, kdybychom se nezmínili o podmínkách kritické práce. Stará zkušenost praví, že každá práce, má-li být řádně vykonávána, vyžaduje celého člověka. Tím spíše to platí o práci umělecké povahy. Skutečnost je však zatím taková, [jak upozornil již Václav Stejskal v Literárních novinách], že málokterý, snad vůbec žádný z našich kritiků nemá možnost věnovat se pouze tomuto povolání. Honoráře za kritické články jsou tak nízké, že by si musel obě ruce upsat, aby se uživil. A kde je četba, studium, vlastní literární mimo-kritická činnost, bez jejíchž zkušeností se kritik sotva může obejít, i když ji dělá špatně? Píšeme tedy kritiky mimo svá občanská povolání, často značně odlehlá a různorodá, a chtě nechtě stáváme se dilety. Problé-my teorie umění jsou stále složitější a čtenější a my, místo abychom své obzory rozšiřovali, jsme nuceni je zužovat, specializovat se. Ale zde jsme již u otázek, které náležejí převážně do oddílu dalšího.)

*

Nejvážnější námitky, které bývají proti dnešnímu stavu naší kritiky vznášeny, vedle zmíněné již bezcharakternosti a neúměrnosti, týkají se špat-né znalosti života, netvůrčího chápání zásad marxleninské teorie umění, malé vědecké fundovanosti, omezeného rozhledu, nepatrného smyslu pro umělec-ké kvality díla, šedivosti a neosobitosti kritického stylu. Je toho trochu mno-ho, ale nezbyvá než přiznat, že všechny tyto chyby naše současná kritika skutečně má a že zdaleka nejsou zaviněny jen víceméně vnějšími příčinami, o nichž jsem dosud psal.

Nebudu zde mluvit o ruských revolučních demokratech, nebudu psát o Leninovi – je dostatečně jasné, že jejich kritika umění byla nerozlučně spjata s kritikou života. Ale vezměme si F. X. Šaldu, přesvědčeného individualistu, kritika, pro nějž osobnost byla vším. Když listujete jeho Zápisky, všimněte si, jak široce a hluboce zabíral nejen do umění, ale právě do morálky celé společnosti. I když jeho stanovisko bylo třeba nesprávné, jeho poměr k jevům uměleckého i společenského života byl daleko zřetelnější, bezprostřednější, či-norodější než u všech současných kritiků, kteří se pokládají a vyhlašují za lidi společnosti sloužící. Oč byl jeho nemarxistický světový názor bojovnější a umění a společnosti prospěšnější než náš dnešní „bačkorový“ materialismus. Chyba ovšem není ve světovém názoru, nýbrž v lidech. Stalo se nám, co se pra-vidlem stává epigonům, kteří nekriticky přijímají cosi hotového, jinde promyš-leného a protřpěného: uvízli jsme na povrchu, přejali jsme to, co leželo nejbliž, bylo nejvíce nápadné a nejsnáze pochopitelné: chytli jsme se schématu.

Zvláště mladší generace kritiků v období po osmačtyřicátém roce zvykla si přistupovat k uměleckému dílu s apriorními dogmatickými požadavky, a poněvadž pro skutečně dialektickou metodu práce neměla dost vědomostí ani zkušeností, nahrazovala ji scholastikou s marxistickou terminologií. Jaký to byl tvrdý štít, který sám o sobě vzbuzoval děs – jak pohodlné bylo tenkrát být kritikem! Vykonávali jsme v podstatě práci příručího, který si rozděluje zboží do regálů. Umělecké dílo sloužilo jako podklad k dotvrzování „metody“. Jeho ideje, jeho řád a vnitřní rytmus, krev a svalstvo – z toho všeho ponechal kritik jen holou kost. Vrátil-li se do své vlastní minulosti, k roku 1949, kolik jenom v rámci svých malých možností jsem vyrobil tehdy podobně hloupých recenzí – např. na Branalda a na Pluhaře – a jak nepříjemné následky měly tehdy pro autory – zdá se mi to až nesmyslné. A přece: nedělal jsem to ve zlém úmyslu. Cítil jsem, že moje kritika není správná, ale napsal jsem ji proti svému mínění ne z bezcharakternosti, ale proto, že jsem byl přesvědčen (v duchu přejatých zásad), že sám v sobě potírám mylné, intelektuálské názory. Byla to nevědomost spojená s nedůvěrou v sebe, ve svůj cit a vkus. Byl to tlak levičáctví v celém našem životě.

Zdálo by se, že je zbytečné o hříších minulosti psát nyní. Co bylo, bylo, dnes jsme přece mnohem dál. Ach ano, od těch dob se v mnohých problémech umění značně vyjasnilo, jsou jemněji a složitěji chápány otázky kulturního dědictví i nutnosti větší svobody při hledání nových forem. Ale, vážení přátelé, vyšla a vychází iniciativa alespoň v jednom jediném případě od nás? Není naše kritika v rámci rozšířených možností stejně dogmatická, stejně netvůrčí, jako byla dřív? Nekulhá stále o několik kroků pozadu, otáčeje se napravo i nalevo, jak vítr vane? Když vyšel Ždanov, uctívali jsme nekriticky Ždanova, když vyšel Sobolev, uctívali jsme Soboleva, když vyšel Malenkov, uctívali jsme Malenkova a tak dále a napořád. To už není ani kult osobnosti, ale kult vysokých úřadů a funkcí. Ale my nepotřebujeme kritiku k tomu, aby rozměľňovala cizí názory a vtačovala do nich za každou cenu naše osobité poměry a naše osobité tradice – my ji potřebujeme, aby sama palčivé otázky studovala, vskutku kriticky se zabývala zahraničními pracemi a nedala se mást ani zvučnými jmény.

K tomu je ovšem třeba velikého rozhledu politického, historického, znalostí světové literatury a nejen literatury, ale i ostatních uměleckých i vědeckých oborů. Je přitom třeba znát problémy výtvarnictví a filmu, hudby i divadla. Z toho všeho teprve může vyrůst kritikovi syntéza, celistvý pohled na náš umělecký život v rámci života společnosti a v rámci světového kulturního dění a jeho měřítek. Z toho všeho mu teprve vyplynou specifické úkoly našeho umění v současné době. Tehdy teprve bude moci odkrývat nové cesty.

Zatím jsme však v naší kritice svědky nezdravého procesu právě opačného. Kritika se čím dál tím víc dělí, kritici se čím dál tím více specializují. Už máme nejen zvlášť kritiky výtvarné, literární, divadelní, filmové, už máme i kritiky, kteří se převážně zabývají poezií, prózou, literaturou pro děti. Příčinou tohoto zjevu nejsou jenom hmotné okolnosti, o nichž jsem již hovořil. (Ačkoli zde hrají úlohu velmi důležitou. Nedostatek času pro vlastní studium a kritickou práci přinutí člověka ke specializaci, i kdyby se bránil sebevíc. Sám jsem v četbě prózy dobře o rok pozadu.) Zase zde jde o nedostatek tvůrčí odvahy, nedostatek vědomostí, úhyb před zásadními obecnými problémy. Ale komu je potřebné to stále popisování a opisování jednotlivých knih, které vydáváme za kritiku? Čtenáři to nechtou, autorům to nepomůže a namnoze se jim zkresluje skutečná hodnota knížky v rámci celé literatury.

Jednostranné pojetí kritiky jako součásti vědy o umění znamená myslím jednu ze závažných překážek v jejím rozvoji. Zdůraznění uměnovědných metod zužuje právě kritiku do poměrně úzkých hranic uměleckých problémů, odvrací ji od nejvážnějšího úkolu – kritiky společenského života. V důsledku tohoto pojetí nemáme dnes kritiku, která by byla citlivým nervem spojujícím život doby s jejím světovým názorem a s uměním. Nemáme kritiku, která by dovedla být především kritikou života, pak kritikou uměleckého dění jako celku a pak teprve kritikou jednotlivých děl. Nemáme kritiku, která by byla svědomím doby, zejména jejího duchovního a morálního vývoje. Jenže tento typ, od Havlíčka, Nerudy až k Nejedlému, Neumannovi, Šaldovi, Václavkovi a Fučíkovi, představuje nejlepší tradice naší kritiky, z nichž nic nemůžeme vynechat či obejít.

V největším období naší kritiky chápe se kritika spíše jako umění, nikoli jako věda. Chápe se ne jako záležitost aplikace uměnovědných pouček, ale jako záležitost tvůrčí osobnosti, velikosti charakteru, jasnozřivosti a vkusu. Domnívám se, že toto pojetí odpovídá i dnešním potřebám našeho uměleckého života i širším úkolům naší kritiky. Nelze ovšem klást rovnítko mezi kritikou a uměním. Kritika sama o sobě nevytváří literaturu. Ale je to alter ego umění, věčně nespokojené, přecitlivělé, podrážděné, bez něhož však umělec a umělecký život dnes nemůže být. Kritika v této podobě má díky možnosti výběru tvůrčích postupů, díky schopnosti vyjadřovat věci dosud jen tušené ve smělých obrazech, daleko hlubší a silnější dosah než jakákoli věda o umění. Dobrá kritika ovšem není, jako každé umění, žádná zvůle, nýbrž pravdivé poznání, řád, charakter.

Premýšlím-li o omylech svých i cizích za poslední léta, docházím k závěru, že podstatou současných chyb jak v umění, tak v kritice jsou koneckonců otázky charakteru a odvahy. Ani spisovatel ani kritik nesmí

za žádných okolností psát něco jiného, než co si opravdu myslí a co cítí, kam dosahují jeho životní zkušenosti, k čemu vnitřně dorostl. Jakmile zradí sebe sama, jakmile nad své nitro postaví cenzora, který mu vnučuje masku, byť andělskou, obracejí se všechna kritéria a všechny metody v opak. Rázem se stávají v jeho peru schémata, nebo přinejlepším chladnou konstrukcí zmrazující život. Čím dál tím více poznávám starou vousatou pravdu (dost dlouho ji má lenost chtěla obejít), že spisovateli ani kritikovi vskutku nezbývá nic jiného – nechce-li být prázdným měchem – než nasadit bezohledně sebe sama, celý svůj život, celý svůj osud za dobré umění, za čestnou kritiku. Vrhnout se do života, věřit moudrosti lidu, věřit svým očím a svému rozumu, vystavit se přízni i nepřízni, a nedat se zmást ani jedním ani druhým. Je mnohem prospěšnější dělat vlastní chyby než připojovat se k omylům cizím. Není jiné cesty. Není lepší cesty než ta nejtěžší. Do pokladnice poznání světa musíš vložit svůj vlastní vklad, vlastní názor, vlastní poznání. Jedině tak můžeš být něco platný při vytváření nové lidské společnosti. Nejsi-li kdykoliv připraven obětovat pro to své pohodlí, ruce pryč od umění.

(1956)

O DNEŠNÍM STAVU A ÚKOLECH LITERÁRNÍ KRITIKY

Jan Mukařovský

I.

Úvodem je třeba říci, že se tato studie hodlá zabývat nikoli postavením a působností kritiky od chvíle, kdy bylo Vítězným únorem rozhodnuto o konečném vítězství socialismu u nás, ale hlavně stavem a výhledy literární kritiky v přítomné chvíli. Mohl by ovšem někdo namítnout, že přítomnost začíná pro literární kritiku stejně jako pro všechna ostatní odvětví kultury rokem 1948, jenž od základů změnil vztah kritiky k literatuře i k čtenářstvu a vytvořil předpoklady k zásadní proměně její metody. Od roku 1948 se literární kritika vyvíjí bez přetržení, mnohé

z úkolů, před které ji tento rok postavil, nejsou dosud dořešeny a jejich řešení pokračuje, osobní soubor kritiků, který po osvobození prošel velmi značnými proměnami, se ustálil. A přes to přese všechno znamená chvíle, kterou prožíváme, ve vývoji literární kritiky mezník. Nebo spíše má jej znamenat, dovedeme-li si uvědomit všechny důsledky, které také pro naši literární kritiku vyplývají z jednání XX. sjezdu KSSS, a to nejen z těch, která se přímo týkají literatury. Ostatně i sám stav literární kritiky mluví dost zřetelně. Což není obecně pocíťováno, že začíná vznikat nesprávný předěl mezi kritikou a literární tvorbou? Není pocíťováno jako nesprávné odtržení literární kritiky od teorie a literárních dějin? Nezačíná se čtenářstvo ptát, jakými vlastně měřítky hodnotí kritika literární tvorbu, když se poměrně často přihází, že se vyhne jednoznačné odpovědi na otázku po hodnotě jistého literárního díla, nebo v něm přehlédne očitelné nedostatky, nebo konečně, a to nejčastěji, se spokojí tím, že přiloží na dílo patronu obecné formule, nestarajíc se o to, zda formulí přikládá právem?

Nechci tím vůbec říci, že by na kritice takové, jaká je, bylo všechno špatné, od roku 1948 se v kritice změnilo mnoho, a podstatného. Kritika, která předtím se velmi často stavěla na stanovisko subjektivních zálib kritikových, pokládá dnes již za samozřejmé, že kritik při svém hodnocení musí vyhledávat objektivní, obecně platnou pravdu. V kritice buržoazní stavěl se kritik zpravidla proti spisovateli a nad čtenáře. Cítil se buď rozhodčím, od kterého není odvolání, nebo aspoň „ideálním čtenářem“, který je k tomu, aby myslel za ostatní, pasivně se jeho úsudku podrobující. Dnes je jasné, že kritik nestojí proti spisovateli, ale po jeho boku, jako přímý účastník literárního procesu. Je jasné i to, že není ideální čtenář, ale jen čtenář, který má víc možností ověřit si svůj soud, a je proto tím odpovědnější. I jinak se kritika dnešní liší od kritiky před rokem 1948 v mnohém, co se dnes zdá samozřejmostí, ale oč bylo třeba zápasit. Zneuznávat práci, kterou kritika od roku 1948 vykonala k uskutečnění úkolů, před něž byla tehdy postavena, by bylo historicky nesprávné. Třeba přiznat i to, že kritika dnes působí na mnohem větší okruh čtenářstva než kritika buržoazní ve svých dobách nejslavnějších.

To všechno však nezabavuje kritiku povinnosti zamyslet se nad tím, stačí-li pozvolné rozvíjení dnešního jejího stavu k tomu, aby držela krok s vývojem literatury, čtenářstva a především celé společnosti, nebo je-li třeba viditelného a rozhodného kroku vpřed.

Všimněme si poměru mezi kritikou a životem společnosti. Je dnes již zcela jasné, že literární kritika nesmí mít před očima jenom literaturu, nýbrž především společnost, jejíhož života a vývoje je literární dění

odrazem. Je-li literatura důležitým činitelem budování socialismu, musí kritika vycházet při svém hodnocení z toho, jak to které umělecké dílo přispívá k působení literatury na život. Také to je připuštěno jako nepochybná pravda. Kritika se však soustředila na společenské působení literatury do té míry, že občas i zapomíná, že má před sebou umělecký obraz, který na společenské dění může působit právě jen prostřednictvím své umělecké specifčnosti. Je pravda, že už se hodně mluvilo o mistrovství – ale podnes se setkáváme občas s kritikami, které přes zběžné poznámky věnované formě (spíš ovšem jejímu popisu než odhalení jejího smyslu) zacházejí s literárním dílem nepříliš jinak než s politickým pojednáním. Při vši snaze hodnotit literaturu jako společenského činitele zbývá však přece jen otázka, zda kritik, když na literaturu klade požadavky jménem života, je také sám dost intenzivně tohoto života účastníkem. Zda nejen posuzuje literární dílo z hledisek přesahujících literaturu, ale zda i sám je si vědom toho, že i on svou kritikou má rovněž na život působit. Vzpomeneme-li na velký příklad ruských revolučních demokratů, Bělinského, Černyševského, Dobroljubova, je hned jasné, že je veliký rozdíl mezi tím klást na literaturu požadavky, které pro kritika samotného jsou zároveň životními příkazy, které pomáhá i prakticky uskutečňovat – nebo naopak měřit literaturu životně důležitými měřítky, jež vyzkoušeli jiní, jinde, a sám být od života oddělen sklem v okně své pracovny. Z minulosti české kritiky lze uvést Šaldu, jenž se sice nikdy plně nezbavil kritického subjektivismu a jenž také nikdy nedošel bezpečného stanutí na pozicích dělnické třídy, nýbrž spíše, jak napsal Julius Fučík, byl celý život na útku před třídou, ke které měl náležen, ale kterou nenáviděl; a přece byl si Šalda plně vědom toho, že svými literárními projevy musí zaujmout zejména v rozhodujících chvílích stanovisko bezprostřední, činné. Příkladů bylo by lze uvést mnoho: vzpomínám namátkou jeho projevů odsuzujících střelení do dělníků. Dnes má kritika možnost přímého působení na život mnohem víc, než jich měl Šalda: její soudy o literárních dílech, její teoretické úvahy nemusí se již opírat o nejistou půdu subjektivního vědomí kritika, neboť mohou stát na pevném základě marxismu-leninismu. Mají však kritikové dost bezprostředního styku s životem, aby za literaturou viděli život, a ne formulí? Taková je, zdá se mi, první otázka, nad kterou se musíme dnes zamyslet všichni, kdo se literaturou zabýváme jako kritikové i jako literární vědci.

Druhá otázka se týká vztahu mezi kritikou a literaturou, kterou kritika soudí. Na rozdíl od buržoazní kritiky má kritik dnešní jistotu – kterou mu poskytuje vědecký světový názor – že je možné i ve věcech hodnocení dobrat se nesporné pravdy. Obrací se proto k literatuře nikoli

se skepsí stran možnosti dobrat se obecně platného soudu o literárním díle, ale s úsilím pravdu o díle najít. Je ovšem jasné, že hledat pravdu neznamená ji už držet. Kritik se může mýlit: může přistoupit k dílu z nepravého hlediska, přehlédnout při posuzování některé jeho rozhodující vlastnosti, nesprávně pojmut jeho celkový smysl, nesprávně odhadnout způsob, jakým dílo zapůsobí na čtenáře, může příliš ukvapeně zevšeobecnit poznatky vyvozené z detailů – a to všechno (a leccos jiného ještě) může podstatně pokrýt jeho úsudek. I tehdy, mýlí-li se kritik, bude však jeho omyl pro další rozvoj literatury užitečnější než úsudek, který není mylný jen proto, že se jeho původce uchýlil k abstraktní, v podstatě mnohoznačné formulaci, nebo že se dokonce vyslovil o díle dvojsmyslně. Je proto třeba, aby kritik, který poctivě usiluje o pravdivé poznání smyslu a dosahu uměleckého díla, nebyl zakřikován, nýbrž aby se s ním diskutovalo. Jinak se, zejména u mladších kritiků, láme odvaha pohlédnout na umělecké dílo ne ze stanoviska nějaké obecně uznané formule, ale z hlediska vlastní odpovědnosti. A bez odvahy riskovat omyl se nedochází k pravdě ani ve vědách exaktních, natož v literární kritice, která stojí na půdě věd společenských.

Hovoříme-li však o odvaze k omylu, dostáváme se do blízkosti otázek týkajících se kritika jednotlivce. Z nich hlavní a dnes nejaktuálnější je ta: Je správné, pokládá-li kritik za náležitý poměr k literatuře nevzrušený, chladně věcný poměr rozumový nebo – ještě spíše – poměr téměř úředně neúčastný? Leninova slova ze stati *Stranická organizace a stranická literatura* o tom, že v oboru literatury „je bezpodmínečně nutné, zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii“, ukazují, že požadavek, aby kritik k dílu, které posuzuje, zaujal stanovisko nejen rozumem, ale i citem a pohotovostí k jednání, není v rozporu se stranickostí, nýbrž je v ní obsažen. Šalda napsal o sobě kdysi, že je kritik příležitostný. Chtěl tím říci, že píše o knize jen tehdy, má-li o knize co říci a říká-li mu něco kniha, vydražďuje-li jej k zaujetí stanoviska ať kladného, ať záporného. Je ovšem pravda, že i tu musíme zčásti počítat se Šaldovým subjektivismem. Přesto však právě jen tehdy je kritická stať schopna podržet aktuální platnost i tehdy, když během doby oslábne zájem o dílo, jež bylo jejím předmětem, byla-li psána s osobním zaujetím, které ovšem nesmí být v rozporu se socialistickou stranickostí, nýbrž musí naopak být její konkrétní aplikací na daný případ. Každý kritik, aspoň každý opravdový kritik, má oprávněnou touhu, aby jeho dílo nemělo jen jepičí platnost, která nepřežije den, týden, měsíc. Oprávněnou proto, že usiluje-li opravdu o nalezení pravdy, nemůže netoužit po ověření svého soudu a po zobecnění jeho dosahu, jaké může přinést jen dobový odstup. Buržoazní

kritika hledala často zdůvodnění své touhy po trvalejší platnosti kritických děl v tom, že samu sebe prohlašovala také za umění, jehož látku prý tvoří umělecká díla. Je to tvrzení očividně nesprávné a vyumělkované. Důvodem toho, proč např. kritické stati F. X. Šaldy ještě dnes čteme s napětím, jaké málokdy pocítujeme při četbě kritik současných, leží v osobním zaujetí kritikově, v tom, že u něho nebylo předělu mezi osobním zaujetím pro umění a snahou najít objektivní pravdu o uměleckém díle. Tolik bylo třeba říci k otázce kritikovy osobnosti. Stejně jako ve všech ostatních oblastech lidské tvořivé činnosti záleží v kritice důležitost jedince v tom, že staví do služeb společné věci všechny své schopnosti rovnoměrně rozvinuté. Dnešní kritika zanedbává leckdy toto uplatnění všech kritických schopností, vášnivě zaujetí kritikovo pro hledání hlubokého smyslu uměleckého díla, jeho odvahu mýlit se, a přesto v hledání neustávat. Bylo by dobré, kdyby se zamyslí nad osobním vztahem kritika k umění. Není dokonce právě zde vhodné východisko k vývojovému vzestupu kritiky, k jejímu vyvedení z jisté jednotvárnosti, kterou je ohrožena? Vášnivě zaujetí kritikovo pro literaturu nemusí ovšem být příliš pohodlné spisovatelům; kritik, který je vášnivě zaujat, má sklon k soudům značně rozhodným; může se zdát příjemnější kritik, který své „ano“ ani „ne“ příliš zřetelně nerozlišuje. Oč pohodlnější je literatuře taková kritika, tím méně užitečná jí je – ba tím škodlivější.

Nebezpečí jednotvárnosti tkví však ještě i jinde než jen v nedostatku kritikova osobního zaujetí. Tkví ve způsobu, jakým kritik přistupuje k rozboru literárního díla. Přihází se totiž, a ne právě výjimečně, že kritik pojednává o literárním díle izolovaném, tak jako by nebylo součástí žádné širší literární souvislosti: soudí určitý román, určitou knihu básní, ba i jen určitou báseň, a přímo klade otázku jejich společenského dosahu, aniž pomýšlí na to, že uvnitř celku literatury plní dílo jen jistý úkol částečný. Stane se pak velmi snadno, že od díla vyžaduje příliš mnoho najednou, více než autor mohl a chtěl zabrat do okruhu svého díla, odpovědi na víc otázek, než stačí dát jediná kniha. Má-li kritik před očima právě jen knihu, kterou posuzuje, přihází se mu – a to je případ velmi častý – že se mu její rozbor rozpadne v drobné části (kapitoly, jednotlivé básně, sloky i jen verše), z nichž každou posuzuje odděleně, nepřihlížeje k tomu, že o jejím skutečném smyslu rozhoduje z valné části souvislost celého díla. Kritikovi, který posuzuje dílo jako osamocený projev, je ovšem také nesnadné určit, v čem záleží přínos díla: je snadno možné, že mu přisoudí jako přínos něco, co přebralo od jiných, nebo že naopak mu upře přínos skutečný.

Příklady na všechno, co zde bylo řečeno, by nebylo nesnadno uvést. Zde však jde spíš o to, v čem záleží základní chyba, z které všechny vy-

plývají. Záleží v tom, že kritik nezjistil nebo aspoň neměl sdostatek na mysli spojitost díla, které právě posuzuje, s celkovým literárním děním, s jeho minulostí blízkou nebo i vzdálenější, jakož i s celou přítomností literatury. Literatura jako celek není pouhý soubor děl, nýbrž jednotný (při vší vnitřní rozmanitosti) úsek nadstavby, jenž plní určitý úhrn úkolů ve společenském dění. Dílo, které má kritik v rukou, může být určeno k tomu, aby z těchto úkolů plnilo jediný, a po případě ještě zúžený; jeho hodnota pak nebude záležet v šíři úkolu, ale v hloubce, do jaké proniká při uměleckém zobrazování skutečnosti ze stanoviska úkolu, který si klade. Podobně tomu bude s přínosem díla: má-li kritik na mysli celkové směřování literatury v přítomnosti, nebude mu nesnadné říci, čím k tomu směřování přispívá dílo, které má před sebou; autoři, kteří působí současně, se navzájem určují, nastává mezi nimi bezděké a někdy i vědomé dělení úloh. Kritikové, kteří toho nedbají, si počínají podobně jako kdysi Machar, když potíral Hálka Nerudou a zapomínal přitom, že jeden i druhý se mohli vyvinout v postavy tak výrazné, že působili vedle sebe a po boku ještě celé řady jiných, s kterými, a také mezi sebou navzájem, se dělili o plnění úkolů, které doba stavěla před literaturu. Je proto zapotřebí, aby i k dnešní literatuře kritik přistupoval ne s omezeným povědomím profesionálního posuzovače jediného díla, ale s vědomím hospodáře, který má na mysli především účelné rozložení sil při plnění úkolů přesahujících svou složitostí každého jedince. Přistupuje naše dnešní kritika k jednotlivým literárním dílům vždy s takovým zřetelem celkovým?

Vážný čtenář, takový, jaký v dnešní společnosti hromadně dorůstá pod vlivem socialistického budování, nebere do ruky kritické stati o nových knihách proto, aby se dověděl, je-li některý verš v básni nebo některý odstavec v románě podle názoru kritikova ideologicky správný či nesprávný, umělecky dobrý či špatný, ale proto, aby se především dověděl, k čemu byla kniha napsána, jaká je její ústřední otázka, jejíž osvětlení mu pomůže proniknout do nejmenších částí a zákoutí díla. Ptá se tak po ideovosti díla, nikoli však v abstraktní podobě, nýbrž v podobě konkrétní, právě té, jaké jí dodal autor svým uměleckým zobrazením. Zásada, že umění je poznáváním skutečnosti, nepopírá nikterak nutnost, aby umělec přistoupil ke skutečnosti z určitého hlediska, které mu dovoluje vidět dosud neznámé stránky a vlastnosti zobrazené skutečnosti. Dovede-li kritik nalézt ústřední otázku, kterou autor svým dílem klade a řeší, pomůže čtenáři k tomu, aby mohl přijmout knihu, je-li cenná, jako věc pro sebe životně důležitou. Hledání základní otázky nebývá ovšem, právě při dílech velké koncepce, nikterak snadné. Sám umělec nedovede leckdy vypovědět, co chtěl říci svou knihou, jinak než právě jejím úplným zněním; jsou známa slova L. N.

Tolstého o tom, že kdyby měl vyjádřit, co chtěl říci svým románem *Vojna a mír*, musil by jej napsat znovu od začátku do konce. V žádném případě nemůže být hledání základní otázky díla, onoho „proč“, které autora donutilo k psaní, nahrazeno citováním nějaké poučky, kterou kritik našel bez práce hotovou, třeba i v denním tisku. Základní otázka díla může být a velmi často u děl mohutného dechu i bývá složitá: dílo se k životu obrací několikerou tváří.

Zde, v této základní otázce, však je uzlový bod díla – z jejího stanoviska lze přehlédnout vztah díla k životu, stejně jako celé jeho vnitřní ustrojení. Také vztah díla k životu, směr a kvalita jeho společenské působnosti se nachází méně při povrchu, než někdy kritika chce připustit; bylo se o tom lze přesvědčit při kritických diskusích kolem lyriky, v nichž se ozývaly hlasy žádající, aby lyrika působila na společenský vývoj vždy jen bezprostředně, a zapominající, že i jednotlivec má vůči lyrice své nároky, a že tedy z lyrické poezie nesmí být vyloučen žádný prostý a přirozený lidský cit, ani například pocit smutku z pomíjivosti individuální existence. Umělecká literatura musí ovšem vždy lidem pomáhat v životě a práci, a ne srážet jejich životní odvalu a tvořivý elán; musí vždy stát bezvýhradně na straně kladných sil společenského vývoje. Hranice mezi tím a oním však probíhá leckdy mnohem hlouběji, než aby bylo lze ji rozeznat při povrchním pohledu. Tu však právě začíná mistrovství kritikovo: kritik musí klíčovou otázku díla dovést odhalit a charakterizovat v celé její bohatosti. Složitost, mnohostrannost poměru díla ke společenskému dění nesmí jej odradit. Spíš má v něm vzbudit nedůvěru příliš velká jednoznačnost, příliš snadná redukovatelnost díla na formuli. Stává se však někdy, že právě takováto díla dávají kritiku příležitost k bohatému rozvíjení vlastních úvah a k dlouhé recenzi.

I ve významných dílech bývají vnitřní rozpory mezi tím, čím autor směřuje k budoucnosti, a tím, čím jej k sobě víže minulost. Právě tyto rozpory zpravidla přehlížela a někdy i vědomě zastírala buržoazní kritika, již byla přirozeně přijatelnější představa nerozlišeného chaosu než ostrého rozvržení světla a stínů. Kritika dnešní – zejména při posuzování autorů mladých – upadá někdy do krajnosti opačné: staví světla a stíny příkře proti sobě, aniž se pokusí odpovědět na otázku, není-li v díle něco, co rozpor v díle obsažený činí nebezpochybným svárem, ale spíše podnětným, i pro čtenáře, zápasem o vítězství prvků budoucnosti nad přežitky minulosti.

Přihlédneme nyní k vnitřní výstavbě uměleckého zobrazení. Její rozbor zvykla si kritika v posledních letech přehlížet, domnívaje se, že úkol kritikův je skončen, když ukáže, jak dílo zasahuje do života. Když

pak byl v umělecké tvorbě zdůrazněn požadavek mistrovství, počala kritika věnovat pozornost otázkám umělecké formy zpravidla odděleně od otázek obsahu. Ani otázka vztahu literárního uměleckého obrazu ke skutečnosti nebývala – z obavy před formalismem – řešena v souvislosti s uměleckým ustrojením díla.

Spleť otázek, které se tu naskytují, je ovšem příliš složitá, aby bylo lze ji zde plně rozluštit. Je však přece jen třeba si ujasnit, že ideová stránka díla proniká celým dílem, všemi jeho složkami, že také otázka pravdivého zobrazení skutečnosti (realismu) se vztahuje k dílu jako celku a že konečně umělecká hodnota (uměleckost) je v literárním díle neoddělitelná od otázek ideovosti a realismu v celé jejich rozloze. Výstižně řekl o vzájemném vztahu jednotlivých stránek uměleckého díla na sjezdu německých spisovatelů J. R. Becher: „Dominující role ideologie vůči ostatním vlastnostem, které jsou podmínkou umělecké produkce, nesmí se stát schematickým vynášením jedné vlastnosti nad druhou, neboť ty vlastnosti bývají v umělci často obsaženy jako komplex plný rozporů a nelze je od sebe schematicky oddělovat.“ Umělcova práce je proto tak složitá, že všechny tři zřeteli: ideový, poznávací i umělecký jsou neoddělitelné, a přece klade každý z nich na umělcovy schopnosti *své* požadavky. I kritik však musí dbát této složité souběžnosti: soustředí-li se jeho pozornost příliš jednostranně na stránku ideovou, je v nebezpečí, že opomine např. otázku, zda autorovo vyprávění je pravděpodobné, soustředí-li se příliš jednostranně na pravdivost, může se mu přihodit, že zapomene, proč vlastně autor svůj příběh vypráví, a bude mu vytýkat, že jeho dílo neobsahuje detaily, které sice v realitě obsaženy jsou, ale znejasnily by autorův ideový záměr. A takovému porušení rovnováhy mezi podstatnými zřeteli má pak následky nejen pro kritikův rozbor uměleckého díla, ale i pro jeho závěrečný soud. Vezměme konkrétní příklad. Jeden z nejvýznamnějších druhů naší prózy z období budování socialismu je povídka. Pohotověji než snad kterýkoli jiný literární druh dovedla povídka od začátku reagovat na požadavek výchovy člověka, vytváření nových vztahů mezi lidmi a nového poměru k práci. Už samy umělecké zkušenosti, které dnešní povídka zdělila z doby předválečné, zejména z vypravěčského umění K. Čapka, umožnily jí nacházet, nebo spíše vymýšlet dosti výjimečné příběhy, z nichž každý bleskovým světlem osvětloval jistou vývojovou nutnost, nebo naopak kritizoval jistý nedostatek. Vada však byla v tom, že mnohé z vymyšlených příběhů se spíše skutečnosti jen zběžně dotýkaly, než aby ji plasticky zobrazovaly. Kritika většinou neprotestovala, nenutila autory, aby svůj námět umělecky propracovali, zasadili do reálné situace. Závada není v tom, že námět sám o sobě byl výjimečný, ale v tom, že bylo zanedbáno umění najít v realitě detaily, které by námět učinily kusem

života, vybrat je, zvážit dosah každého z nich, zasadit jej na jediné vhodné místo ve vyprávění. Autoři toto všechno zanedbávali hnání potřebou chvíle. Povinností kritika však bylo a je myslet rovnoměrně na ideovost, pravdivost i uměleckost díla. Je v minulosti české povídky přímo klasický případ vyváženosti všech tří zřetelů: Nerudovy Povídky malostranské. Vezmeme z nich za příklad povídku Psáno o letošních Dušičkách. Příběh, který se tu vypráví (o stárnoucí slečně, z které si ztropili posměch dva mladí lidé tím, že se zároveň o ni ucházeli a pak oba najednou couvli), není jistě každodenní; Neruda však jej situoval do malostranské skutečnosti tak přesvědčivě vybranými detaily, že jej učinil přímo typickým pro maloměstské bezcílné živoření tehdejší Malé Strany. Na nerudovské konferenci Svazu spisovatelů ukázala M. Pujmanová jasnozřivým rozbořem povídky Přivedla žebráka na mizinu, jak Neruda dovedl strhujícím způsobem pomocí detailů ukázat zničení žebráka pana Vojtíška „babou milionovou“, aniž jediným slovem i jen naznačil, že „baba milionová“ záhubu pana Vojtíška zorganizovala. Tím tíživěji zapůsobí na čtenáře zdánlivá živelnost konečné katastrofy. I tady Nerudovo mistrovství sehrálo roli mocného činitele umělecké pravdivosti i ideovosti zároveň. Neruda ne výslovným prohlášením, ale uměleckostí svého zobrazení odhalil zde celou hrůzu maloměstského pokrytectví. Spisovatelka sama nevyvodila ze svého pozorování závěry pro dnešní povídkovou tvorbu. Přesto právě z jejího pozorování vyplývá pro kritiky upozornění, že mistrovství, ideovost a pravdivost jsou v uměleckém díle neoddělitelné.

Umělecká stránka nesmí tedy být při kritickém rozboru odsouvána na druhořadé místo nebo vůbec přecházena. V boji proti formalistickému umění vznikla na jistou chvíli domněnka, že realistické umění formy nepotřebuje, že forma vyplývá automaticky z obsahu. Tato domněnka je dnes ovšem již usvědčena z nepravdy, aspoň v teorii. V praxi je však stav takový, že se zkoumání uměleckosti a uměleckého mistrovství dosud nepodařilo vzkřísit v literární teorii a že v kritice trvá dosud přehlížení formy nebo aspoň přezírání její složité problematiky. Ti, kdo takto uměleckou formu podceňují, měli by si uvědomit, že není náročnějšího mistrovství, než je mistrovství realistické, a není složitější formy, než je forma umění realistického, právě proto, že jejím úkolem je vystihnout všechnu rozmanitost skutečnosti, zachytit její nejjemnější odstíny, ale ne jakékoli odstíny, nýbrž ty, jejichž vyzdvižení ukazuje skutečnost v novém světle, z nové stránky, odpovídající ideovému záměru autorovu. Není bez zajímavosti připomenout, že sami literárněvědní formalisté, např. Šklovskij, když chtěli ukázat, co všechno umělecká forma dokáže, musili se uchýlit ne k dekadentním experimentátorům formou, ale k velkým klasikům realismu, Gogolovi, L. N. Tolstému,

Čechovovi. Lze říci i více: právě tehdy, když kritik nepočítá s uměleckým mistrovstvím a s formou, je největší nebezpečí, že zamění formu se skutečností, přežilé klišé s živým zobrazením, např. u románové postavy.

Je-li řeč o literární umělecké formě, není možno se vyhnout otázkám jazyka literárního díla. V dobách formalismu bývalo ve zvyku hledat v literárním díle především to, co jej odlišovalo od běžného vyjadřování, všechna nezvyklá slova a obraty – archaismy, neologismy, exotismy, dialektismy atd. Bylo to ostatně ve shodě i s formalistickým pojmáním úkolu jazyka v určité aspoň části literární tvorby. Dnes je jasné, že základem uměleckého vyjadřování je jazyk celonárodní, každému srozumitelný, jehož vyjadřovací prostředky jsou s dostatek bohaté k vyjadřování i nejjemnějších detailů a nejskrytějších odstínů: jen zacházet je s nimi třeba umět. Kritické edice skutečných mistrů literárního jazyka (např. Nerudy, Wolkera, Olbrachta, Vančury) ukazují přesvědčivě, že tvůrčí postup při stále novém propracovávání děl již napsaných záleží nejčastěji v odstraňování zvláštností a ještě větším oprostování jazykového výrazu. Svou prací na jazykovém výrazu pomáhá autor růstu a zdokonalování jazyka, kterým píše. Pomáhá tím účinněji, čím úporněji usiluje o to, aby slovo poslechlo jeho uměleckého záměru a vyjádřilo skutečnost, jež má být zobrazena, v celé její bohaté jedinečnosti i typické obecnosti zároveň. Úkol kritikův je pomáhat autorovi v práci s jazykem: ukazovat, kde slovo koná plně svůj úkol vyjadřovat skutečnost, kde skutečnost vyjadřuje schematicky, nebo kde dokonce ji deformuje. Kritikové často podléhají klamu, že zabývat se jazykem uměleckého díla je práce jazykovědců, a sami jazykovou stránku díla opomíjejí. Zapomínají však, že přístup jazykovědcův k uměleckému dílu je nutně jiný než jejich. Vztah jazykového vyjádření k ideovosti, a to konkrétní ideovosti díla, i ke konkrétní skutečnosti v díle zobrazené je v celé své složitosti přístupem ne tomu, jehož předmětem zkoumání je jazyk, ale tomu, kdo stojí uvnitř literárního dění a má před očima ustrojení díla i zná, nebo aspoň usiluje odhalit jeho celkový smysl a jeho společenské určení. Kritik se může a musí v mnohém poučit od jazykovědce (především se má sám naučit aspoň základním vědomostem jazykovědným) a jazykovědec se může a má poučit od kritika. Ale jeden druhého nahradit nemůže a mělo by se stát kritikovou povinností rozumět jazyku, jehož prostřednictvím všechno do díla vchází, zejména jeho lexikální stránce, ale i takovým věcem, jako je větná stavba, pořádek slov nebo i stránka zvuková.

Platí to ovšem o kritice lyrické poezie především: což je možno např. plně porozumět Neumannově poezii, tak výrazně ideové, nevšimneme-li si kritik úlohy, jaká v díle Neumannově připadá eufonii (řazení hlásek),

vyzdvihující určité významové souvislosti? Kritika umělecké prózy však nemá méně důvodů než kritika lyriky, aby si jazyka všímala. Vzpomínám (a má vzpomínka není ani příliš jasná), jak dovedl jeden z kritiků románu Pujmanové Život proti smrti rozebrat jedinou, ale uzlovou větu, která v románě líčí Helenčinu popravu; jak upozornil na nezměrně závažný ideový a emocionální dosah nepatrného adjektiva „český“ v ní, adjektiva umístěného zde zdánlivě bez věcné nutnosti, ale svrchovaně účelně po stránce umělecké i ideové:

„A najednou sjel jí před očima blesk a Helenka spatřila zajiskřit se svět, kde není válek ani popravišť, padala někam do prázdna, ale česká země ji zachytila, a její vědomí zhaslo.“

Případ, o kterém mluvím, mi bezděky utkvěl – zřejmě proto, že není pravidlem. Pravidlem je, že kritiky o jazykové stránce díla mlčí. Avšak platnost tohoto pravidla by měla pominout.

Takové jsou hlavní otázky týkající se vztahu kritiky k uměleckému mistrovství literatury. Je jen třeba ještě upozornit, že mistrovství je v přítomné chvíli socialistického budování ještě naléhavějším požadavkem než kdy jindy. Jde dnes o to překonat poslední zbytky živelnosti, do které zapadá umění úpadkové buržoazie – a právě mistrovství zvyšuje uvědomělost umělcova tvůrčího postupu. Požadavek mistrovství nutí také umělce stále tvůrčí postup zdokonalovat, nikdy se nespokojit úrovní, které dosáhl. Mistrovství nemá být proto pro kritika jen druhořadým a málo důležitým zřetelem při usuzování o hodnotě díla, nýbrž jedním z nejpřednějších.

Mistrovství nesmí ovšem – ani v literární tvorbě samé ani v kritice – být zaměňováno s pouhou technickou obratností. Technická obratnost sama o sobě není v literatuře tak vzácná, jak by se mohlo zdát na první pohled. Literatura z období mezi dvěma válkami ji u nás dovedla na značnou výši. Když pak bylo v začátcích budování socialismu zapotřebí literatury, která by velmi bezprostředně a jasně osvětlovala určité body skutečnosti, ve kterých mělo budovatelské úsilí nasadit nejdříve a nejúčinněji, vykonala technická obratnost velmi platnou službu, třebaže za cenu zjednodušování skutečnosti. Umožňovala ostré kontrastování postav, třebaže za cenu jednostrannosti v jejich charakteristice. Umožňovala obratnou kompozici děje, třebaže s nebezpečím, že se děj změní v pouhou ilustraci abstraktní teze.

Dnes však začíná podstatná proměna v životě samém, a tím i v požadavcích na literaturu. Nejde už jen o to působit na jednotlivé činy člověka, ale na člověka celého. Boj proti kultu osobnosti dává vystoupit ještě zřetelněji důležitosti a mnohostrannosti každého jedince. Rostoucí sblížení národů, boj za mír založený na spolupráci všech mírových sil a snižování mezinárodního napětí učí nás nehledat ani ve stycích mezi jednotlivci

jedinou možností spolupráce v naprosté vzájemné jednotě smýšlení, ale v zásadní shodě cíle. Počíná se proto jevit nutným, aby každý jedinec byl předmětem zájmu ne jednostranného, ale všestranného a hlubokého. Tato nová situace klade nové požadavky na literaturu a zároveň s ní i na literární kritiku. Ne již jen technické dokonalosti, ale skutečného mistrovství je zapotřebí k tomu, aby literatura mohla zobrazovat člověka v celé jeho mnohostrannosti a skutečnost v celé šíři jejích vlastností. Zároveň s těmito novými nároky na zvýšení uměleckého mistrovství vzrůstá i naléhavá potřeba literárních děl, která by byla určena ne k působení přechodnému a pomíjivému, ale k platnosti trvalé, děl hluboce realistických, jaké vytvořit je bez vysokého mistrovství nemožné. A proto se mění i postavení a úkoly kritiky. Její povinností je pomáhat literárně ke vznikání děl bohatých svou pravdivostí a dokonalým svým mistrovstvím a odvykat ji spoléhání na zjednodušující technickou obratnost, i když ovšem k určitým velmi naléhavým úkolům bude i dnes ještě nejednou zapotřebí literární tvorby rychle reagující a bleskově objasňující, byť za cenu jistého zjednodušení skutečnosti. Nelze říci, že by se kritika byla začala se svým novým úkolem vyrovnávat. Mínil-li např. i dnes ještě kritik, že je především třeba umění „rvavého“, zastírá spíše tímto výrokem bohatství úkolů, jež je literatura schopna i povinna plnit, než aby je odhaloval; nejde, a zejména dnes, o to, aby literatura jako celek (nemluvíme-li o satíře) byla hlavně „rvavá“, ale aby usilovala o hluboce pravdivé zobrazení života; skutečné její stranickosti to bude na prospěch.

II.

Tři jsou tedy základní body, které by literární kritika měla za dnešní situace do hloubky promyslet: 1. Kritikův přímý vztah k životu, nezacloněný abstraktními formulami. 2. Kritikovo zaujetí celou osobností o literární dění, 3. Jeho zájem o celou rozmanitost vnitřního ustrojení díla. Bylo by jistě třeba každý z těchto bodů rozvinout mnohem podrobněji, než jsem stačil zde. Příliš podrobné rozvinutí každého z nich by však bylo ohrozilo zřetelnost výkladu. Je nyní ještě třeba obrátit pozornost k některým jiným závažným okolnostem, jež mají na kritiku vliv.

Jedna z takových okolností je v přílišném spoléhání na termíny, jako jsou „bezkonfliktnost“, „kladný hrdina“, „typizace“ atd. Termíny jsou ovšem nezbytné a už okolnost, že se ujaly, je důkazem toho, že každý z nich je podložen zkušeností a ukazuje k něčemu podstatnému. Jedna věc je ovšem užívat termínů jako nástrojů a jiná činit z nich měřítko, proti kterým není odvolání. Kritik vysloví termín „kladný hrdina“ a začne úvahu o tom, má-li hlavní postava románu všechny znaky, které klad-

nému hrdinovi přísluší, není-li její kladnost nadsazena, jsou-li uvedeny i lehké chyby, které kladného hrdinu připodobňují průměrným lidem atd. Nevyřešeno však zůstane samo jádro otázky, zda totiž kniha jako celek, i když třeba její jednotlivosti jsou neutěšené a její rekové chybní lidé, je nesena vírou v člověka, zda čtenáři pomáhá vpřed nebo jej sráží. Rovněž nevyřešena zůstane i otázka, jaký je hrdinův úkol v celkové umělecké výstavbě románu, jeho vztah k ostatním osobám, jaký úkol mu připadá v ději atd. Avšak teprve po rozřešení těchto otázek mohla by s užitekem být položena i otázka třetí, jak se vlastně v knize uplatňuje směřování ke kladnému hrdinovi. Je možné, že by se potom ukázalo, že autor vůbec nepokládal za potřebné soustředit všechny znaky kladného hrdiny na jedinou postavu, nýbrž že je rozdělil na postav několik, aby zdůraznil, jak těžký je nejen v románě, ale v životě boj o zdokonalování jednotlivcov a jak je při něm třeba pomoci ostatních. I jiné ještě možnosti řešení si lze představit. Je tedy zřejmé: termínu „kladný hrdina“ je nejen možné, ale i potřebné užít; je také potřebné zamyslet se nad tím, jak se v románě projevuje úsilí o rozřešení otázky kladného reka. Je však nesprávné učinit ze samotného termínu „kladný hrdina“ schematizující měřítko. A to se leckdy přihází.

Prékážkou zastírající pohled na skutečný stav věcí se může stát termín kterýkoliv, užije-li se ho schematicky, i tak základní termín, jako je realismus. Užijeme-li ho prostě k pochvale nebo k pohanění autora, zastře nám jeho užití rozmanitost podob a odstínů vztahu umění ke skutečnosti. Kdybychom se např. spokojili tím, že bychom označili jako realistickou dnešní poezii Nezvalovu stejně jako Závadovu – bude tím charakterizován vztah jednoho i druhého ke skutečnosti? Nikoli, ten bude vystižen teprve tehdy, všimneme-li si např. toho, z které stránky zobrazuje skutečnost jeden i druhý a jak se tento přístup ke skutečnosti projevuje v ustrojení díla počínaje volbou námětu a konče volbou slov. Pod nekonkrétním užitím slova „realismus“ může se kromě toho skrýt leccos, třeba i pravý protiklad realismu opravdového. Schematické využití termínů může se stejně stát prostředkem dogmatického omezování autora jako zase liberalistického přehlížení rozdílů.

Literární kritice však nepřekážejí vždy jen termíny, ale někdy i nesprávný přístup k některým základním otázkám. Uvedu jako příklad otázku vlivů. Nechci ji zde probírat v plné šíři, ba nehodlám rozbírat ani její aspekt u nás nejpodstatnější – tradiční zálibu naší literární vědy ve vyhledávání závislostí všeho českého na vlivech německých nebo francouzských. Chci se však zmínit o vášni vypočítávat možné i nemožné „vzory“ domácí i cizí, které někdy propadává kritika zejména při setkání s autorem mla-

dým. Vzniká tak chaos, neboť se znejasňuje rozdíl mezi tím, co je u mladého autora nahodile přívátá ozvěna, a tím, z čeho se učil, co zároveň přejímal i přetvářel. A základní otázka kritikova, jde-li o „vzory“, musí znít právě tak a ne jinak: nač spisovatel navazuje a jakého nového smyslu u něho nabývá to, co přejímá. Jen tak může kritik pomoci, aby si začátečník uvědomil sám sebe; jen takovým kritikům svých mladistvých děl bývají mladí spisovatelé, když dozráli, vděční.

Jiný příklad pokřiveného přístupu k základním otázkám podává běžné pojmání lidovosti v literatuře. Buržoazní literární věda a kritika vytvořily fikci písemnictví „umělého“, odtrženého od lidových základů; Šalda ve své Moderní literatuře české učinil kdysi dokonce pokus prohlásit „umělost“ za charakteristický znak české literatury. Byl to omyl velkého kritika, avšak umělost jako bezděké hledisko, z něhož se na literaturu nazírá v literární vědě i v kritice, není dosud překonána. Dosud se mluví o lidovosti jen tam, kde se projevuje hmatatelně, není však pokládána za bytostnou vlastnost každé opravdové umělecké tvorby. Už Fučík dal veliký příklad tím, že ukázal – ze zcela nové stránky – Zeyerovu poezii, jež vždy bývala prohlašována za typicky umělou, a dokonce odvozenou, jako poezii tkvící svými nejhlubšími kořeny v lidovém češství. Jak jinak zní nám od té doby Zeyerovy verše! Stejný příklad dal Z. Nejedlý svými rozbory Němcové a Jiráska. Avšak tyto příklady nedošly dosud hromadného následování. Jak by se např. prohloubil básnický profil Nezvalův, kdyby kritika počítala důsledně s bytostnou básníkovou lidovostí, se všemi jejími projevy, nejenom s Nezvalovým přiznaným a záměrným příklonem k lidovým říkankám v dětských verších. Což není lidového původu například bytostná blízkost Nezvalovy poezie k hudbě (jak se projevuje v intonaci jeho verše); nemá co dělat s Nezvalovou lidovostí fakt, že Nezval byl jeden z prvních, kdo zrušil umělou souvislost verše s nepravidelným slovosledem, do té doby přímo uzákoněnou, a zavedl i do verše slovosled takový, jaký je v každodenní řeči lidové? Což není projevem Nezvalovy lidovosti okolnost, že Nezval vybírá svá slova a také svá básnická přirovnání přímo z denního života? Že přímo polemizuje s literárními formulkami tím, že proti nim v svých metaforách a přirovnáních staví bezprostřední bleskové pohledy do okruhu života a práce prostého člověka? Že stejně jako nikdy nepřestal bytostně souviset s lidem, neztratil nikdy ani na chvíli schopnost dívat se na skutečnost jeho očima? Uvádím ovšem Nezvala jen jako příklad toho, že kritika musí klást otázku lidovosti při každém spisovateli a vůči každému jeho dílu i všem jeho stránkám jako jednu ze základních otázek, ba jako otázku nejzákladnější, neboť lidovost pojatá v celém svém dosahu, ukazuje cestu k pochopení všeho ostatního: ideovosti, pravdivosti i mistrovství uměleckého díla.

Je nyní třeba všimnout si, alespoň letmo, poměru kritiky k otázce literárních druhů. Nemám tu na mysli specializaci jednotlivých kritiků na určité literární druhy: je více důvodů být proti ní než pro ni. Jde však o pomoc, kterou naše kritika může poskytnout literární tvorbě při rozvíjení a koordinaci tří základních literárních druhů: lyriky, epiky a dramatu. Existence těchto tří základních podob literatury znamená, že literatura plní svůj společenský úkol na třech frontách, z nichž každá plní své zvláštní úkoly a má svůj vlastní způsob přístupu k obecnstvu.

Literární druhy jsou zároveň i úzce navzájem spjaty i samostatné. Mají základní problematiku společnou a společně se ji i snaží řešit. Z druhé strany však dochází v jejich souběžném vývoji k nerovnoměrnostem.

Kritika má povinnost na tyto nerovnoměrnosti ukazovat, pomáhat k jejich přemáhání rozbořem teoretických otázek každého z druhů, zejména onoho, který se v dané chvíli opožďuje, jeho specifického společenského určení i jeho forem. Správně řekl o tom v citovaném již projevu J. R. Becher: „Není nové literatury, která by nově nevymezila pojmy literárních druhů a nově je mezi sebou neodlišila a konkrétně neurčila literární druhy, jež nově vznikly. Přitom se stalo už dávno nutností blíže spojit literární vědu s naší literární praxí.“ Je dost poučné podívat se po této stránce na stav naší kritiky a s ní i teorie literatury. V době předválečné, kdy stála v popředí pojmu kritika lyriky, měla kritika na pomoc při svém posuzování lyriky podrobné i konkrétní literárněvědné studie o verši, o literárním slohu atd. Dnes, kdy jsou zejména obtížné otázky prózy, nemá kritika na pomoc se strany literární vědy žádné soustavné zkoumání o próze. Nepokročilo však ani teoretické zkoumání ostatních obou literárních druhů. Pro tento nedostatek zájmu o otázky základních literárních druhů vybíhají také kritické úvahy o zásadních otázkách druhů do prázdna – názorným dokladem toho může posloužiti nedávná diskuse o otázkách lyriky, která nedovedla říci nic užitečného pro lyrickou praxi.

Dospěli jsme v své úvaze téměř bezděky ke styku literární kritiky s literární vědou. Už mnohokrát během celého našeho referátu bylo nutno uchylovat se při výkladech o literární kritice mlčky nebo výslovně k vědeckému poznání jako předpokladu literární kritiky, jak při zmínkách o obecné problematice literatury (literární vývoj, vlivy, poměr uměleckého obrazu ke skutečnosti), tak při narážkách na techniku literárního díla. Také naopak se teorie literatury nemůže obejít bez pomoci kritiky, přirozeně zejména takové, která je opravdu v živém styku s procesem literárního tvoření. Nejtěsnější styk s tvůrčí prací v literatuře mají ovšem autoři sami, a tak také nachází dnešní teorie literatury, ohlíží-li se po podnětech z minulosti, které by jí pomohly při hledání nové cesty, nejvíce užitečného v kritikách

a v teoretických statích autorů jako Tyla, Nerudy, Háalka atd. Platí to ostatně i pro dnešek, ba dokonce právě dnes, kdy kritika stojí před nutností učinit rozhodný vývojový krok k osobnímu prožívání literární tvorby kritikem, je důležité, aby se na kritice činně co nejhojněji podíleli sami bezprostřední původci literární tvorby.

Vraťme se však ke vztahu mezi kritikou a teorií literatury. Je to vztah velmi úzký, především v tom smyslu, že kritik nesmí postrádat soustavného vzdělání teoretického. Vyšli jsme sice z požadavku, aby kritik prožíval literární tvorbu nejen svými rozumovými schopnostmi, ale i emocionálně, celou svou osobností; to však není v rozporu s tvrzením, že jeho soud má být podložen zkušenostmi blízké i dálnější minulosti literatury, zobecněnými zkoumáním literárněvědným, a že se má opírat o historické poznání vztahu mezi literaturou a společenským děním, jež také podává literární věda.

A ještě více: stejně jako umělecká tvorba v období budování socialismu usiluje o to, aby stále vědoměji plnila úkoly, před které ji budování staví, musí se i kritika při svém hodnocení uměleckého díla dnes ještě víc než kdy předtím opírat o vědecké poznání zákonů a podmínek umělecké tvorby.

Teorie literatury je kritice blízká samou svou podstatou. A musí se s kritikou sblížovat stále víc i v praxi, má-li se naučit vyhledávat i řešit své problémy ne scholasticky, nýbrž tak konkrétně, aby platně pomáhala kritice i literární tvorbě samé při řešení jejich aktuálních úkolů. Je ovšem pravda, že literární teorie má přirozenou potřebu mít stále na mysli svou problematiku v celé její rozloze a úplnosti. Je však přitom ohrožována nevyhnutelným nebezpečím, že ztratí smysl pro poměrnou důležitost jednotlivých otázek, že se odtrhne od styku s živým uměním a propadne abstrakci, neužitečné a v posledních důsledcích nevědecké. Je také pravda, že literární teorie – na rozdíl od kritiky – musí postupovat systematicky, tak např. při zkoumání básnického rytmu nemůže se omezit na náznakovitě poznámky o verši jediného básníka, nýbrž musí mít stále na mysli, že jejím konečným úkolem je poznání vývoje básnického rytmu v dané národní literatuře a jeho obecné zákonitosti. Není však přitom nikterak na závalu, ale je naopak pro literární vědu svrchovaně užitečné, činí-li východiskem svého zkoumání ne jakékoliv otázky – třeba takové, které osobně zajímají badatele – ale ty, jejichž vyřešení v té chvíli literatura potřebuje.

Stojí-li například dnes literatura před úkolem rozvinout doširoka i do hloubky umělecké možnosti románu, měly by se pro literární teorii stát ohniskem zájmu otázky, které se vztahují k ideovým základům i k umělecké stránce tohoto literárního druhu, tak například otázky tý-

kající se epické postavy, jejího poměru k ději, k ideové stránce díla, dále vztahu mezi postavami, prostředků, kterým se postavy charakterizují, ale také otázky vztahu mezi dějem románu a skutečností atd. Umělecké zkušenosti, které literatura získala svým minulým vývojem, čekají na zobecnění a nové využití. Mnohý úkol, na první pohled zcela nový, nachází přesto svou obdobu v minulosti a v minulosti byly také již vytvořeny umělecké předpoklady k jejímu vyřešení. Tak např. otázka kladného hrdiny se ukáže i prakticky schůdnější, budou-li pozorně prozkoumány rozmanité konkrétní podoby, v kterých se tento problém vyskytoval u B. Němcové, K. Světlé atd.

Zápasí-li dnes česká literatura jak v epice, tak i v dramatu o satiru, které má zapotřebí jako důležitého prostředku socialistické kritiky života, může i při tom pomoci literární věda jak kritice, tak literární praxi prozkoumáním způsobů, jakými se se svými úkoly vyrovnávala velká česká satira minulosti (K. Havlíček Borovský, S. Čech atd.); tato cesta byla by bezesporu mnohem účinnější (byť i pracnější) než mechanické přejímání vzorů cizích, k jakému se tu a tam dějí v poslední době náběhy, zejména v satíře jevištní.

Je však třeba přiznat, že teoretické otázky byly do značné míry dočasně zanedbány, jednak proto, že bylo třeba po roce 1948 obrátit především pozornost k literární historii, jednak i proto, že se zaměřovalo studium formy s formalismem a výsledky literárněteoretického zkoumání v oblasti mistrovství se zdály spornými i tehdy, zakládaly-li se na materiálu. Dnes je třeba začít znovu, s navázáním na výsledky starší metriky, stylistiky, nauky o kompozici. Problematika, která před dnešní teorií literatury vyvstává, je ovšem značně nová. Není na místě probírat ji v tomto referátu; chtěl jsem jen několika narážkami poukázat k tomu, že kritika, má-li udržet krok s postupem doby, musí s teorií literatury spolupracovat i opět naopak, že teorie literatury potřebuje naléhavě pomoci kritiky.

Teorie literatury však není jediná cesta vědeckého zkoumání literatury; je zde ještě zkoumání literárního dědictví, literární dějepis. Bývaly doby, a ne právě dávné, kdy zejména literární historie se držela stranou současné literatury a s ní ovšem i kritiky: stačí připomenout Vlčkovy i Jakubcovy Dějiny české literatury, ba i Laichterovu Českou literaturu 19. století. A přece nejvýznamnější z kritiků již tehdy dobře chápali, že není hráze mezi literární minulostí a přítomností, a že má-li kritik po pravdě soudit literaturu přítomnou, musí vědět i jak se vyvinul přítomný její stav.

Stačí připomenout jako jediný příklad F. X. Šalda. Šalda, svým životním zájmem spjatý se současnou literaturou, neměl jistě v úmyslu zabývat se literaturou minulosti jako specialista, ale jako kritik cítil, že

potřebuje rozumět minulosti literatury, má-li porozumět její přítomnosti. Svědčí o tom zejména okolnost, že se opětovně pokoušel přehlédnout širší, někdy i velmi široké rozlohy literární minulosti jen proto, aby si uvědomil, jak vyústily v přítomnost. Již roku 1909 napsal v předmluvě ke své stati *Moderní literatura česká*: „Skica tato, opakuji, nechce podat žádných dějin moderní literatury české: cílem jejím je logika a filozofie našeho moderního vývoje básnického; předmětem jejím jest vysledovati a posouditi boje o básnické hodnoty a umělecké formy (neboť není umění bez formy a každý opravdový boj o formu vykupuje již poezii z malosti a zápornosti), a ne vypsati práce literátů, byť významných a dobrých.“ I když se nám názor na minulost národní literatury, jaký zde Šalda vyslovil, jeví omezen dobou, v níž byl vysloven, je z citátu jasné, že Šalda psal o minulosti literatury se zcela jinými úmysly, než činili jeho vrstevníci – literární historikové. Psal proto, aby minulostí osvětlil přítomnost. Je dobře si všimnout, že bezděky činil i opak; přítomností osvětloval minulost, a chápal ji proto lépe než literárněhistoričtí odborníci. Velmi často ve svých statích o zjevech literatury 19. století odhaluje takové jejich stránky, které soudobé odborné historii literatury unikaly; je to právě proto, že Šaldovi nebyla ani literatura minulosti předmětem nezaujatého zájmu, nýbrž vášnivě zaujatého prožívání. Napsal o tom sám v citované předmluvě: „Zvídavost, která inspiruje následující stránky, není tedy chladná papírová zvídavost učenecká; nikoli, tryská ze zdroje hlouběji položeného; je to zvídavost kohosi, jemuž v pitvorné hře osud na výsledek jeho práce a jeho bádání zavěsil zdraví a zdar celé jeho bytosti. Žil a trpěl jsem jako literát, žiji a trpím bolestné problémy, kolem nichž se soustřeďuje tato eseje: v objektivní formě podávám tu svou látku nejosobnější.“ I když opět počítáme s dobovou terminologií a dobovým způsobem myšlení, vysvítá z Šaldova případu i pro nás jasně, že spojení literární historie s kritikou, vliv hlediska literárněkritického na pojmání literární minulosti i naopak je stejně důležitý pro literární historii jako pro kritiku. Je ovšem třeba, aby dnešní kritika, chce-li si ověřit souvislost literární přítomnosti s literárním dědictvím, nevkládala jen do starých citátů dnešní smysl pod záminkou, že hledá v literárním dědictví, co v něm je podnes živé, ale aby to, co minulost literatury může dát dnešku, zjišťovala neméně odpovědným, podrobným a konkrétním poznáním, než je poznání literárněhistorické; právě Šalda si tuto vědeckou odpovědnost uvědomoval hluboce.

Je-li však řeč o sepětí kritiky se zkoumáním literárního dědictví domácího, nesmíme zapomenout zmínit se aspoň několika slovy o vztahu mezi kritikou a zkoumáním literatur cizích, minulých i přítomných. Bylo by zbytečné zabývat se obsírně otázkou „vlivů“, která u nás tolik strašiva-

la v hlavách nejenom literárních historiků! V boji proti kosmopolitismu se ukázalo již naprosto jasně, že mnohem mocněji než sebeintenzivnějšími cizími vlivy je rozvoj literatury určován jednak vývojem domácí společnosti, jehož je odrazem, jednak i předchozího rozvoje domácí literatury samé. Poznání nesprávnosti staré teorie „vlivů“ nesmí však nikterak mít za následek přehlížení skutečných vzájemných spojitostí mezi jednotlivými národními literaturami, spíše naopak. A tu může i kritika pomoci velmi mnoho: vždyť právě dnes, za stále sílícího boje o spolupráci národů, pocítujeme jasněji než kdy jindy, že národní literatury jsou spjaty navzájem ne pasivním přejímáním z některé z tzv. velkých literatur, ale společným cílem, tím, co v každé z nich stojí na straně pokroku, světového míru, usilování o nového člověka. A je proto velmi důležité, aby se kritika čím dále intenzivněji stávala zprostředkovatelem uměleckých zkušeností získaných jinými pokrokovými literaturami. Není náhoda, že právě v dnešní době vznikl v Sovětském svazu časopis *Inostrannaja literatura* a že se také u nás zakládá časopis obdobný.

Dospíváme ke konci svých úvah. Nedomnívám se, že by bylo zapotřebí podrobně jejich obsah shrnovat. Je však přece jen zapotřebí připomenout, že kritika stojí dnes před úkolem vystoupit na vyšší stupeň svého vývoje, nemá-li zůstat pozadu za životem a za samotnou literaturou. Úkoly vyplývající pro kulturu z druhé pětiletky i úkoly, před které staví kulturu dnešní etapa boje za světový mír, týkají se především uvolnění tvořivých sil jedince, jeho iniciativnosti i růstu jeho smyslu pro družnost a přátelství. Boj proti kultu osobnosti ukazuje důležitost přínosu, který do společného díla může vnést každý jedinec svou tvořivostí a svou iniciativou, bude-li je uplatňovat v nedílné a cílevědomé spolupráci s ostatními. Nikdy dosud nemohly se rozvinout všechny síly a schopnosti člověka do té míry, jak to umožňuje socialismus. Je nejpodstatnějším úkolem umění v dnešní době pomáhat všestranně rozvíjet schopnosti člověka a vychovávat člověka k tvořivé svobodě, která jedince neodtrhuje od ostatních, nýbrž naopak úže jej s nimi spojuje. Kritice připadá při plnění dnešních úkolů literatury důležitý úkol. Aby však mohla tomuto svému závazku plně dostát, potřebuje především toho, aby se kritik nadobro zprostil dogmatismu a odhodlal se hledat hodnotu díla na vlastní odpovědnost hluboce zabírajícím a konkrétně rozlišujícím rozbohem. Kritikové si občas stěžují, že spisovatelé je podceňují. Byly však již slyšeny hlasy spisovatelů, kteří uznávají nenormálnost poměru mezi literaturou a kritikou a volají po kritice, která by doopravdy plnila svůj úkol v procesu literárního tvoření. Také čtenáři se již opětovně vyslovili k otázkám kritiky. I oni žádají osobní odpovědnost kritikovu za kritický soud a odvahu proniknout do hloubky života i litera-

tury. Je ovšem jisté, že pokusí-li se kritikové vyhověti těmto požadavkům, vzniknou často rozdíly v mínění mezi nimi navzájem i mezi nimi a spisovatelem. Řešení těchto neshod bude se pak čím dále intenzivněji účastnit i čtenářstvo a také vědeckí odborníci by jen k své hanbě zůstávali stranou těchto diskusí. Leč o to právě jde. Jsou už navždy pryč časy, kdy se ve sporech o umění bezvýhodně srážela subjektivní stanoviska. Diskuse, které vzniknou, bude-li spisovatel, kritika, věda i čtenářstvo společným úsilím vyhledávat další cestu literatury, budou nejlepším prostředkem k tomu, učinit literaturu společným dílem všech.

Nakonec bych chtěl ještě jednou opakovat: nepokládám za úkol této stati vypočítávat podrobně, co kritika v posledních letech vykonala; jsem však vzdálen toho tvrdit, že své povinnosti kritika nedostála. Právě okolnost, že od roku 1948 urazila kus cesty k svému přetvoření v kritiku socialistickou, umožňuje dnes vidět a rozbírat její problematiku mnohem zřetelněji a podrobněji, než bylo lze ještě před několika málo lety. A tak i to, že může být kritika dnes již kritizována jako celek, svědčí v její prospěch. Je také nutno dodat, že jsem zdaleka neprobral celou šíři literárně-kritické problematiky. Nemohl jsem to učinit pro rozsah, jaký by takový rozbor zabral, a ani to nebylo mým záměrem. Šlo o to položit spíš otázky než dát odpovědi, a k tomu ještě: vybrat jen otázky nejpalcivější, třeba s rizikem, že mezi nimi zůstanou mezery. Snažil jsem se také neprodukovat stať opakováním pravd obecně uznaných.

(1956)

POZNÁMKY O KRITICE

Josef Rybák

Měsíčník Slovenské pohľady začal uveřejňovat anketu o slovenské literatuře. Klade známým slovenským spisovatelům několik otázek a jedna z nich je tato:

Považujete literární kritiku za pomocníka a za partnera nebo ne? Pomohla vám literární kritika ve vlastní tvorbě a jak?

Zajímavé jsou odpovědi.

Básník Pavol Bunčák píše: „Jestli mi pomohla? Mám slabé srdce. Pomohla mi k mlčení. Jiným možná k růstu, nechť se vysloví. Zdá se mi, že si všímala spíše detailů, protože neměla schopnost vidět problémy umění ze širšího úhlu. Do ideovosti se z opatrnosti nepouštěla. Obvyčejně z neznalosti.“

Zora Jesenská vyslovuje takovýto názor: „Myslím si, že konečným posláním kritiky není působit na literaturu, ale přes ni na lidi, formovat jejich ideály a citění, inspirovat je k odvaze, pravdě, myšlení a jiným podobným věcem, které člověku život značně komplikují. Jestli mně osobně kritika pomohla? Ale ano. Jsem teď mnohem otrlejší a už na nějakou hloupost nereaguji.“

Básník Vojtěch Mihálik odpovídá: „Pokud jde o mne, kritiky mých prací mi pomohly v tom, že jsem vždy po jejich přečtení napsal několik epigramů.“

Anketa by se mohla rozšířit donekonečna i o názory českých spisovatelů a základní poznatek by se patrně nelišil od toho, co říkají na adresu literární kritiky tři slovenští autoři. A jsou známy i výroky Gorkého, Majakovského, Fadějeva, Šolochova, Erenburga, Leonova, které se nijak neliší od toho, co zde bylo řečeno. Jsou známa i prudká střetnutí, která vzplanula mezi významnými autory a jejich kritiky, dalo by se mnoha výroky slavných i méně slavných umělců podepřít jednoznačné stanovisko, které zní takto: „Už delší dobu nečtu kritiky o sobě.“

Z tohoto faktu samozřejmě nelze vyvozovat jednostranné paušální závěry o kritice a o tom, že vždy mají pravdu jen kritizovaní. Člověk si nedovede představit, že by tvorba a kritika si ležely v náručí a vzájemně se milovaly. Bylo by v tom něco nepřirozeného. Kritika, rozumíme-li tímto slovem kritiku nedostatků, omylů, chyb a uměleckých slabín, a nikoliv klikašské a skupinové vynášení určitých autorů, je věc svrchovaně nepřijemná pro toho, kdo se dostane kritikům pod nůž, a nelze očekávat, že se z toho bude kritizovaný radovat. Ale spisovatelé se neradují ani z takové kritiky, která jim poklepává na rameno a pokouší se z nich dělat velikány. Takové kritiky si váží ještě méně.

Příčiny napětí tedy nejsou v tom, že by spisovatelé podceňovali nebo zatracovali kritiku, že by se považovali za nedotknutelné a že by se domnívali, že jejich díla jsou dokonalost sama. Málokdo toho ví o nedostacích a chybách té či oné literární práce tolik jako autor sám, je-li poctivý sám k sobě a dívá-li se na tvorbu jako na vážné, těžké a odpovědné úsilí, v němž se zcela zákonitě mohou střídat úspěchy i nezdary. Málokdo toho ví tolik jako autor sám o zoufalství z nedokonalosti, které

jej pronásleduje, kudy chodí, o trýznivé nespokojenosti s tím, co odevzdal veřejnosti a co v sobě nosí celá léta jako svůj vnitřní stud, utajovaný před čtenářem. Postihne-li kritika tato bolavá místa tvůrčí problematiky autorovy, trýzeň se ještě zvětší, ale kritika padla na úrodnou půdu. Vybojovala si autorovu úctu.

Kritika ovšem není jen nimrání se v nedostacích a chybách, ale v tom, jak dovede proniknout do podstaty díla, odhalit v něm to pozitivní, čím je autor svůj a co dobývá nového, co je ve shodě s úsilím společnosti, kde umělec předbíhá dobu, kde v umělecký tvar formuluje nové životní pocity, změny, procesy, konflikty dosud nepostížené a nevyjádřené. Kritika je soud a zápas o dílo, soud nejen o díle, ale i o životě a zápas nejen o dílo, ale i o život, v tom zcela souhlasím se Zorou Jesenskou, zápas o člověka především. V tom se zdánlivá protikladnost kritika s autorem stává shodou, neboť jednomu i druhému běží o stejný cíl. Tak se dívá na uměleckou kritiku socialistická společnost, a proto každý kritický subjektivismus, vycházející z idealistické estetiky a znevažující společenské poslání umění, nebo je chápající tak, že společenské poslání má každý, ať již jakýkoli umělecký výtvor, dříve či později se v naší společnosti musí setkat s nesouhlasem a odporem.

Netvrdím, že by nepřátelská kritika nemohla říci leccos zajímavého nebo správného na okraj uměleckého díla socialistického autora, ale u nás taková kritika půdu či oprávnění k existenci nemá, protože koneckonců její koncepcí je koncepce vykořisťovatelských tříd a s těmi jsme přece u nás zatočili. Nebo si myslíte, že bychom měli připustit i takovouto kritiku? Která nenávidí naše zřízení a která by chtěla přes umění útočit na náš život?

Určité negativní prvky ale mohou pronikat i do kritiky, která chce plnit kladné poslání v socialistické společnosti. K tomu rovněž nelze nečinně přihlížet a tady je další pole skutečné marxistické kritiky, aby v plodných diskusích a tvůrčích sporech vymycovala z našeho uměleckého a literárního života všechno, co je mu cizí.

Vraťme se však k poměru spisovatelů ke kritice a pohledme, co je proti kritice popuzuje.

Povrchnost, paušálnost soudů, nedostatek schopnosti pochopit myšlenku, ulpívání na nepodstatném, malost hledisek, která staví kritik proti autorovi, nepevnost a vratkost pohledu na celkové literární dění, lhostejnost k individuálním rysům autorovým, povýšenectví, nadutost, kritický eklekticismus, který mění kritéria podle určité módy ze dne na den, konzervativismus, který těží z podstaty patřící už minulosti a který hodnotí dílo ne z hlediska dneška a zítřka, živých potřeb společnosti, ale z hlediska věrejších platných soudů, které nekriticky přejímá, byť byly ve své době jakkoliv průbojné a pokrokové.

Umělecká literatura je tvůrčí proces a výsledek tvůrčího procesu. Je podle Lenina odrazem skutečnosti, a proto je tisíci pouty spjata s dobou, se životem a jeho problematikou, s jeho zápasy, idejemi, bolestmi a vítězstvími, se vším, co se odráží v nitru lidí, v jejich myšlení, cítění a konání, v jejich skutcích a vztazích, pocitech a názorech a v jejich společenském úsilí. Také umělecká kritika musí kotvit v půdě současného života. Musí nejen přejímat a přehodnocovat kulturní dědictví v této oblasti, ale musí formovat nová kritéria, a to nejen v souladu se stavem estetiky, kterou pomáhá rozvíjet, ale v souladu s pohybem života a s jeho vytyčenými společenskými cíli a boji. A že musí vycházet z toho, co v literatuře a v umění vzniká nového, je mimo diskusi.

V našem světě nemůže tedy plnit svůj úkol jiná kritika než socialistická, opírající se o poznatky socialistické vědy, o základní principy marxismu-leninismu. Ale socialistická nemusí být ještě kritika, která si vypůjčuje marxistickou terminologii, ale přitom popírá socialistické umění v samotných jeho základech. To zřetelně ukazují někteří polští kritikové, jako např. Kott. I za „marxistickými“ slovíčky se může skrývat nejvypjatější subjektivismus a individualistický anarchismus, který je nakonec stejný, ať si již hledá vzor v přízemním konzervativismu, avantgardismu minulých dob, nebo spiritualistické nadčasovosti. Příklady pro to máme i u nás, jak se o tom již psalo. Mám na mysli Grossmannovy výklady Halase nebo výklady Ortenova zjevu jednak od téhož autora a jednak od Z. Urbánka.

Stojí za to zamyslet se i nad tím, že pro naši mladou kritiku, která se domnívá, že stojí na půdě marxismu, stal se v poslední době učitelem a vzorem vynikající náš kritik, ale typický individualista F. X. Šalda, jehož výboje, význam a myslitelská síla by marxistovi neměly zabránit v tom, aby v jeho díle neviděl také věci sporné a překonané. Vždyť takové nekritické přijímání kritérií z minulosti nemůže znamenat nic jiného než špatnou službu naší literatuře. A přitom v Šaldovi se nalezne dosti závažných myšlenek, které dávají za pravdu nám. Je pozoruhodné, jak zrovna přes tyto pozitivní stránky Šaldova odkazu se lehce přešlo, stejně jako se pohrdlivě přechází skutečnost, že tu máme pevné základy socialistické umělecké kritiky v díle Zdeňka Nejedlého, Jiřího Wolkera, S. K. Neumanna, Bedřicha Václavka, Julia Fučíka aj. A že tu je Černyševskij, Bělinskij, Plechanov. Že tu jsou pro nás marxisty myšlenky Leninovy i důležitá usnesení strany o uměleckých otázkách. Ne, to mladou literární kritiku nezajímá.

Až si dá někdo práci a prohlédne si naše literární a umělecké časopisy z poslední doby, bude překvapen, co se tu navršilo zmatku u některých našich mladých kritiků právě z těchto důvodů, že po XX. sjezdu KSSS ztratili hlavu a odvrátili se od pevných principů naší socialistické

literární vědy a začali se zhlížet v starém estetickém subjektivismu nebo subjektivismu nejnovější ražby, zahaleném do modernistického hávu, ale propagujícím také buržoazní pojetí pokrokovosti a snažícím se ukazovat základní principy socialistického umění jako pochybené.

Tak se na vrchol naší současné prózy postavil Valentův román *Jdi za zeleným světlem*, dílo zejména pro autorovu další tvůrčí cestu jistě významné a virtuózně napsané, ale mající v sobě ještě hodně sporného, a proto i stojící teprve na půli cesty k socialistické literatuře. Nebo mistrovsky napsaná, ale po mnoha stránkách sporná kniha novel Alfonse Bednára *Hodiny a minuty*. A s tím se div nevy mazává jako tvůrčí omyl všechno to, co na prahu našeho socialistického románu vytvořila M. Pujmanová, V. Řezáč nebo Petr Jilemnický. Nebo o co se pokusili s mnoha dílčími omyly další autoři pokoušející se vytvořit román z naší nejaktuálnější současnosti.

Že tu je Sedláček, že je tu Říha, Tomanovi, Pluhař? Že tu byl Stehlík a Káňa, kteří o něco bojovali ve svých divadelních hrách? Že tu byl Marek? Mináč s Rozhraním, Tatarka s Farskou republikou a Družnými lety, Lazarová s Vosím hnízdem, Hečko s Dřevěnou dědinou a další a další? Že tu je Aškenazy, který se v očích kritiky stal mistrem svými Dětskými etudami a Ukradeným měsícem, ačkoliv tento talentovaný autor si před těmito dvěma knížkami ukládal mnohem náročnější úkoly?

Kde tu máme zevrubné kritické rozbory tohoto proudu naší literatury, které by s podrobnou analýzou nedostatků a slabin neztratily ze zřetele základní cíle naší socialistické literatury?

V dramatu se o něco takového pokusil Jiří Hájek. Ale vzpomeňme si, z jakých principiálních hledisek byla hodnocena tato jeho kniha.

Můžeme přejít i k poezii a zase tu najdeme nejeden příklad pro to, abychom si položili otázku, kam se dostává mladá kritika. Podívejme se, co píše Jan Trefulka o Kainarovi, kolik hloupostí se píše o nové knížce Holanově, z jakých kritických pozic se odbyla Tauferova *Eroica* atd.

Člověk by se domníval: tady kritika přes všechny názorové rozdílnosti, přes různost postřehů i zorných úhlů zkoumání bude se shodovat v jednom: v základním postoji k potřebám naší společnosti a k cílům, které si naši spisovatelé vytyčují jako spisovatelé socialisté. Že při tom nejde o uzákoňování konvencí, o upevňování prostřednosti, o přešlapávání na místě, ale o tvorbu novou socialistickým duchem i novou výrazem, zdá se snad samozřejmé. Ale o ducha této literatury musí jít. Jinak se zcela objektivisticky před námi vynoří problém tzv. modernosti a nebudeme s to rozlišovat, kde se za formálními výboji skrývají pocity a nálady, které z našeho hlediska představují starou psychickou veteš včerejšího světa.

Zamýšlíme-li se nad některými zjevy naší literární kritiky, neběží tu ani tak o jednotlivé autory, ani o jednotlivé knihy, nýbrž domyšleno do konce o skrytou i zjevnou revizi naší kulturněpolitické linie. Kdyby o tohle nešlo, nemohly by se přece objevovat názory tak hluboce podceňující a znevažující např. naši poezii, společensky neaktivnější, nebo výchovné poslání naší literatury, její optimističnost, její společenskou funkci. Nemohly by se objevovat názory nesledující nic jiného než otupit ostří naší umělecké tvorby a nakazit ji znovu starým subjektivismem. Mělké a popletené diskuse okolo modernismu a avantgardismu to plně potvrzují.

K tomu mohlo dojít proto, že naše zkušenější a marxisticky fundovaná kritika zabředla do pasivity, z níž se v této chvíli jen krůček za krůčkem prodírá. A že pole kritiky opanovali v našich uměleckých časopisech lidé nezkušení, podléhající všem možným náladám a pochybným vlivům, odborně málo vzdělaní a politicky málo vyspělí, jimž pochopitelně učaruje kdejaká domnělá subjektivistická „hloubka“ a jimž, jak se domnívají, myšlenkově precizní a jasné dílo Nejedlého, Neumanna, Fučíka, Václavka nemůže nic dát, neboť se jim jeví jako vulgární sociologie. Stačí, aby se u nás otiskla nějaká popletená úvaha, např. od Janka Kose, cizí marxleninské ideologii, a už se najdou lidé, kteří to papouškují.

Není divu, že pak o díle našich socialistických kritiků hovoří jako o „novinové publicistice“, jako by toto dílo nemělo nic společného s vědou a nevybočovalo z rámce pouhé žurnalistiky.

Je směšné, když v 3. čísle Nového života M. Jodl vytváří rozpor mezi tzv. vědeckou kritikou a kritikou orientovanou na obecnou kulturní publicistiku, již přisuzuje apodiktičnost soudů z toho prostého důvodu, že se z této strany objevily první známky nesouhlasu s těmi, kdož vnášejí zmatek do našeho literárního světa. M. Jodl přitom zřejmě nadceňuje to, co píše on anebo někteří jeho vrstevníci, když se domnívá, že z jejich strany běží o literární vědu. Ve skutečnosti i to, co oni dělají, je publicistika a nic jiného, jenomže někdy orientovaná opačným směrem. Snad se tváří učeněji, ale co je pro ni typické: že náš současný život se svou základní společenskou problematikou a náš člověk se svými společenskými a politickými úkoly, dělník, tvůrce socialismu a hlavní konzument kultury je pro ni abstraktní pojem. Proto uctívá kdejakou veličinu starého světa, proto Nejedlý, Fučík, Neumann, Václavek jsou pro ni pouhá jména. A přece kritika těchto našich socialistických spisovatelů a vědců zůstane pro každého socialistického spisovatele základním pilířem našeho kulturněpolitického boje, neboť revolučním způsobem přehodnotila stará kritéria a vytvořila nová. Čestně splnila své poslání, které socialistická

umělecká kritika musí mít i v budoucnosti: bojovat za samotné hodnoty života, prorážet cestu idejím i činům, které osvobozují svět a člověka, a bojovat za jeho socialistické vědomí.

Neházím naši mladou literární a uměleckou kritiku přes palubu. Jistě jsou v jejích řadách talentovaní lidé. Čím se ale vyznačují? Před několika lety vyšli ze škol, a budou se tedy dlouho ještě učit. Je pochopitelné, že jejich cítění budou bližší takové práci, které mají v sobě rysy hledačství, kde se autor chce dívat na svět novými očima, budou se vždy obdivovat experimentu a odvaze, tak tomu vždy bylo. Také nám, když jsme byli mladí, bylo svrchovaně protivné všechno, co znamenalo přešlapování na místě, a líbilo se nám, co bylo nové, nehotové, riskující. A také jsme ve svých kritikách často ubližovali umělcům, pro které jsme neměli porozumění. Ale o to neběží. Běží o tohle: Že my při tom všem jsme měli jednu velikou přednost, kterou nevidím u dnešní mladé literární kritiky. Nebyli jsme knihomolové, papíroví lidé, platoničtí komunisté. Křest své politické příslušnosti jsme prodělávali v bojích naší dělnické třídy a spolu s ní. Byli jsme doma v stranických buňkách, na schůzích, demonstracích, žili jsme s naší komunistickou stranou všechny ty veliké věci, za které bojovala. A přitom jsme žili i všemi živými otázkami nového umění a nové kultury, jejíž boje a vítězství jsme si nedovedli odmyslit od bojů a vítězství komunistické strany. Proto jsme nikdy nemohli chápat ani umění, ani umělecké otázky úzce, nýbrž ve vztahu k životu a k masám pracujících. Nemohli se z nás stát kožení estetikové ani dogmatici, abstraktní myslitelé, hádající se o slovíčka. I když jsme se dopouštěli chyb, šli jsme za správnou věcí. A linie naší komunistické strany byla pro nás zákonem. Každý z nás za všechno, co udělal dobrého, děkuje výchovné síle naší strany, jak na nás působila.

Proto termíny stranickost a výchovné poslání literatury nejsou pro nás prázdnými nebo zdiskreditovanými pojmy, ale cítíme za nimi aktuální problémy naší společnosti, nutnost pomáhat tomu, aby naše dělnická třída rostla morálně a politicky, aby se prohlubovalo její socialistické vědomí, aby se obohacovaly její city a její vnitřní svět.

Ožívají-li proto v řadách mladé literární kritiky nálady, které pro nás byly nemyslitelné a které mají blíž k starému světu než k světu socialismu, musí to pro nás být signálem, abychom zde svedli boj o záchranu každého opravdového talentu, kterých i v oblasti umělecké kritiky potřebujeme víc a víc. Všemi svými silami musíme pomáhat každému, kdo bloudí, musíme mu pomáhat najít správný směr, tak aby nestál stranou, ale v řadě s námi. A to se všemi osobitými stránkami svého talentu, které podle našeho názoru nemůže nikde jinde rozvíjet a nikde jinde pro ně nenajde uplatnění

O literární kritice v období budování socialismu

jako právě v naší společnosti. Čili běží-li nám o socialistické umění, běží nám také o socialistickou kritiku.

(1958)

Z druhého sjezdu

O NĚKTERÝCH PROBLÉMECH SOUČASNÉ POEZIE

Vítězslav Nezval

Nejsem kritik, estetik, teoretik – jsem básník. Pro tento referát je to výhoda i nevýhoda. Výhoda v tom, že dlouholetá básnická praxe umožňuje mně celkem bezprostředně vidět do básní, o nichž mám mluvit. Básníka může leckdo lecčímς oklamat, nikoliv však poezií. Nesedne na lep dobrým úmyslům, různým programovým a jiným záměrům, těžko uzavírá kompromis tam, kde ho uzavřít nelze. Nevýhoda básníka, který má podat systematický obraz o básnících své doby, je právě v té jeho neschopnosti uzavřít kompromis. Jsem v rozpacích, mám či musím-li připustit, že desítky a sta knih veršů, které svým kvantem dělají mně mžitky před očima, jsou většinou výplodem dobré vůle, žel jenom dobré vůle. Na rozdíl od kritika, který pokládá za svou samozřejmou povinnost soudit, je básník, zvláště v poměru k svým kolegům, k lidem své profese, citlivější, rozpačitější. Nechápu například, jak mohl před několika lety Ivan Skála, v jehož knížkách se čtou verše, kterým nechybí mnoho k tomu, aby jedním uchem vstoupily do člověka a druhým ho prostě opustily, odsoudit způsobem, pro který je těžko najít jméno, Viktoru a jiné básně Jaroslava Seiferta, básníka, který je už dnes klasikem v nejkrásnějším slova smyslu, klasikem živým, životným a moderním. Je mi líto, že tato slova na adresu Ivana Skály nemohu anulovat tím, že bych citoval z jeho knížek – a rád bych to udělal – verše tak význačné, že bych vás s ním usmířil.

Z druhého sjezdu

*Bojovný, dynamický
dějepis v našich hlavách,
otázky leninismu,
traktorů síla dravá,*

*krátký kurs našich dějin
a bolševická kázeň,
úvodník v Rudém právu,
koncert, sport, horká lázeň,
to vše je pětiletka.*

Obávám se, že verše, jež jsem právě citoval, a jiné, jež bych mohl citovat z knížek Ivana Skály a mnoha jiných básníků, nevysvětlí anebo vysvětlí až příliš jasně, proč v letech kolem roku 48, 49, 50, 51 bylo vedeno básníky, kteří se nedostali nad průměr, tažení proti všemu, co v poezii potíralo bezbarvost, chaluhoovitost a co ve jménu skutečné lásky k lidem a k socialismu odvážilo se vystoupit s pravou poezií. Kolik básnické energie vydal v boji proti antipoetickým demagogům Konstantin Biebl, kolik vnitřního utrpení zaklel ve svých manifestech na okraj svého boje! Přesto, věřte mi, naplní mě velikou radostí, budu-li moci z veršů onoho povšechného průměru, kterému pomohlo na svět nakladatelství Mladé fronty, žel i Československý spisovatel, citovati verše, ve kterých by to zajiskřilo skutečnou poezií. Není a nemůže být zásadního rozdílu mezi tím, dělali referát o poezii básník, nebo kritik, estetik či teoretik. Jak by v nás všech nebylo kus estetika či teoretika! Dávno se hlásíme k dialektickému materialismu a víme, že nelze odtrhovat teorii od praxe. Nechápal jsem nikdy básníky, kteří říkali: Já prostě nedovedu vyjádřit, co a jak dělám. Takový básník se patrně domnívá, že poezie je věc instinktu, jen instinktu. Takové úzké pojetí je prostě nesmyslné. Chci jen připomenout, jak dovedl psát o poezii Jan Neruda nebo Jaroslav Vrchlický, jak často o ní psal S. K. Neumann. Chce-li básník dvacátého století předstoupit před svou dobu a říci něco o sobě a o ní, musí sám v sobě obsáhnout celou svou epochu.

Jaká je dnešní epocha? Dává jí její ráz boj mezi dvěma tendencemi: mezi tendencí bojovat za šťastné lidstvo, za novou organizaci práce, za lásku k životu v celé jeho složitosti, za mír – proti umělému udržování sterilních hodnot, které už dávno nic neplatí a které chtějí kořistní nepřátelé lidstva uměle zachraňovat i za cenu rozvratu, i za cenu války. Jak by mohl básník nezaujmout stanovisko k tomuto boji! Jak by mohl zůstat nestranný, jak by mohl nestranit pravdě!

Mluví se o stranickosti v umění. Leckdo rozumí stranickosti tak, jako by tato stranickost v literatuře znamenala především přepis stranických usnesení a jejich překlad do poezie a prózy. Rád bych se vrátil k etymologii slova stranickost, které pochází v češtině od slova straniti a znamená bojovné stanovisko v boji pro a proti. Z nesprávného pochopení stranickosti v literatuře zaplnily se verše našich básníků standartami! Netýká se to jen produkce básníků podružných, nýbrž dopustili jsme se všichni této chyby ve snaze zúčastnit se boje po boku dělnické třídy. I když jsme v básnických prostředcích udělali kompromis, náš bojovný postoj byl správný. Básník nesmí zůstat nebojovný tam, kde se vede boj, básník se nesmí obracet zády k rozporům, k reálným rozporům na světě. Bojovnost v umění je vysoce charakterní stanovisko, které zaujímá básník k těmto rozporům. Čím je větší, tím méně standart a hesel trčí z jeho díla. Čím větší básník, tím konkrétnější báseň.

My, kteří se hlásíme k táboru pokroku a míru, díváme se na svět jinýma očima. Už Lenin zdůrazňoval, že bolševik je člověk svého druhu. Takový člověk se dívá na skutečnost jinak než člověk s vratkým světovým názorem. Díváme-li se na svět pevným pohledem, odhalíme nejúplněji pravdu života a skutečnosti. Názor, že takzvané objektivní obrázení skutečnosti spočívá v jejím fotografickém, mechanickém zrcadlovém obraze, je omyl. Metodou mechanického zrcadlového obrázení skutečnosti se dochází nanejvýše k naturalismu. Proto se snažíme vyjadřovat skutečnost s pomocí jasného vědomí a pevného světového názoru nejen rozumem, nýbrž také citem a obrazotvorností. Bez správného přirozeného citu, bez obrazotvornosti a konečně bez velikého umění nelze vytvořit v literatuře pravdivý obraz o světě.

(...)

Je nutno zdůraznit, že za posledních deset let od našeho osvobození sehrálo v naší nové literatuře mimořádnou úlohu mnoho básníků z básnického pokolení, které debutovalo po první světové válce. Tito básníci vtiskli a dodnes vtiskují pečeť naší soudobé poezii a bez souvislosti s jejich minulým dílem by se nezrodilo mnoho nejsilnějších děl posledního desetiletí naší poezie. Není náhodou, že na své dílo prostě navázat mohli. Jsouce více či méně příslušníky našeho revolučního dělnického hnutí, školeni tak či onak marxismem-leninismem, stojíce na téže straně barikády s dělnickou třídou, nemohli z žádných důvodů, ani z důvodů estetického zaujetí pro tzv. avantgardní poezii zbloudit na druhý břeh, ani přeběhnout na druhou stranu barikády. Každé hnutí mívá své dezertéry. V našem případě však se netýkaly dezerce skutečných básnických osobností, nýbrž spíše jen satelitů. Jinak básnická avantgarda kolem Devětsi-

lu nebo později kolem skupiny surrealistů zůstala vcelku věrna a oddána boji dělnické třídy a zásadním tendencím komunistické strany.

Není divu, že mladým básníkům, kteří byli při vypuknutí první světové války ještě dětmi a při jejím konci svlékali ze sebe uniformy, bylo do duše odporné moralistní pokrytectví buržoazie, stále zvedající karatelsky svůj ukazováček, bez přestání vyučující a poučující. Se svrchovanou upřímností a s radostným přesvědčením, že mají pravdu, shazovali přes všechna možná zábradlí nepříjemnou smrtku měšťácké morálky a proklamovali umění smyslové, které by přišlo rozmetat nudu abstraktních filozoficky se tvářících strof. V tomto smyslu má se rozumět ohňostroji básnických obrazů, v tomto smyslu má se rozumět mlhavému pojmu „poetismus“. Nešlo koneckonců o nic jiného než zasnoubit poezii se skutečností emocionální, se skutečností neokleštěnou pojmovým pseudobásnictvím, se skutečností, která by člověka uchvátila a dala mu radost. Není také zbytečné připomenout, že v slově surrealismus, alespoň jak se zračil v dílech českých básníků, je jeho druhá část v podstatě akcentovanější než ono „sur“, „nad“. Nezapomeňme, že různé veličiny, jež měly u nás v Čechách v literárním životě mezi oběma světovými válkami dosti veliké renomé, hlásaly slávu tzv. čisté poezie abbého Bremonda a filozofických jinotajů Valéryho. Za tyto mlhavé ideály se schovávalo mnoho netalentovaných povznešenců, kteří proti básníkům spontánním a nemorbidním vedli potouchlý očerňující boj. Tváříce se seriózně, obraceli oči v sloup, a jsouce izolováni od jakýchkoliv zájmů na sociálním dění, vysmívali se básníkům politicky zaujatým pro boj po boku dělnické třídy. Škoda, že se dostaly pod vliv jejich mentality i básnické osobnosti jako František Halas a Vladimír Holan. Bez našeptavačské úlohy těchto snobů byl by ušetřil František Halas svou poezii mnoha sebetrýznivých gest, jejichž sebetrýznivost nebyla jen ve vnitřním postoji, který obrážela, nýbrž i v určitém slovním zatížení kakofonií. Ač byl František Halas svým původem bližší dělnické třídě než většina básníků ostatních, byl přeroubován literárními kostelníky na člověka pesimistického. Ve svých posledních knihách, zvláště v *Torzu naděje* a ve sbírce *V řadě*, vytrhal tyto cizí rouby ze svého básnického těla, tento proces nebyl však pro Františka Halase bez bolesti.

Ještě mnohem dál, do mnohem většího osamocení byl zahrán vale-ryánskými krasoduchy Vladimír Holan. U něho slovní kakofonie a záliba v slovních novotvarech nabyla tak velkých rozměrů, že se pod nimi bortily i strofy mnoha jeho básní napsaných po roce 1945, ke škodě našeho lidu, kterému tím byl znesnadňován přístup k Holanově poezii, a ke škodě naší poezie. Rád bych se pozastavil u Halase. Kdysi, když měl soudruh Štoll referát – bylo to krátce po Halasově smrti – když měl přednášku, která

je obsažena v knížce *Třicet let* – tenkrát mě velmi citově pobouřilo, že v období tak krátkém po Halasově smrti Štoll s takovou otevřeností pronáší na Halase názor, který o něm měl. Mne se to citově dotklo. Ještě za života Halasova jednoho dne sešel jsem se s Ladislavem Štollem, který je tak poctivý, že by vzal jed na svůj názor. Tenkrát říkal, že bude nutno psát o některých zjevech naší poezie, například o Halasovi, kriticky. Řekl jsem mu: „Zrovna před několika hodinami ke mně volali, že Halas včera těžce onemocněl. Myslím, že by byla velmi nevhodná doba dělat teď nějakou zásadní kritiku Halase.“ Štoll odpověděl, že musí psát podle svého svědomí tak, jak cítí. Radil jsem mu: „Raději nepiš nic, doba je velmi nebezpečná, Halas onemocněl.“ Potom Halas zemřel. Bylo by bývalo tragické, kdyby měl v posledních dnech svého života číst podstatnou kritiku svého díla. O Halasovi jsem za jeho života několikrát psal. Vytýkal jsem knížce Kohout plaší smrt, že právě to, co se různým lidem na Halasovi líbilo – takzvaná hlubokomyslnost – je věc pro poezii nicotná. Jaké hluboké myšlenky vyjadřoval Halas? Vypreparoval jsem tyto jeho tzv. hluboké myšlenky a ukázal jsem, jak jsou povšechné, banální. Ne, básník není básníkem pro takové univerzální myšlenky. Zhodnotil jsem Halasovu obraznost, neboť měl v své poezii naštěstí krásné básnické obrazy, kterými dovedl nad skutečností rozsvítit magickou záplaku. Vytýkal jsem mu však, že do jisté míry kazí český jazyk. Kazí ho tím, že překrucuje slova, že dělá špatné slovosledy, inverze, že křiví některá slova, že si vymýšlí slova, že si ze starých slovníků vyhledává slova apartní. To vše jsem pokládal a pokládám – stejně jako u Holana, který v tom zašel mnohem dál – za jazykový nešvar, který by jiný národ než český básníkovi netrpěl. Nedovedu si představit, že by ve francouzské poezii některý básník tak zneužíval jazyk, jak to někdy dělal Halas a Holan. Mallarmé, který je pokládán za největšího novátora básnického jazyka, má jazyk naprosto čistý. Svobodnou syntaxí dostává slova do zvláštního sousedství, které rozžehuje jejich hmotnost. Právě syntaxí se stal Mallarmé novátorem. Ve francouzské literatuře neuzívají básníci inverze, nekrotí jazyk. Slovní neobratnost je vlastností mnoha českých básníků prostřední velikosti. Mně je milejší básník, který napíše čistě prostinkou lidovou básničku, než hlubokomyslný konstruktér umělého jazyka. U Halase i u Holana šlo často o přímé slovní novotvary. Zhoubné nádory jazyka. I v té jeho *Praze* pracuje „kostižerný čas“. Domnívám se, na rozdíl od Štolla, že krásnou básní, i když má na sobě zvláštní stín zatuchlých pokojů, jsou *Staré ženy*. Je to báseň krásná, litaniová – a styl, jímž je psána, mi celkem nebyl cizí. Dávno před Halasem jsem „litaniové“ básně psal. Halas ovšem napsal *Staré ženy* po svém, s velkým básnickým posvěcením. Nadto jeho báseň není rýmovaná – naštěstí – protože Halas „neuměl řemeslo“.

Teprve na Mickiewiczovi, kterého dělal za války, se technicky hodně naučil. Říkám hodně, neboť ani ten Halasův Mickiewicz není klasický. Je v něm zakleta velká básnická práce, která si zaslouží velkého obdivu a velké chvály. Odvolávám větu, že Halas neovládal řemeslo, ačkoliv se domnívám, že tomu tak je. Použiji jiné formulace. Myslím, že se Halasovi tak zalíbilo v kakofonii, že jí prostě přeplnil svou poezii, že si jí pokazil mnoho svých veršů. Jeho rýmy jsou bez síly. Mnohokrát jsem mu to vytkl. Jeho obrazy bývají velmi krásné. Viděl v obrazech, a tím byl a zůstal příslušníkem naší generace. Naše generace rozvíjela obraznost, v svém optimismu milovala harmonii. Halas v snaze o původnost a také vlivem Georga Trakla, rakouského básníka, který zemřel v mládí a jehož verše, velmi temné a prosycené syrovostí, překládal Reynek, katolický básník, který prožil víc než půl života ve Francii, kde zapomněl česky, češtinou víc než polámanou, převzal s pesimismem a pochmurností Trakla i Reynkovu řeč. Pokládal jsem Halasovu přemíru kakofonie takřka za organickou vadu. Halase jsem osobně měl rád, vydal knížky později než já a byli jsme zpočátku velmi upřímnými přáteli. Viděl jsem, že tento člověk, který v podstatě přišel mezi nás jako jasný, veselý, trochu anarchismem nabitý moravský chasník, začal najednou trpknout a trpknul čím dál tím více. To nebylo dobré pro něho ani pro jeho přátele. Nesmírné nadání Halasovo velmi utrpělo. Začal se uzavírat do pesimismu, začal si v něm libovat, udělal si z něho doménu. Chtěl bych říci několik vět, které budou vypadat kacírsky, ale je v nich pravda. Naše generace vystoupila s optimismem a s láskou k jasnosti. Halas původně začal jako náš žák, napsal např. básničky na číslice, které jsou odliškem mé Abecedy. Protože se nechtěl spokojit a nespokojil s úlohou žáka, hledal svou notu. Tam, kde jsme byli harmoničtí my, on byl disharmonický, tam, kde jsme byli optimističtí my, tam byl pesimistický, tam, kde jsme byli profi-filozofičtí my, tam byl filozofický, tam, kde jsme byli politicky řekněme stalinsko-leninští, tam byl vědomě protistalinský. Kdesi jsem četl, že Erik Satie snil původně o hudbě, kterou před ním uskutečnil však Debussy. Erik Satie se obrátil o 180 stupňů a místo dusné impresionistické hudby začal dělat hudbu lineární, polyfonickou ve smyslu předbachovských polyfoniků, ovšem moderním způsobem. Cestou za původností i z opozice proti tomu, z čeho původně vyšel, přeháněl Halas svou kakofonií. Myslím, že celkem ke své škodě. Bez ní by v jeho verších kolovalo víc teplé lidské krve. Halas byl charakter. Šel za tím, co sám sobě ukládal. Ať se mýlil, nebo ne, charakter byl. Nedívím se Štollovi, že kritizoval Halase tak, jak ho kritizoval, jinak ho ani kritizovat nemohl.

Já jsem Halasovi za jeho života svůj názor na část jeho poezie vyjádřil. Potom během mnoha let jsme spolu nežili na přátelské noze. Dostá-

val se hloub a hlouběji do morbidních poloh, které skutečně mnohdy morbidními polohami jsou. Vím, napsal mnoho krásných věcí nemorbidních, třeba prózu *Já se tam vrátím*. Vůbec všude, kde neměl Halas překážky technického rázu, hlavně rým, tam byl vždycky daleko jasnější, daleko sličnější a líbeznější než s rýmem. Té sentimentality je v jeho poezii víc, než by se zdálo, ale je silně zaplísněna hořkostí. František Halas je básník původní a má plné právo, aby jeho dílo bylo vydáváno. Kritizován být může a myslím, že kritizován bude, protože na cestě k socialismu se budou přece jenom stále více a více od nás oddalovat věci, v nichž smrt vítězí nad životem. Mně je nesmírně líto Halasova lidského osudu. Básník se má dožít takového věku, aby měl možnost vydat to nejzralejší, co přichází básníkům někdy až s věkem. Jsou vášnivé povahy vnitřně uražené, jako byl Halas. Jsou vášnivé povahy, které křečovitě vzlykají a nasazují si masku šklebivou. To byl Halas. Právě tito básníci se mají dožít vysokého věku, aby mohli vyjádřit také období své zralosti. Mně je nesmírně líto Halasova lidského osudu, a proto jsem pokládal za svou povinnost na plenárce, na níž mluvil Štoll, do věci zasáhnout. Halasovy věci pro děti – má také řadu dětských básní – jsou prosté, jsou krásné. I když jdeme cestou k radosti a jasu, nemáme právo dělat básníkům temným cenzora. Kdyby to bývali dělali Rusové, z Jesenina by nezbyl ani chlup, a přitom Jesenin se vydává, i když v určitých dobách se vydával méně, než by jeho básnická velikost zasluhovala. Snad to bylo z důvodů výchovných, protože v Jeseninovi, který je veliký génius, jsou složky, které pro sovětskou mládež, dorůstající k socialismu, se mohly zdát sladkým jedem.

Mně vadí na Halasovi, stejně jako mně to vadí na Holanovi, rozvíklanost jejich řemesla, neúcta k hmotě slova, titanismus proti slovu, který někdy to slovo pokřivuje. A nejen slovo, nýbrž řeč, jazyk. Kdo se tomu začal od Halase učit, učil se špatně. František Halas, který redigoval v Petrově nakladatelství *První knížky*, tj. knížky začínajících nebo mladých autorů, bezděčně ovlivňoval mladé básníky, takže mnozí vstoupili do období po osvobození a přistupovali k novým úkolům, které jim kladla doba, s rukama poněkud spoutanýma, s očima poněkud bloudícíma, krokem rytmicky neurovaným. Tím nechci upírat Františku Halasovi nic z účinnosti jeho nejlepších básní, ani mluvit o Vladimíru Holanovi, přestože se na mnoho let odmlčel, v minulém čase. Nechci ani jednoho ani druhého házet na hromadu lartpoumlartistů, mezi něž jsem byl sám nejednou vržen, byť i rukou nejednoho adepta zředené „valeryány“. Nezapomněl jsem, že různí adepti poezie, kteří velmi rychle našli si po osvobození pozice v oficiálních, ne-li dokonce v stranických našich časopisech, byli pobouření nedostatkem „básnických“ hodnot mých historických obrazů, ač za-

nedlouho poté srotili proti mně šiky z důvodů, že jsem se jim nezdál být dost politický, neboť se zatím přeorientovali z halasovštiny a holanovštiny na mladofrontové a tvorbové nosiče standart a hlasatele levičáctví. Bylo by kruté sbíratí dnes proti těmto mladým básníkům, z nichž mnozí, jak svědčí Almanach 1955, naučili se psát s jistou skromností a úměrností, jejich někdejší útočné články v různých našich novinách a časopisech, zvláště v Tvorbě z dob jejího posledního tažení, v té Tvorbě, jejíž slavná minulost je spjata s jménem Julia Fučíka, a nechci zakrývat ošklivou útočnost literárních ultralevičáků, která nadělala veliké škody a mohla nadělat ještě větší, kdyby jí v tom byl nezabránil náš celkový politický vývoj. Nemohu však při všem láskyplném poměru ke všemu, co se v naší nové poezii, ať po jakkoliv bludných cestách, dopracovalo jistého úspěchu, tisknout na srdce zlobu lidí, jejichž tvář děsila den ze dne víc drahého Konstantina Biebla. V ještě větším odstupu času bude mít literární historik příležitost zhodnotit boje o novou poezii, které u nás zuřily po roce 1945. Doplátilo na ně mnoho citlivých bytostí: Konstantin Biebl, zanedlouho po vydání nejbojovnější básnické knihy, která u nás za celé období deseti let vyšla, lidsky rezignoval před zlými štvavými kampaněmi, jichž byl svědkem. Jaroslav Seifert se nedobrovolně na několik let odmlčel, když byl vykreslen jako nějaký renegát socialistické poezie. Vladimír Holan mlčí dodnes ke škodě naší literatury. Nebýt toho, že se František Hrubín musel znovu uvést jako autor dětských veršů, ostatně nad pomyslení krásných, nečetli bychom dnes od něho nádherné básně, jako je *Za noci měsíčné* nebo *Zpěv lásky k životu*. Nadaný a původní Jiří Kolář stal se nadlouho literárním a lidským psancem. Seifertův návrat do poezie je návratem zralé básnické osobnosti. Konkrétní a prostý jak naši národní klasikové, moderní pohledem, bezprostřední výrazem, lidský pojetím, dal našemu lidu přímo zářivé klenoty básnického umění.

Než se vrátím k některým jednotlivým básníkům srostlým s etapou posledních desíti let naší poezie, rád bych, alespoň v souhrnu, pojednal o nejdůležitějších úkolech oněch deseti let naší poezie, které museli naši básníci vzít za své.

Dlouholetá nacistická okupace, která bolestně poznamenala celý náš národ, a její neblahé důsledky, jako žalářování českých lidí, koncentrační tábory, tábory pracovní s pracovním nasazením, staly se hlavním tématem naší literatury po osvobození. Bylo napsáno desítky a sta knih pamětí, próz i veršů, invektiv, článků, úvah, vyšly knihy silné i slabé a vyšla kniha, jež vznikla přímo pod tlakem atmosféry vězení, Fučíkova klasická a nesmrtelná *Reportáž* psaná na oprátce. Svědectvím, jak pobyt v koncentračním táboře, který postihl básníka, nebyl rozhodující pro kvalitu básní, které podnítil, je kniha *Písní zaživa* zazděného od Ilji Barta.

*Protože veliká pravda mne prostoupila
uprostřed lží ...
přišel ...*

28. červen

devatenáct set čtyřicet

nahoru ke mně

v tyrolském tralaláčku

a tak se mi představil:

– Gehajme štátspolicaj

Auto dole už čeká.

Jak tehdy slizká němčina se lepila k patru,

jak tehdy civěly na mě domy s očima vypoulenýma,

jak tehdy skleněné nitě ulic se navíjely na cívku srdce,

jak tehdy slunce ježek mě drásalo tisíci ostny!

A pak ze mě začali drát člověka

(až na kost, až na kost).

Jejich „du“ rezavým boxerem bilo mě do zubů,

švajnhund, brumoks, štolch, aršloch

mě na člověka nové Evropy

pasovali...

Tyto a jim podobné verše plné naturalistických detailů, které pochopitelně se těžko smazávají z duše člověka, který byl nucen trpěti v koncentračním táboře, nad slunce jasněji dokládají, že bezprostřední zážitek není pro poezii vše. Jeho čerstvost a síla se vytratí, jakmile nejsou přetaveny básnickou koncepcí, jejich autentičnost zdaleka nemusí být samozřejmá v literárním díle, pokud není umělecky přehodnocena. Mnohdy, jako je tomu např. v knížce Miloše Jirka, delší časový odstup od zážitku je na prospěch jeho umělecké působnosti. Vždyť ani díla zralých umělců, jako byl Josef Čapek a Emil Filla, nepřinesla o zážitcích v koncentračním táboře dosti silnou básnickou žeň. Reportáž psaná na oprátce je v tomto směru poloviční *zázrak*. Takové zázraky se dějí, básník je však nesmí nikdy předem očekávat v čase, který by si zvolil. A přece i česká poezie odboje přinesla bohaté plody, nejen však u vězňů z koncentračního tábora a u partyzánů, nýbrž prostě u básníků bez ohledu na to, jakou úlohu v tomto odboji osobně hráli. Není jediného básníka, který by odboji proti nacistům byl nezasvětil mnohý svůj verš. Ba možno říci, že až do dnešních dnů objevují se v naší poezii sloky odboje. Zároveň s antifašistickou poezií rodí se hned v prvních dnech po osvobození poezie na počest Rudé armády, v níž básníci mluvící nejen svým jménem, nýbrž také jménem svého lidu, se snaží tlumočit Rudé armá-

dě dík za naše osvobození. K nejkrásnějším plodům poezie z historického rozhraní času, v němž žijeme, patří Jobova noc Františka Hrubína. Tomuto tématu dali osobitý výraz Vladimír Holan ve svých básních Dík Sovětskému svazu a Rudoarmějci. City naší vděčnosti osvoboditelům najdeme v dílech Marie Pujmanové, Jaroslava Seiferta, Viléma Závady, Františka Branislava a téměř všech našich pokrokových básníků, kteří jsou si dobře vědomi, že bez osvobození Rudou armádou by nebylo u nás svobodného života. Tak se u nás rodí ponenáhlu příležitostná poezie dobrá i špatná, podle okolností, za nichž a kým byla napsána. Zdali básníkem skutečně talentovaným, který se prostě nemohl vyhnout svým vnitřním hlasům, které na něho naléhaly, nebo talentem prostředním či podprůměrným, u něhož dobrá vůle byla silnější než jeho umělecká schopnost.

V souvislosti s básněmi příležitostnými, které plnily stále víc a víc sloupce našich novin a časopisů, rodila se poezie, která, ať silnější, či slabší, ať monumentálnější, či titěrnější, byla výrazem obdivu k velkým osobnostem současných dějin, a možno říci dnes, výplodem všeobecného kultu osobnosti. V roce 1949, kdy se blížilo sedmdesáté výročí narození Josefa V. Stalina, nabyl tento kult osobnosti jednoznačný ráz: stal se kultem Stalinovy osobnosti. Tento kult, šířený především z centrálních míst naší strany a stranického tisku, není ostatně bez obdoby se Stalinovým kultem v SSSR. V nejlepších dílech našich básníků vyvěral z lásky k Sovětskému svazu, jehož symbolem, ne-li synonymem byla pro ně Stalinova postava. Ostatně nám, básníkům, kteří máme poněkud delší paměť než publicisté, utkvěl kdysi velmi mocně v uších verš ze známé básně Vladimíra Majakovského, hlásající, že myslíme stranu, říkáme Lenin, a myslíme Lenin, říkáme strana.

Že i v dílech dobrých básníků docházelo při básních o Stalinovi k bigotnosti, je konečně svatá pravda. Tato bigotnost básníků byla však podnícena a stále znovu podněcována všeobecnou bigotností. Byla až fantastická. Kdysi mne požádal písemně Pavel Reiman, abych změnil ve svém Stalinovi verš o řece Styxu, neboť prý tento verš by mohl Stalinovi připomenout, že také on musí zemřít. Nemohl jsem Reimanovi vyhovět.

Když jsem byl v roce 1934 poprvé v SSSR, překvapil mě kult politických osobností, který tam vládl. Myslím dokonce, že jsem o tomto překvapení psal. Měl jsem dojem, že kult Stalinův je přechodem od byzantského kultu ikony ke kultu člověka. Tento kult u nás přinesl mnoho a mnoho básní rozdílné ceny. K nim patří také báseň Stanislava Neumanna, který od dob této básně nenapsal nic zdařilejšího. Jedno je jisté. Oslavující veršem Stalina a české vůdčí politické osobnosti, chtěli naši básníci posloužit dobré věci. Chtěli získat pro stranu, jejíchž nepřátel neubývalo, sympatie

jsem si uvědomoval, že poezie asimiluje každý prvek, ať jakkoliv poetický, nebo prozaický, když je poezií. Není ovšem osudnějšího nedorozumění než myslet si, že tematika sama o sobě rozhoduje o tom, je-li báseň básní, a jakou je básní. Socialistický básník, který by zatarasil dveře své dílny před prvky toho, co se nazývá poezií občanskou, před prvky z jakékoliv oblasti lidské činnosti, osudně by se ochuzoval. Stejně jako by uzavřel svá okna před přírodou, před jejími vůněmi, listy, stržemi a mračny. Kdyby nehledal krásu všude tam, kde je život. Kdyby pospolitá práce nedovedla ho nikdy inspirovat. Kdyby byl specialistou na město nebo specialistou na venkov. Kdyby jako člověk stále více omezoval svá lidská práva na život svobodného člověka dvacátého století a socialismu. Jak to bývá, frézismus velmi rychle zašel a nikdo ho nelituje. Dějiny krácejí zvučnou nohou a přinášejí nám nové a nové otřesy, kladou před básníky nové a nové úkoly. S válkou v Koreji a se stále větším a větším hazardováním s osudy západního Německa objevila se otázka, která nemohla zanechat chladným ani jediného básníka, otázka boje za mír. Pod praporem boje za mír sešikovali se básníci starší i mladší, zralí i začínající a česká poezie dostala v tomto boji do vínku několik svých nejlepších plodů. Nejen v knihách, kde mír je předznamenán již v titulu anebo ve způsobu holubiček, v knihách s nejrůznější tematikou, a přece zaměřených cílevědomě k míru.

V důvěře, že poezii se lze naučit, zorganizoval Svaz spisovatelů akci, z níž měl vzejít naší poezii užitek, akci na vyškolení tzv. dělnických kádrů. Tato akce vycházela z dobře míněné snahy, aby dělnická třída promluvila sama k sobě ústy svých příslušníků. Nebylo to ponejprv v dějinách literatury, kdy se stal dělník dobrým básníkem. Jan Noha, původním povoláním typograf, stal se již před válkou básníkem bez jakéhokoliv speciálního školení a vydal několik zajímavých knih. Je otázka, zdali by bez školení na Dobříši přiřadili se k literatuře již ne nejmladší lidé jako Františka Semeráková, Otto Ježek, Marie Kratochvílová, Marie Dušková a mladý Jiří Havel. Nejsem přesně informován o školení, které otevřelo těmto dělnickým básníkům dveře do literatury. Mám všechny důvody domnívat se, že by se byli během času sami našli. Básnické nadání ponouká vodu v kotlíku, aby se zahřívala a vřela. Vyvře často dosti banálně, málokdy se však spokojí s jedním pokusem. I když mám důvěru, že se básnický talent prosazuje sám, vím, že pomocná ruka, podaná adeptovi poezie, může urychlit jeho vývoj. Naproti tomu znám příklady, kdy různé závody daly si školit své příslušníky na kulturní referenty. Vyškolily je, nechaly je mluvit do závodního rozhlasu, nakonec se však milí referenti vrátili, mnohdy s pocity velmi složitými, k své pracovní lavici. Člověk neví, jací dělníci jsou z nich dnes, člověk neví, zdali se minuli povoláním v prvním či dru-

hém případě. Povolanych je mnoho, veliký talent se nerodí však ani přes noc, ani každoročně.

(...)

Rád bych nyní pojednal, byť jen velmi stručně, o básnících generace, k níž patřím a jejíž vývoj důvěrně znám. Budiž mně dovoleno promluvit především o Konstantinu Bieblvi.

Teprve teď, když vyšlo pět svazků Bieblova díla, vidíme, že to byl básník velkého formátu, že to nebyl, jak se kdysi mohlo zdát, jenom velký básník malých forem. Biebl samozřejmě malé formy dokonale ovládal. Myslím, že ovládat dokonale tzv. malé formy je ctností každého velkého básníka. Každý velký básník musí ovládat dokonale malé formy, poněvadž k poezii, k její dobré a snad nejlepší vlastnosti, náleží také smysl pro to, co bych nazval slovem „aforismus“. V básnickém slova smyslu je to perkresba, která vyjádří na malém prostoru velký prostor, která vyjádří víc, než obsahuje. Obsahem básnického aforismu je třeba několik slov, a přece tento básnický aforismus dovede rozlítit omamné lyrické světlo. Biebl už v svých prvních básních, např. v básni o pitevně, měl nesmírný smysl pro aforismus toho druhu. A právě proto, že dokonale ovládal poezii milostnou ve zkratce, byl dlouho pokládán za mistra malé formy. Kam až vyrostl, vidíme, jak čteme dnes jeho souborné dílo. Knížka Bez obav je v podstatě jen torzem ohromné knihy, kterou chtěl Biebl vydat v době, kdy pořádal knížku Bez obav. Žel nikdy ji nebudeme čísti, poněvadž Biebl spoustu svých básní zničil. Je to nedozírná škoda. Dověděl jsem se od jeho sestry po jeho smrti, jak při své poslední návštěvě v Slavětíně, než naposled odjel do Prahy, dva tři dny před svým koncem, horečně páčil své básně a ona bohužel tomu nezabránila, poněvadž se dostala do stejně strašného duševního stavu, v jakém byl její bratr.

Biebl propadl nesmírné depresi a my musíme litovat, že jsme s ním zrovna tenkrát nebyli my, jeho nejbližší kamarádi. Mluvil jsem s Bieblem naposledy asi čtrnáct dnů před smrtí, před Dušičkami, a strávili jsme spolu nepřetržitě celý den. Biebl mně vyprávěl plno drobných bizarních příhod, kterými mne chtěl přesvědčit, že se stal předmětem zájmu divných, nekalých lidí. Že se tito lidé snaží vyprovokovat ho. Nepokládal se za zcela bezpečného, domníval se, že se o něho zajímá dokonce policie, a moje stanovisko ho neuklidnilo. Nerozpoznal jsem, že se jeho duševní stav dostal na hranice, kde člověk přestává sám sebe kontrolovat, být pánem nad sebou.

Je dnes velmi těžké rekonstruovat všechny příčiny, které ho přiměly k tomu, že si vyvolil smrt, ale jedna věc je jistá: Byl velmi zneklidněn možností recidivy sektářství a sekernictví proti literatuře, které se

tenkrát zdálo být trochu zažehnáno. On stále a stále se bál, že přijde recidiva. Bylo to v době, kdy Slánský už přestal být generálním tajemníkem KSČ, ale kdy ještě nebyl zatčen. V té době se bál Biebl o osud poezie a básníků. Právě v době, kdy přímo chrlil poezii. V knížce *Bez obav* se stal Biebl pokračovatelem Majakovského bojovné poezie. Biebl, který byl lyrickým básníkem par excellence, který byl mistrem malých forem, stává se mistrem politické poezie velkého formátu. Dovedl do svého bojovného postoje zmobilizovat celou svou paměť, všechny své opravdu básnické zážitky, proto vytvořil silnou, neabstraktní, nespekulativní poezii. I tak, jak knížka *Bez obav* vyšla, zůstává jedinečnou knihou svého druhu. Těžko v ní bude někdo pokračovat, ale zůstává na všechny časy dokladem, jak velký lyrický básník může vytvořit velikou bojovnou poezii. Bylo jistě velkým překvapením pro všechny, kdo znali Biebla, jehož zaměření bylo převážně lyrické, jak rozšířil svou poezii. Ujalo-li se semeno Majakovského u nás v Čechách, ujalo se v prsti Bieblově. V době, kdy psal tuto poezii, byl básník na vrcholu vytržení. Vypravoval a psal o tom svým přátelům. Jeho nové básně znamenaly ohromný přelom v jeho životě. Tím tragičtější. Musíme pro budoucnost varovat lidi, kteří se nedovedou chovat k bytosti, která se jmenuje básník. Básník není člověk s hroší kůží, i když se to může někdy zdát. Je to člověk, jehož citlivost je nesrovnatelná. Jestli někteří kritikové nebo feldvėblové nad poezií hřeší tím, že si zahrávají s básníky, jako by měli hroší kůži, ať si zapamatují mé varování. Všichni ti, kteří u nás potlačovali poezii, potlačovali sám životní princip. Ať si vzpomenou na Biebla. I když třeba bezprostředně pod jejich vlivem neskákal z okna, velmi a velmi trpěl falešným mentorováním básníků a poezie. Byl příliš jemná bytost a nevydržel lidsky to, co musíme nakonec všichni se snažit vydržet. Poezie mu byla osudem a sám útok na ni pokládal za útok na nejprivátnější, co v něm bylo. Byl jedním z nejopravdovějších komunistů a socialistů, ale dříví na sobě štípat nedovolil. Na velkých básnicích rádi štípají dříví hlavně špatní básníci, kteří nenávidí poezii proto, že jim samotným nevydala plod.

(...)

Závěrem zbývá mně už jen nemnoho vět, kterými bych uzavřel tuto práci, shrnul její hlavní myšlenky a zdůraznil perspektivy, které má do budoucna naše poezie. Jak bylo již řečeno, v protikladu proti poezii indiferentní, která si dává iluzi, že básník a poezie mohou žít ve vzduchoprázdnem prostoru, je všechna dnešní veliká poezie světová i naše stranická v tom smyslu, že adekvátními prostředky vede boj za mír, za lepšího člověka a za šťastnější budoucnost. S jejím pokrokovým charakterem souvisí, že chce být čtena a milována nejširšími vrstvami lidu, a proto se sděluje s lidmi

způsobem plastickým, smyslovým, neabstraktním. Výchovná vlastnost této poezie je v tom, že bez vztyčeného ukazováčku dělá čtenáře svědkem obrazu života, zaostřeného a zveličeného nadšením a uměním. Její úskalí by mohlo být v tom, že by při nedostatku uměleckých prostředků, které ji nadlehčují a dávají přesvědčivost, mohla upadnout do suché mravoličnosti a že by neplnila úkol, který má míti ve společnosti: uchvátit člověka a vnutit mu správné myšlenky, vyjádřené novými, neotřelými uměleckými prostředky. Je třeba, aby naše poezie měla na zřeteli nejlepší výsledky pokrokové poezie světové a dovedla původním způsobem své umělecké prostředky učinit nejpůsobivějšími. Ohlížet se na zaostalého čtenáře a počítat s takovou zaostalostí je nemravné a čpí podvodem. Během procesu socialismu mění se někdejší zaostalý člověk zrychleným tempem v bytost nových vlastností, v bytost pokročilou. Poezie nikdy nesmí pokulhávat za životem. Musí ho dovést vyjadřovat v jeho plnosti bez zatížení kazatelskou didaktikou. Opírajíc se o své nejpokrokovější tradice, naše poezie posledních deseti let učinila několik kroků k uskutečnění ideálu, o němž byla řeč. Není divu, že na nové půdě sklouzla občas doleva či doprava. Důležité je, že se pokusila o první kroky k poezii socialistické a že na této cestě bude pokračovat s křídly nadlehčenými zkušeností z úseku cesty, který ušla. Není neštěstím, že si počínala často nezkušeně, že mluvila mnohdy deklarativně k lidskému rozumu místo po lidsku k bytosti celého člověka. S krystalizací našich životních poměrů krystalizuje také naše poezie. Má všechny předpoklady k novému odvážnému startu. Nehrozí jí ani tak levičáctví a pravičáctví, jako levičáctví v pravičácích. Rodí se kolektivním úsilím dnešních básníků všech generací. Úsilí učít se básnickým uměním dobývat soudobou skutečnost postavilo dnešní českou poezii na čelné místo ve vývoji poezie světové. Dává jí perspektivu, že bude milována nejen svým lidem, ale s výhledem na vývoj do budoucna stane se svérázným a hrdým partnerem nejlepší pokrokové poezie světové.

(1956)

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

František Hrubín

Vážení a milí přátelé! To, co zde řeknu, je mým osobním vyznáním. Nic nového ode mne neuslyšíte. Jak myslím a cítím dnes, tak jsem myslel a cítil před třemi, před pěti, před devíti lety. Byl to nezdravý a ponižující stav pro českou literaturu, že v minulých letech nebylo možno mluvit o jejích problémech otevřeně. Nyní zde ta možnost je. Považuji tedy za svou povinnost vyslovit se veřejně k některým otázkám poezie. Odpověď na ně hledáme a stále musíme hledat všichni, nejen spisovatelé komunisté, ale i my, bezpartijní. Můj příspěvek je určen sjezdu i čtenářům, a těm především. Věřím, že se k nim dostane v nezkrácené podobě.

V posledních šesti, sedmi letech jsem se kromě jiného věnoval studiu tzv. prokletých básníků Poea, Baudelaira, Verlaina a jiných. Předem odmítám podezření z exkluzivnosti a intelektuálistiny. Svým životem a celým dílem kotvím v kraji, který je domovem kameníků, vorařů, drobných rolníků a dělníků.

Po týdny jsem byl ponořen do Mallarméova sonetu o labuti a marně jsem se jej pokoušel přeložit. Neškodilo, že jsem tolik dní a nocí prožil s básní tak odlehlou – jak zní fráze – dnešku a jeho úkolům a problémům. Naopak, pomohlo mi to nejeden problém z oblasti poezie vyřešit. A mnohý z mých nových vychvalovaných veršů by vyzněl hluše, nebýt té pilné laboratorní práce, bez níž se neobejde žádná lidská činnost. Řečeno prostě, vzdělával jsem se. Bylo mi jen k užitku, že jsem nedbal vnějších důvodů a zábran a nepřešel ani velký básnický osud označený jménem Mallarmé. Básník básníka nezkazí. Uškodí-li pabásníkovi, literatuře z toho škoda nevzejde. Nebojme se tedy kalících lázní, kterých je ke každému trvalému dílu třeba.

Jaké drama je uzavřeno do čtrnácti veršů Mallarméova malého arcidila: agonie labutě, která je odsouzena mezi ledovce a nemůže vytrhnout křídlo zamrzlé v ledu. Oč tragičtější jevil se mi obraz české poezie v nedávných letech: dědička Máchy, Nerudy a Bezručů byla též odkázána mezi ledovce. Octla se tam nikoli v podobě labutě, ale jako štvaná, určená laň; nikde nebylo stezek ani houští, krev rozproušená štvanicí netuhla, led se nerozpouštěl a poezie čelila zběsilé netečnosti ledového dogmatu. Oč tragičtější, ale oč slavnější obraz: poezie Halasova, Horova a jiných není naštěstí mallarméovskou labutí, neznehybněla v chladné pohrdání, ale vy-

rážela a vyráží z neužitečného exilia, jak je to v samé její podstatě. Ale kolika asi talentům přemrzla křídla, kolik jich zašlo v ledové skořápce!

Je ctí být básníkem této země, tohoto lidu, je vzrušující být básníkem této bouřlivé doby. Básník v sobě hloubí co největší prostor pro svobodu. Čím více prostoru pro svobodu vyhloubí v sobě, tím více prostoru pro ni dobude i vně, svému národu, svému lidu, a geniální básní celému lidstvu. Svobodou myslím stav, v němž se člověk ocitá zbaven pověr. Pověry nejsou jen vrozené, získané výchovou, ale i proklamované a vnučené. Pověrou nejsou obetkány jen příroda a její živly, jen lidská přirozenost, ale též osoby, lidská zřízení a lidská činnost. Lidstvo, co je lidstvem, přemáhá pověru na každém kroku svého vývoje. Není tomu tak dávno, co jsme nesli jeho soustavy, která z lidí vysávala veškeren život, soustavy, pověrou skrz naskrz prolezlé, jako pavučina prolézá prázdnou, černou plástev – jeho fašismu. Jeho básníci, zaslouží-li si vůbec toho jména, dali své schopnosti do služeb nejtemnější pověry. Leckterý z nich, vzpomínám například na jméno Hans Jost, opěvoval vůdcovu genialitu, jeho nepřekonatelné umění válečnické, jeho neomylnost. Opěvovali jeho tvář, ale za vráskou na jeho čele nepostihli zrudné myšlení, v semknutí rtů cynismus obludného strůjce vyhlazovacích táborů. Dokázali svými výplody, že pověra je nepřítelkyní nejen svobody, ale i pravdy.

V oněch temných dobách jsem si často čítal Tomanovu báseň Lenin. Karel Toman postavil na malém prostoru památník, jakých stojí málo. A jak střídme, jak nehonosně při tom pracoval:

*Ten den přišel
tak jako všechny jiné.
Nezhaslo slunce, ale umřel člověk ...
Věren pravdě, básník nesměl předstírat ani zastírat:
Krev prolil? Vraždil? Ano. Ale vdechl víru
a vdechl život milionům milionů netečných, tupých ...*

– a hlavně nic přidávat. A přece strmou velikost Leninovy osobnosti neumenšil ani o vlas:

*... a do věčnosti bude svítit sloupem ohnivým
všem chudým světa, –
pokorným i mstivým.*

Jak velce to zní, do jakých výšin vyvedl básník pomník žuly i kovu trvalejší. Jak vedle toho vyšuměly, sotva byly vysloveny, stovky pochleb-

ných veršů z poslední doby. Leckdo se chytil příležitosti, inspirován nikoli historickou postavou a jejím dílem, ale veden myšlenkou zavděčit se, udělat si dobré oko. Nikdo ho neokřikl ani tehdy, když svými veršovánkami snižoval a proti své vůli často i zesměšňoval význam osobností nebo dějů, jež mínil oslavit. Naopak, panovala tendence tématy měřit pokrokovost básníků, jejich oddanost lidu a vlasti. Tato hrubá tendence zavinila, že příležitost byla některými autory chápána jako okolnost příznivá jejich soukromým výhodám. Pravý umělec však chápe příležitost jako okolnost tak velikou v dosahu lidském nebo dějinném, že sama umělci příkaz přímo dává, a tak mocnou, že si umělce přímo i volí, pudíc ho zároveň, aby on sám si zvolil zrovna ji a žádnou jinou, jako je tomu u zamilovaných. Stávalo se, že byli básníci i nuceni k oslavným tirádám, ale láska vnučovaná není milovaná, řeklo by opravené přísloví. O tom všem řemeslní ohňostrojeci nikdy nepřemýšlejí, jim vždycky leží na srdci nějaký ten teplý koutek. Ale pravý básník přece už od počátku ví, že poezie nemá teplých koutů, že to tam vichří, ledově fičí, i hrom že tam bije a že se tam zahřeje jen při práci.

Co chce lid na poezii? Oslavování? Deklamování? Heslování? Nikoliv! Chce, aby mu ukázala, kudy uniká život. Ale praskliny, básníku, neupeš cupaninou veršů. Co chce lid na básníkoví? Chce, aby hodně nahlas řekl, že kudy uniká život, tamtudy uniká i poezie. To je básníkova služba člověku, lidstvu. Je k tomu třeba nejen lásky k životu, ale i vědomí, že život v sázku dávám. Je k tomu třeba srdatosti, protože podstupuji i nebezpečí životního nezdaru. Neminou tě pak chvíle, dny a třeba i roky úzkosti a zoufalství. Úzkost se slabším povahám často otevře v pustou chuligánskou dráhu. Zoufalství je někdy tak strašné, že se prázdno ohraňčené okenním rámem zdá nekonečnou volností a básník se tam vrhá, aby znovu, marně dokázal, že člověk nemá křídla. Kdo je pak vinen tvou smrtí, Konstantine Bieble? Osud? Poezie? Nikoliv! Lid, z něhož jsi vzešel? Nikoliv! Vždyť s lidem je básník jedno tělo a jeden duch, nejen s jeho pravdou, ale i s jeho omyly, nejen s jeho zpěvem, ale i s jeho podmracením, nejen s jeho slávou, ale i s jeho slabostí. Je odpovědný sobě, tj. svému lidu. Kdykoliv vstane lid pohmožděný, zbitý, nejdříve ohmatává básníka jako svou páteř, zdali zůstala celá.

Často si lidé ani neuvědomují činnost básníka, jako si neuvědomujeme, že nám bije srdce, často mnohého z nich z počátku neznají ani podle jména a nevědí nic o jeho práci. Je to známka toho, že se bez něho obejdou? Není. Jsou chvíle v životě, kdy se najednou chytáme za srdce, když se rozbušilo úzkostí nebo radostí. Tak jsou také v životě lidu, v životě národa doby, kdy si uvědomí, že má básníky, a kdy si básník trojnásob

uvědomí, že jen v srdci lidu je pravé jeho místo; tak si oba, básník i lid, znovu osvědčují svou stále trvající jednotu. Dobře ví lid, dějinami tak zkušený, že tenkrát není liduprázdňý, jsou-li jeho básníci plni člověka. Tam, kde člověka v lidech ubývá, tam spěchá básník. Kde ubylo na citech, na lásce, na odvaze, tam přidá. Sám však si nesmí nechat ubrat ani drobtu člověka v sobě, ani drobtu lidské důstojnosti. Nechal by v sobě okrádat svůj lid.

K důstojnosti člověka patří svědomí. Když volně píše a vydávám, mohu být opravdu spokojen a nechtít víc? Mohu, ale jen tehdy, dokud líc mé volnosti nemá rub umlčování druhého. Já píše a vydávám, ale zdalipak měl to právo například Jiří Kolář, básník mně poetikou odlehlý, kterého si však vážím jako příkladu, jak si nic v životě ani v práci neulehčovat? Jeho vyznání, které je pro mnohé velmi nepříjemným ostnem, zní: „Mezi lid nelze jít, lze jen žít život lidu. Ne být čumilem nebo literátem. To jsou dva strakaté kabáty, příliš protivné očím lidí. Čumil nepracuje a literát lže. Mezi lid nelze nikoho poslat, nelze poslat v padesáti letech jako ve čtyřiceti, ve třiceti, jako ve dvaceti, tento hluboký příkaz musí zastihnout člověka v kolébce, dříve než udělá první krok.“ Nemusíme souhlasit s poslední větou. Jen v tom se liší mé vyznání od Kolářova. Já bych řekl: „Tento hluboký příkaz musí jít nikoli zvenčí, ale z tebe, a pak je to neklamné znamení, že vzešel z tvého lidu. Nepřeslechni ho, básníku, ani ho v sobě ničím nepřehluš!“ Mohl by podobné vyznání vyslovit intelektuál, nepřítel lidu? Jiří Kolář, básník s původem kladenského proletáře, jemuž opravdu nikdy nešlo o osobní prospěch, ale vždycky o věc lidu a socialismu a který se v sobě raději do krve rozdírá, než aby se přizpůsobil a lízal paty, byl brutálním útokem v Tvorbě zahnán do izolace a posléze existenčně zničen. To je nelidské, to je nekulturní! Kdo z nás si spokojeně chodí, spokojeně píše, spokojeně pobírá honoráře a klidně usíná, kdo se staví, jako by o ničem nevěděl, kdo neřekne nahlas: Zde se děje křivda!, je zakuklený maloměšťácký sobec – a ten, kdo se dokáže jen tajně stydět, je zbabělec. Jsou a budou snahy tyto skutečnosti přejít, zastříit, ošolíchat, znevážit; ale každá taková snaha naši hanbu ještě zvětší. Nehanbí-li se mnohý z nás dnes, budou se za nás jednou hanbit naše děti. Záleží na nás, bude-li z podobných případů, které přejdou do literární historie jako jedny z nejostudnějších, stále otevřená, mokvající rána, nebo čestná jizva. Mnoho viny nemají jen jednotlivci, ale i kulturní instituce, které se chovaly jako ti rodiče v Perraultově pohádce: zavedli své dívky do trnitého hvozdu a pak nařikali, že děti zabloudily a že je roztrhají vlci.

Někdo mi může namítnout: „Proč jsi nám o tom nic neřekl dřív?“ Ale budme si upřímní: kdo z nás tady o tom nevěděl? A kdybych to byl

Z druhého sjezdu

řekl před rokem, například na konferenci o poezii, co by z toho bylo? Dověděla by se o tom veřejnost, tj. ti, jimž jsme především odpovědni? Když Literární noviny otiskly výňatek z diskusního příspěvku Vítězslava Nezvala z té konference, proč vynechaly zrovna tenhle statečný výrok, hodný velkého básníka (týkal se Kamila Bednáře): „Dokud v této zemi chodí třeba jen jediný básník s pocitem, že nemůže vydávat, pak tu, soudruzi, není něco v pořádku!“ Řekne-li něco básník, a zvláště básník významu Nezvalova, neříká to přece pro nějaký exkluzivní klub, nestojí o to, aby jeho výroky tlely někde v tajných archivech, ale chce, aby ho slyšela celá kulturní obec!

Lid soudí své básníky přísně. A nesoudí je vždy hned, soudí třeba až za dvacet, za padesát let a zkoumá, zda-li básník žil a tvořil tak, aby po něm zbylo jméno člověka. Žijme a tvořme tak, aby se lidé od nás neodvraceli, aby se na nás nedívali svrchu jako na ministranty s kadidelnicí, aby v nás neviděli jen výrobce konfekčního zboží, ale aby si v nás vážili opravdových tvůrců, nikým a ničím nepodplatitelných! Kdo je vinen tím, že k nám lidé ztrácejí důvěru, a že na sebe pokřikují bodrou nadávkou: „Ty laureáte!“? My sami jsme si tím vinni. Kdybychom v lidu opravdu žili, jako v něm žili Neruda, Sládek, Bezruč, vyhnuli bychom se lehko nebezpečí, že ztratíme vážnost: lid nechce, nesnese, aby se mu podkuřovalo, lid nikoho nepodplácí, ale umí si vážít poctivé práce. K poctivé práci je však třeba poctivých nástrojů a poctivého materiálu!

Básník lidu není ten, kdo ho jako slaměnou kytku sází do veršů podle okamžité potřeby, básníkem lidu není ten, kdo o něm mluví, ale ten, kdo mu mluví z duše, z jeho nejhlubšího srdce. Jsou básníci velikáni, kteří se ztotožnili se svým lidem tak, že píšíce o sobě, píší o něm: jak slavně opěvuje Walt Whitman svůj lid v mohutné básni nazvané Zpěv o mně! Což z duše lidu nemluvili a nemluví básník Zpěvu rodné zemi, básník Torza naděje, básník Světlem oděné? Zřekl se jich lid někdy? Naopak, byli jsme svědky toho, že útok na Jaroslava Seiferta v Tvorbě, útok surový hlavně tím, že v té době ohrozil i osobní bezpečnost básníkovu, lid bral jako útok na sebe, a opovržení, které mělo padnout na dílo milovaného básníka, padlo na hlavu osnovatelů. Ivan Skála je hodný a naivní chlapec, a proto věřím, že ve chvíli, kdy nás na sjezdu v březnu 1949 ujišťoval, že se „postavíme proti kritice samoděržaví, proti kritickému stínání hlav“, netušil ještě, že mu brzo potom kdosi přistrčí ruku na páku stínadla. Kruté, ale pravdivě znějí Závadovy verše:

*Umíme dělat pohřby krásné,
však pohřbíváme za živa.*

Josef Hora a František Halas se nedožili. A rubáš, který se tkal na jejich dílo, vetšel a rozpadal se už v tu chvíli, kdy byl tkán, zatímco jejich poezie vrůstala dál do národního povědomí, rok od roku živější a potřebnější, oč papírovější byly teze, které ji chtěly vystrčit jako mršinu někam za zeď národního Slavína.

Budoucnost dá Františku Halasovi místo, jaké mu jako velikému tvůrci patří. Nejen z úcty k jeho památce, ale též jako jeho přítel a první jeho žák, který se u něho, tenkrát ještě málo známého básníka, před sedmadvaceti lety ohlásil, cítím, že jsem povinen říci několik vět k jeho poezii. Když se básník cítil nejvíce opuštěn, jako ty staré ženy, nesoucí na kříži smutná nedělní odpoledne, když vzkřikl:

*Nikde nebyti, ó nikde, ty má zemi,
srostenec nocí sám tak mezi všemi,*

bylo to jen ze zoufalé touhy být a znít všude, slyšet jednou ty „salvy slávy“, až „barikáda Praha dědička Května“ bude strmět na věčnou paměť budoucím – ale bylo to také z hořkých obav, aby se básník také jednou nestal

*jen kůlem vyhlášek,
náповědou, co polyká ten prach.*

Ale když lidu nastaly chvíle nejtěžší, zvolal – bez vyzvání verbířů, jak sám říká, neopakovatelným výrazem:

*Myslete na chorál,
Malověrní,
Myslete na chorál*

Básník Naší paní Boženy Němcové, kterou vzýval jako ochránkyni lidu, tj. jeho nejvlastnějšího bytí a rodné řeči, po dvou stech letech znovu ohrožené, nebyl a ani nemohl být člověkem nevíry a dekadentem. Ladislav Štoll v Třiceti letech bojů užívá při hodnocení této velké a statečné poezie také té metody, že z dovršeného Halasova díla vybírá slova a spojení jako „tlení“, „smrt“, „zdechlina“, „jíl pod rakví“, vytrhává verše a sloky, aby dokázal, že Halas byl chorobným pesimistou a přímo programovým škůdcem nové české poezie. Touto metodou dojdou ke stejným závěrům u kteréhokoliv básníka. Ukáží to na příkladu: je český básník a ten ve svém díle nešetří slovy jako „popel, smrt, hřbitov, vetché kosti“, a jinými ještě chmurnějšími – a ten básník zpívá:

Z druhého sjezdu

*Zapěl jsem píseň poslední,
a stranou kladu lyru,
vždyť nemám v srdci struny ty,
ni v sama v sebe víru.*

A jako pohřební zpěv celému lidstvu, jeho pokroku a snahám, veškerým jeho citům, lásce a štěstí, skládá úděsnou báseň, jejíž čtyřicet veršů, například takovýchto:

*Co horou zde, to hromada je kostí,
co údolem, to šachta budoucnosti.
A čas v ní hází ve dnův běhu divokém,
mrtvolu na mrtvolu –*

prokládá refrémem jako zoufalým zakvilením,

*– co je tu v světě širokém –
co je tu, co je bolu!*

Odvází se dnes někdo říci, že Jan Neruda, autor těchto a jiných a jim podobných básní, byl nihilistou a kdovíčím ještě horším? Básník mužné síly a činorodé lásky k lidu a k vlasti se nebál vyjít veršem ani hořkou životní zkušenost, rezignaci, skepsi, ať to znělo jeho současníkům třeba i cynicky, vyzpíval, jak o něm řekl Vrchlický, resumé celé tragiky lidských bolestí. A měl jich v životě hodně, jako jich měl už od dětství nemálo, na jednoho člověka často až k neunesení, i František Halas.

Nezval nám ve svém referátu s taktem a velikou upřímností odpovídal na některé otázky Halasova osudu lidského a básnického z pozic své poetiky. O básníkovi promluvil básník. Budoucí vykladači Halasova díla nesmějí opomenout Nezvalův rozbor, zatímco Štollův jim nebude k žádnému užítku.

Ostatně, což nebyl František Halas i oficiálně označen za básníka „národní hrdosti“, za řadového vojáka za lepší život na zemi, jak jste to na smuteční slavnosti v Domě umělců v listopadu 1949 zajisté všichni slyšeli? Je možné, aby tyhle hlasy byly neupřímné, je možné, aby věnce u jeho rakve nebyly projevem láskyplného smutku a úcty k dílu, jež mrtvý lidu zanechal?

Tenkrát jsem byl zasažen velkou skepsí. Mnozí z nás, co tu jsme, věděli jsme nebo tušili, že s hrobem, který má přijmout básníkovu tělo, kope se zároveň hrob pro neslavný pohřeb jeho díla. Napadly mne v těch-

to dnech verše, nevím, budu-li je citovat přesně. Bůh ví, kam jsem je zašantročil, tehdy nebylo dobře nosit takové věci po kapsách:

*Nad rakví na sta neupřímných vět
a kolem věnce položené v pýše.
Na stěnách arestů, co jich má svět
na stěně chudákovy chýše
pravá řeč pohřební se píše.*

Rád uvěřím slovu těch, kteří tenkrát nad rakví mluvili, že mluvili opravdu z úcty a lásky k básníku chudých a utiskovaných na celém světě. Uvěřím jim, jako dodnes věřím Nezvalově smuteční básni za Františka Halase, z níž mi často zní sloka v hlavě, jako do bronzu ražená, jež vydá za celý esej:

*Tvá hrdost neškemrající,
Tvé sudlice a diademy
přes Tvoji zaslíbenost měsíci
nás budou poutat vazbou k rodné zemi.*

V tom smutku, v té skepsi jedinou útěchou mi byly zástupy prostých lidí z Vysočiny, kteří se pěšky přišli rozloučit do Kunštátu. Básník se jim vrátil, jak je o tom ujistil v prosté, monumentální básni prózou. Národ, lid – naštěstí pro pravé básníky a jejich dílo, naštěstí i pro sebe – volí si své básníky sám. Nedá si je brát, jako si nedá vnucovat veršovce, přilepené na lineál, vzdálené jeho životu, cizí jeho tužbám.

Protože jsem mluvil většinou na téma „básník a lid“, uvedu před zakončením ještě tohle podobenství z Andersena: „Jak divukrásné jsou císařovy nové šaty!“ ozývalo se volání na ulicích a oknech. Nikdo nechtěl říci, že nic nevidí, aby nebyl pokládán za hlupáka nebo za osobu úřadu nezpůsobilou. „Ale vždyť na sobě císař nic nemá,“ ozvalo se jakési dítě. „Bože, slyšte hlas nevinnosti,“ pravil jeho otec, a jeden šeptal druhému, co dítě řeklo. „Vždyť na sobě nic nemá,“ volal konečně celý zástup. Císař se zarazil, neboť i jemu samému se zdálo, že lid má pravdu, ale pomyslně si: „Teď nepomůže nic, teď už to musím vydržet!“ A komoří šli za ním a nesli vlečku, a nebylo tam vlečky, ani pláště.

Hlas dítěte je hlasem básníka: řekne, musí říci, co opravdu vidí a cítí. Neotvírá lidem oči, lidé i bez něho vidí dobře, ale otvírá jim srdce a ústa, je jejich prvním hlasem. A aby hlasem jejich opravdu byl, aby, jak praví Whitman, vzal na sebe dar i jejich jazyka, musí být jedním z nich. Lid

není způsobný a učesaný fantom: kam ho dáš, tam stojí. Co mu namluvíš, opakuje. Nikoli: lid se přece skládá z živých lidí, lid je tisíckrát, milionkrát znásobený člověk. V hlavách a srdcích kromě milionů soukromých osudů, radostí i žalostí nese staletou, tisíciletou tradici sociálních a kulturních tužeb, zápasů o jejich naplnění a myšlenku slavné budoucnosti.

Žijme tedy a tvořme tak, abychom nezradili tradici, která nám už od dob Sládkových a Nerudových velí: „Stát pevně pod praporem žití, zbaběle neopustit stráž!“ A tvořme také tak, aby naše díla klenula duhu zítřka nad celým světem!

(1956)

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Jaroslav Seifert

Vážení přítomní! Bylo řečeno, že je zapotřebí, abychom konečně uspořádali své kulturní dědictví. Vracíme se ke knihám svých mrtvých básníků, listujeme jimi a hlásíme se k tomuto jejich odkazu.

A tu mi napadá tichá a plachá otázka. Aníž se chci pouštět na pole metafyziky, obracím se s jistou úzkostí k těmto našim mrtvým a ptám se jich, budou-li se i oni hlásit k nám.

Nejednou tu bylo zdůrazněno, že spisovatelé jsou svědomím svého národa. Není to myšlenka nová. Ba snad naopak. Zdá se mi, že tato věta má dosti blízko k frázi a řekněme raději k běžnému rčení. Stává se však někdy, že i takové rčení, vyslovené v příhodném okamžiku a v jiném osvětlení, může působit drtivě.

A právě dnes chtěl bych říci: Kéž bychom v této chvíli my spisovatelé byli opravdu svědomím svého národa, kéž bychom byli svědomím svého lidu. Neboť, věřte, obávám se, že jsme jím nebyli již po více let, že jsme nebyli svědomím zástupů, svědomím milionů, ba dokonce že jsme ani nebyli svědomím sebe samých.

Znova a znova slyšíme tu zaznívati, a to z úst nikterak nevýznamných, že je zapotřebí, aby spisovatel psal pravdu. To znamená, že spisovate-

lé v posledních letech pravdu nepsali. Psali nebo nepsali? Dobrovolně či nedobrovolně? Ochotně či neochotně? Bez nadšení či s vřelým souhlasem?

Vracím se do minulosti české literatury a marně hledám, že by některý z velkých českých básníků, a zvláště některý z těch, kteří ve svých básních formulovali postuláty českého národa, jako byli Neruda, Čech, Machar a Dyk, zastavili se uprostřed svého díla, a stanuvše, oznámili svému národu a svým čtenářům, že nemluvili pravdu. Či vzpomínáte si, že by někdo z nich někdy byl prohlásil: „Čtenáři, odpusť mi, chodil jsem kolem tvých bolestí a kolem utrpení českého lidu a zavřel jsem oči. Nemluvil jsem pravdu.“ Smlčí-li pravdu kdokoliv jiný, může to být taktický manévr. Smlčí-li pravdu spisovatel, lže. A nejen to, diskredituje to, co velikého a krásného socialismus našemu lidu v těchto letech přinesl.

Vyposlechli jsme tu dosti obžalob a sebeobžalob. Nu dobrá, věrme jejich upřímnosti. Škoda jen, že nebyly vysloveny přece jen o něco dříve, aby byly blíže momentu, kdy byl nejvyšší čas. Aby se tak naplnila i pokračovala ušlechtilá tradice české literatury a ovšem literatury vůbec, že byli to básníci, kteří znajíce pravdu vyslovili ji dříve než politikové, počítající patrně spíše s realitou. Neboť pravda, jak říká Šalda, je skutečností zítřka. Je krásné, jestliže básníci postrkávají politiky, ale troufám si říci, že je méně krásné, je-li tomu naopak.

A dnes ptám se vás, kde jsme byli my všichni, když po roce 1948 zasedal nad českou literaturou člověk, který neuměl česky a který rozhodoval o osudu českých spisovatelů a českých knih?

Kde jsme byli, když tento muž rozeslal po tiskárnách zástup dvacetiletých dívek a mládenců, kteří s vervou svého mládí poručili rozmetat sazby českých knih. A byla mezi těmito knihami i díla klasiků, která dnes vydáváme znova. Byl mezi nimi i Jan Ámos Komenský.

Kde jsme byli, když ne jeden knihovník z opatrnosti, ze zbabělosti, ze zloby a z nemístného nadšení vlastní rukou ničil naše knihovny a s gründerským nadšením počal budovati knihovny nové, a to sice z knih, které vyšly až po únoru roku 1948.

To vše je pryč. To je zažehnáno, a nebyl bych objektivní, kdybych nepřiznal, že mnohé chyby byly napraveny. Nikoliv všechny.

Mohl bych jmenovat více jmen. Omezím se na jména tři. Na jména tři mrtvých.

A ptám se vás: Kdo zapaluje onu kouřovou clonu, která ve vší tichosti téměř úplně zastírá jméno a dílo jednoho z největších našich básníků moderních Vladislava Vančury? A ptám se vás se vším důrazem:

Byl Vančura český básník, nebo nebyl? A to dokonce z největších? Byl Vančura komunista, a to dokonce jeden z nejstarších, či nebyl?

Položil Vančura život za své přesvědčení, či nepoložil?

A sám dodávám, jakým způsobem položil. Nečetl jsem protokoly gestapáckých výslechů, ale jistě existují. A podle toho, co přece jen prosákl neprodyšnými zdmi gestapáckého paláce, víme, že to byl jeden z největších, z nejpevnějších, z nejstatečnějších a z nejčistších lidí, které měla nejen česká literatura, ale i tato země v našem století. Kdyby tento básník měl hrob, který by ukrýval jeho kosti, mohli bychom nad ním postát jako nad hrobem neznámého spisovatele.

Snad budeme mít příležitost v příštích dnech pohovořit si rovněž a naléhavě o omylech, chybách a vinách jeho druha a přítele Karla Teige. A konečně klade se otázka. I ta je živá, časová a naléhavá: Oč se ochuzuje obraz naší poezie i poezie socialistické, jestliže se dosud přezírá poezie Josefa Hory z třicátých let? Což to nebyla léta, kdy Hora s mladším Nezvalem dostoupil svých tvůrčích vrcholů, a nebyla to díla, v nichž dostoupila vrcholu česká poezie mezi dvěma válkami?

Prosím nepodezřívajte mne, že bych nevěděl, kdo to byl pan John Stuart Mill. Také vás prosím, abyste se nedomnívali, že se pokouším do dnešního jednoznačného světa filozofického vpašovati názor tohoto anglického empirika. Ale jeden citát nejde mi z hlavy, nemohu si ho odpustit. S malou obměnou platí totiž právě dnes pro naše spisovatele. John Stuart Mill praví: „Ta neb ten, kdo připustí, aby svět nebo příslušná část světa vybrala jemu jeho životní cíl, nepotřebuje žádné jiné schopnosti než schopnosti napodobovací jako opice.“

Či bych měl spíš citovat Voltaira, který měl názor obdobný? Voltaire říká: „Nemohu sice souhlasit s vašimi slovy, ale až do smrti budu hájit vaše právo na to, abyste je mohl hlasitě vyslovit.“

A znovu vás prosím, abyste oba tyto citáty uvážili jen v souvislosti s tímto sjezdem, a konečně i s větou z dopisu Ústředního výboru našemu sjezdu, kde se mluví o tom, že právě rozličnost talentů vyznačuje bohatost naší literatury.

Nebudu opakovat téměř čítankový poznatek o české literatuře, a to ten, že mezi významnými jejími jmény není jediného autora, který by své dílo zaměřil proti pracujícímu člověku a který by neměl hluboký cit, a dokonce i bojovné porozumění pro jeho sociální bolesti.

Co z toho plyne pro naši situaci dnes a pro naši povinnost zítra?

Jsem přesvědčen, že naší povinností je přistoupiti ihned k odčinění křivd. A naléhavé požadavky shrnuji do těchto dvou:

1. Vyzvěte umlčené a neprávem vyloučené spisovatele, kteří jsou ovšem toho jména hodni, k spolupráci. Nečekejte, až přijdou sami a budou prosit. Sotva by přišli, neboť není hodno spisovatele, aby prosil. Dejte jim

možnost, aby odpověděli dnes na útoky, na které nemohli odpovědět, když byli vylučováni z literatury, já to sám zažil!

2. Uvažujme o spisovatelích uvězněných, myslíme na jejich lidský osud. Nemám ovšem práva souditi tu jejich vinu. Vinu, chyby, omyly. Ale mám právo jako český básník vysloviti domněnku, že pykali dost za tyto své politické viny a omyly.

To, co tu říkám, dozajista neznamená, že bych se snad ztotožňoval s jejich politickými názory, které jsou a byly v rozporu s názory mými a s názory nás všech. Když dnešní členové Svazu ochotně a spěšně však přiznávají své dlouholeté omyly a viny, což má být prohlášeno za dostatečné, ani omyly a viny uvězněných nemohou být posuzovány s dosavadní přísností a z dosavadních stanovisek.

Všichni dobře víme, jak je možné – vím, že je situace těžká – pokusit se o to, aby jim jejich osud byl aspoň trochu ulehčen. Avšak, drazí přátelé, ještě jednou se vás táži; jsme opravdu jen výrobci veršů, rytmů a metafor? Jsme opravdu jen vypravěči příběhů a nic víc, abychom měli na mysli jen a jen otázky našeho stavu spisovatelského? Takto vidím poslání spisovatelů v naší době.

Nový výbor i vy všichni pečujte o to, aby naše činy, důstojné socialistického programu a důstojné socialistických spisovatelů, uskutečněny byly co nejdříve, a co nejdříve znamená dnes, ihned.

(1956)

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Jiří Taufer

Náš sjezd přes určitou nezbytnou těžkopádnost, s níž začal pracovat, bude mít a již má svůj nesporný význam. Vidím jej i v řadě významných referátů, které jsou a budou vždy na shromážděních, jako je toto, ideově politickou páteří doznání. Myslím, že v mnohých z nich je patrný již nový kurs v přístupu k otázkám literatury, hlavně v tom, že jejich autoři ne-

chtějí být obecní, neosobní, ale že vystupují s osobním pojetím, zaujatým, svým.

V diskusi kromě jiných mne zvláště potěšili mladí básníci, Šiktanc, J. V. Svoboda, Šotola a Florian a jiní, kteří neztrácejí čas na malichernosti a nechuti a vážně se zamýšlejí nad problémy, které je trápí jako tvůrce. Nekvílí nad tím, že neměli dost vzduchu, ale naopak konstatují, že „lehce od prvního mírového dne dávali a málo brali“ (Šiktanc). Je jim milejší ten, který se o dobrou věc rval, i když se dopouštěl omylů, než ten, kdo se včera nemastně neslaně tvářil a ani prst nepozvedl ke společnému dílu, a dneska vystupuje jako trpitel či člověk osvícený. Chtějí se sejit s lidmi podobných vkusů, tužeb, podobného vidění věcí a světa, chtějí sněmování mladých, touží po přátelství s těmi, s nimiž je pojí společné umělecké názory, chtějí orgán. Myslím, že mají pravdu a dosáhnou toho, co chtějí, i kdyby jim nikdo nepomohl. Ale je třeba jim pomoci. V stejném duchu mluví J. V. Svoboda, Šotola, Florian a jiní. Těmto mladým nestačí už usilovat o dosažení průměru, chtějí nad něj; bez hněvu, bez ironie, ale hlavně bez opatrnickví a s velkou opravdovostí uvažují o realismu, experimentu, slovníku, předchůdcích, zcela ve smyslu podnětného příspěvku Nazima Hikmeta o klasicích jakožto novátorech. Jsou radostní zcela ve smyslu neumannovském, nechťejí být v literatuře zbyteční, chtějí umět, vědět, poznat. Taková mládež se mi líbí, jsou si všichni nějak podobní. I ten Kundera s nimi, a protože mám rád neustrašenost, smělost, která není planým lozením, protože se mi líbí všechno, co pevně koření zde doma, ale chce to šumět korunou ve světových vichrech.

Nebylo by však v duchu dvacátého sjezdu, kdybychom na všechno, co je vyslovováno třeba upřímně, ale co je problematické nebo nesprávné, neodpovídali, neboť není potlačováním názoru, staví-li se názor proti názoru, a není vše, co vystupuje jménem kritiky, hodno toho, aby následovala pokorná sebekritika. Není každé nepřijetí, ba odmítnutí kritiky nekritičností a zastrašováním. Je třeba rozeznávat, kde jde o obhajobu principů. Toto matení pojmů a představ se stalo v poslední době epidemií. To by nebylo v duchu dvacátého sjezdu, neboť jeho smysl tkví ve vyzdvižení principů leninismu, z nichž jeden z nejdůležitějších je ten, že pravda v jistých historických obdobích může se ocitnout v menšině, že však musí být hájena a probíjíována a šířena, aby se stala věcí většiny.

Bude jistě vypadat kacířsky, když tady řeknu, že hluboce nesouhlasím s projevem Františka Hrubína, který sklídl takové ovace. Může být člen strany, který vystupuje bezpartijně, a může být naopak bezpartijní, který vystupuje partijně. Estetika není ohlas bezpartijní mlhoviny. I tam se projevuje stanovisko, pozice.

Já nemohu jinak a mé svědomí mi velí, abych proti upřímně míněnému Hrubínovu názoru postavil svůj názor, a stejně upřímně. Upřímnost je důležitý faktor umělcova rozhodování a jednání, a jen Literární noviny dovedly neinformované čtenáře postavit svého času před fakt usnesení o práci sovětského časopisu *Nový mir*, o teorii a problému upřímnosti, aniž vyložily, co předcházelo, stejně jako si přetiskly odmítavou kritiku velmi průbojných znamenitých esejistických prací Paustovského, zatímco v těch dnech obrátily na čtyřáku, tváříce se náramně svobodářsky. Tato neupřímnost patří do stejné kategorie s upřímností matoucí a falešnou, proti níž pozvedám svůj hlas.

Já mám rád básníka Hrubína a mám rád jeho nové verše, které znamenají básníkovo znovuzrození. Ale neklade-li si básník ve svých prozaických projevech též jasný cíl, který si klade ve svých básních, dočká se vždy toho, že je pochopen různými různě, že analogicky podle hesla „každý má svou pravdu“ si v jeho práci různí vyhledali pravdu a že se k ovacím spojili bezideoví s dogmatiky, proti nimž mířil, a strhli i většinu těch, kterým se protiví dogmatismus a školometství neméně než bezprincipiální bloumání. Zlé na věci je, že soudruh Hrubín, který sice vložil do svého projevu mnoho vroucího citu, který sice šlechtí pravého básníka, se nepostaral o směr proudu tohoto citu, na nějž žádný básník nikdy zapomenout nesmí a nemá. Zlé je na tom i to, že spojil některá fakta a pravdy s falešným výkladem. Opakuji: nemám nejmenší pochybnosti o upřímných, nejčistších úmyslech soudruha Hrubína. Nejde však o subjektivní záměr, jde o objektivní význam. V žádném umělcově projevu nejde o úmysly, ale o výsledky. Jsem si vědom toho, že porušuji většinové dojetí, jež vyvolalo manifestační aplaus i nadšení. Upozorňuji však, že nechci diskutovat jen s Hrubínovým příspěvkem, ale že se chci vyslovit především k problémům, které jsou ukryty v jeho příspěvku, které obsahovaly některé referáty, které byly skvěle nadhozeny v některých příspěvcích zahraničních hostů (Polevého, Nazima Hikmeta a Kruczkowského) a které jsou vyřčeny v tak jasném osvobozujícím, protidogmatickém dopise, adresovaném ústředním výborem naší komunistické strany tomuto sjezdu.

Jde myslím o celkové zmatení věci, kdy dogmatismus se pokouší vypadat jako kanárkově žlutý liberalismus, jenž je hned rozhorlený, hned zase rozcitlivělý, neostýchá se zneužít básníkova rozhorlení právě proti sobě a obrací se proti principům, kterým nikdy nevěřil, i když je bezduše přemílal. Je třeba se chopit jedné věci, která zabráni zmatku v otázce umění: je třeba si položit otázku postoje umělce (pravím umělce, nikoli kýčářského samozvance) k životu, ke skutečnosti, ke světu.

Je velká zásluha Vítězslava Nezvala, a v tom je objevitelský význam jeho přednášky pro českou marxistickou estetiku a kritiku a tím i pro boj proti estetickému dogmatismu, že spojil zase to, co školometství stále rozdělovalo, zaklínajíc se formulí jednoty obsahu a formy. Osvobozující jsou jeho slova o poměru umělce k materiálnímu světu, jemuž odpovídá, musí odpovídat – ať to umělec chce, nebo nechce – poměr ke slovu. Líbí se mi ten hluboký smysl Nezvalův pro realitu básně, líbí se mi jeho požadavek, aby byly tak reálné a hmotné, že by se podobaly láhvi, sklenici, brýlím, kostce cukru, řezu citronu. Líbí se mi, že říká: mým kritériem je konkrétnost. Tato konkrétnost v básníkovi buď je, nebo není. Ona roste z umělcova kladného radostného poměru k materiálnímu světu, jí není tam, kde je básník vnitřně odvrácen od světa, kde je hlubokým pesimistou, kde místo jasu je obrácen ke tmě, kde místo k životu je obrácen k zániku, kde místo myšlenkami na skladbu života, jeho bujných tvořivých sil, se obírá myšlenkou na jeho rozpadání.

Kult osobnosti vyvolal mimo jiné jeho dialektický protiklad, že se zejména v oblasti umění, a nejenom umění, přehlížela svéráznost a jedinečnost tvůrčích osobností a že ideovost byla brána abstraktně bez ohledu na jejího nositele v každém díle, vždy konkrétního a zvláštního.

Marxistická estetika a kritika se nemůže vzdát tohoto základního pohledu na umělce a umělecká díla a musí rozhodně odmítnout, aby byla házena do jednoho pytle s nemyslivým dogmatismem. Kritika je něco jiného než nějaké administrativní vylučování z literatury. V tom je nepomíjivý význam práce Třiceti let, v níž si s. Štoll nekladl úkol dát vyčerpávající literární portréty básníků, ale vysledovat dvě hlavní linie v naší poezii v období historického přelomu společenského vývoje od kapitalismu k socialismu, linii materialistickou se všemi stupni, až po bojovnou poezii revoluční, a linii spiritualistickou, pesimistickou, subjektivistickou, od světa a do sebe uzavřenou. V podnětu pro následovníky, kteří půjdou tvořivě dále, hlouběji, podrobněji, vidím zásluhu Štollovu, s. Hrubíne, jež výsledek se neztratí tak lehce.

Mne prostě udivuje, že Literární noviny, které ještě zcela nedávno duněly mentorským tónem, se ozývají hlučně proti kanonizování Štollovy knihy, když mnozí lidé, kteří nyní Literární noviny dělají, co nejvíc se o tuto kanonizaci zasloužili. Je to příklad devótnosti, která se v příhodném okamžiku zákonitě mění ve svůj opak. Je zásluha Vítězslava Nezvala, že správnost základních hledisek Štollových podepřel, že dokázal, že úsilí o obraznost, o básnické obraty, jimiž Halas dovedl tu a tam rozsvítit „nad skutečností magickou zápalku“, Halase sice sblížovalo s jádrem devětsilácké generace, jež vystoupila „s optimismem a s láskou k jasnosti“,

ale rozcházel se s ní v onom základním pojetí světa, pojetí života, pojetí politiky, pojetí umění. To jej vedlo k tomu, že mu velmi brzy byli bližší různí „literární kostelníci“, bližší než pracovníci na revoluční umělecké frontě. Ne Julius Fučík, ale Bedřich Fučík, ne S. Neumann, ale Jan Zahradníček a generál Medek se stali štampasty Halasovými. Bývalý žák optimistických, až k uličnictví veselých básníků se stal učitelem celé řady katolicko-agrárních poetů, rozervaných nebo rozervanost simulujících.

Není vůbec náhodou, že po revizi Štollovy kritiky Halase začali nedávno volat právě ti, na něž působil už předválečný Halas, ne však ideový komunista Halas, ale spiritualistický básník. Nejsem moralista a nejsem hlasatelem abstinence. Ale souhlasím s Majakovského požadavkem jistého minima, které se žádá od básníků, nemají-li být vymazáni ze seznamu zdravých pracovníků poezie.

V době, kdy se Neumann nejvíce potýkal s brémondovsko-ruralisticko-valéryovskou poezií a s nezdravým bohémstvím, které svádělo komunistického básníka s cynickou společností literátskou nejnižšího řádu, napsal mi Neumann v dopisu z 19. 1. 1938, v němž se vyslovil velmi nelichotivě o této promiskuitě levičáctví s pravičáctvím:

„... Myslím, že jim napíší také článku Alkohol a poezie.“

Nač ty banální alegorie z Mallarméovy básně o labuti přimrzlé do ledu? Vždyť přece jaro, jež prožívají naše národy po vítězství socialismu, se nepodobalo po deset let nějaké ledové pustině, kde promrzala křídla. Já nemám rád takový žalмовý patos, který ujišťuje o dobré vůli, ale který nemá žádný cíl, a proto si ho může přivlastnit kdekdo, laciný sentiment i hysterický maloměšťák i škodolibý cynik. Věřím zcela v upřímnost Hrubínovu, ale upřímnost sama nestačí. Nebylo např. upřímnějšího projevu než Gogolovy dopisy přátelům, a přece byly falešné. Nikdo jiný než ten, kdo miloval tohoto básníka, Bělinskij, vyslovil svůj rozhodný nesouhlas. Soudruh Hrubín ve své upřímnosti žel nešel důsledně až do konce. Mluví o umlčování zevně, ale nemluví o umlčování zevnitř. Říká o sobě, že byl přítelem a žákem Halasovým. Kdyby se sám nad sebou zamyslel, musel by doznat, že jsou krize v životě básníků, které jsou zaviněny příliš otřesnou srážkou proudu nového zdravého života celé společnosti s tím starým, co je v člověku, k tomu, aby se díval dovnitř, a že mlčení, které z toho vznikne, není vinou radosti a zdraví života, ale starou nezdravotou v básníkově. Krize, která z toho vzniká, je krize plodná. A je-li vůbec tragédií, pak je tragédií optimistickou. Čekal jsem od s. Hrubína zcela něco jiného, něco, co napovídají již jeho nové básně, radostné, do budoucna zahleděné. Čekal jsem projev, který by byl nějakým posledním slovem k procesu znovuzkřížení básníka v docela jiných, nových životních po-

lohách. Byl by mnohým jiným pomohl. Místo toho je jeho projev pohled zpět. Soudruh Hrubín nám namlouvá, že tak, jako myslí a cítí dnes, myslil a cítil před třemi, pěti, před devíti lety. Domnívám se, že jeho poezie (včetně poezie pro děti) svědčí o opaku. Ale budiž, tvrdí-li to, cítí to asi opravdu tak. Ostatně jeho projev tomu nasvědčuje. Ale pak musím říci, že mu nezávidím. Věřím totiž s Neumannem, že živlem básnickovým je stálá proměna, překonávání a růst.

Kritériem pravého silného básníka je pro mne víra. Víra ne jako náboženská pověra, ale jako pružina, bez níž není možno si představit člověka myslícího a tvůrčího a bez níž není možno si představit ani vědu, ani umění, ani činnost společenskou, veřejnou. A s otázkou takové víry se bolestně a mužně vyrovnával básník Wolker. S ní se před půlstoletím vyrovnával Neumann. V naší době, kdy je třeba ještě tolik bořiti a popírati, chváří se velmi často a právem skepse jako činitel kulturní. Jen někdy se zapomíná, že skepse zdravá a plodná jest jednou stránkou téhož charakteru, jehož druhou stránkou je víra. Skepse bez víry jest činitel stejně reakcionářský jako víra bez vědění. Halas byl básník a nevyřadil ho nikdo z naší literatury. Ale kritika nemůže chodit kolem jeho díla a vlivů po špičkách, neboť by škodila jeho dílu.

Marxistická kritika si nikdy nedá vzít právo na kritiku jakéhokoliv zjevu, z něhož trčí spár sebeupřímnější, ale rozleptávající skepse bez víry, a necouvne před obviněním z dogmatismu. Bude dál bojovat proti starému v životě, ve společnosti, v člověku, v umění. Bude se snažit vyložit, pochopit, odůvodnit zjev, ale nikdy nezapomene uplatnit to nové v učení, jež nám odkázali klasikové marxismu-leninismu – to jest usilovat o změnu.

Mne velmi vzrušil diskusní příspěvek s. Kruczkowského a nejvíce to místo, kde mluví o tom, že v Polsku označují nyní lidi, kteří pevně věřili v socialismus a jeho realizaci, za „fideisty“, a lidi skepse v tuto víru za „racionalisty“. Je to výstižné a skvěle to vystihuje zase základní problém víry a nevíry. Nejde jen o desetileté období našeho nového života. Je třeba se podívat daleko do let před druhou světovou válkou. Cožpak v dobách, kdy Sovětský svaz byl jedinou socialistickou zemí na světě, pomlouvanou, vysmívanou, napadanou, nenazývali všelijací šmoci, odpadlíci, skeptikové, trockističtí kazisvěti – věrné obránce Sovětského svazu naivními sovětofilky a dogmatiky? Nechtěli by dnes snad tito skeptičtí racionalisté tvrdit, že dějiny jim daly za pravdu proti těm, kteří perzekvovali, vysmívání, žalářování hájili velkou pravdu obrovské vymoženosti pokrokového lidstva SSSR? A přece měli a mají pravdu tito „fideisté“, kteří dnes jen očišťují, okřídľují svou víru spojenou s vědou věd, ti měli a mají pravdu, a ne skeptici, ti racionalisté, kteří by s omyly a chybami, jež jsou

chybami velkými, protože jde o veliké lidské dílo, mnohdy rádi očistili socialismus až k měšťácké demokracii. Já děkuji s. Kruczkowskému za jeho slova: „Každá revize názorů, každá změna kritérií pro hodnocení zjevu by mnohdy mohla vést k podlomení víry v užitečnost jakýchkoli, i těch nejzákladnějších ideologických kritérií.“

Je tu věru pěkná podívaná: mnozí předváleční skeptici, pováleční dogmatici se nyní v prudkém očistném vichru, který se zdá někomu zase chaotickým zemětřesením, zase vracejí ke své skepsi z dob, kdy jí se bili navzdory všemu za komunismus. Za první zemi socialismu, prvorozenou z leninismu.

A ještě o jedné věci se chci zmínit: o způsobu, jakým se tu často mluví o kritice kritik sbírek Seifertových, Bieblových atd. Kritika je také dílo literární a je jako takové posuzováno. A byl-li posuzován špatný kritický článek toho či onoho, byl posuzován z hlediska debaklu kritické reputace, zvláště když bylo seznáno později, že kritik se neřídil v případě Seifertově hledisky vlastními, ale přijatými. A žádá-li kritika pravá, skutečná, aby dílo básnické bylo dílem charakterním, tím přísněji musíme se tázat po charakternosti činu kritického. Básníci nemají hroší kůži. Jistě ale není opodstatněný ten bolestný tón, s nímž o přímo vražedném vlivu jedné špatné kritiky na básníka mluvil s. Hrubín. Cožpak jsou naši básníci takové třtiny a mimózy, které se při každém doteku nadlouho sklápějí? Vždyť takové líčení odporuje našim novodobým dějinám literárním a uměleckým, našim nejkrásnějším tradicím. Vzpomeňme Machara, který doslova bral na literaturu karabáč, vzpomeňme F. X. Šaldy, který v šarvátkách a bitkách vypěstoval celý slovník, před jehož výrazy jsou nejdivočejší řeči Hájkovy dětské broukání. Vzpomeňme všelijakých afér od žalob pro urážku na cti až po celé aféry s anonymními dopisy, vzpomeňme rvaček neumannovských, bojů Zdeňka Nejedlého aj. Kdyby byli řekněme Šalda a Neumann a jejich literární odpůrci i poraženi, taková, jak je líčí někteří sabotéři, byl by musel Šalda zahynout už někdy krátce po vydání Manifestu moderny, a kdyby ne – byly by nám patrně vymřely aspoň dvě generace dobrých básníků, epigony v to nepočítaje.

Nechť mi s. Hrubín promine, ale za nevhodný a málo vkusný pokládám způsob, jakým mluví o Bieblově případu. Myslím, že kdyby Košta mohl vstát a přijít na sjezd, protestoval by proti němu. Biebl byl básník komunista, bojovník, který se nedal umlčet a psal a bojoval poezí až do svého konce. Je pravda, že při veškeré různosti obou básníků měl v poválečných letech mnoho společného s Majakovským. I ten marný pokus dovolat se přátel telefonicky, když mu bylo velmi zle. Ale společné je hlavně to, že padl jako komunista, jako Majakovský. Žádná uštvaná laň, soudruhu Hrubíne. Mezi příklady, které sis vybral, se Biebl nehodí.

Z druhého sjezdu

Žádná hrubá tendence, působící z vnějšku, nevedla ruku Bieblovi, když vyslovoval svou lásku k lidem, kteří mu splývali se Sovětským svazem, se stranou, s dělnickou třídou. Je v poezii minulých let mnoho básní poznamenaných sice vše porušujícím, deformujícím kultem osobnosti, ale jsou mezi nimi takové, z nichž nezbylo a nezbude jen prázdné gesto. Jsou takové, v nichž bije, bije stále srdce básníkovy žhavou láskou ke světu, komunismu a pravdě, již nese dělnická třída, k níž se tito básníci přidali dávno, kdy to nebylo snadné, bezpečné ani schůdné. Nerad jsem slyšel slovo „stranickost“, když bylo příliš lehkomyšlně vyslovováno. Ale je stranickost, která se neskloňuje v člancích, ale která je v krvi, plnící srdce, rozjasňující mozek a vedoucí ruku, jež tvoří. Je svatou věcí nejmodernějších básníků, básníků věřících a stavících s miliony budoucnost. Je erbovním znakem poezie nejvzácnější, poezie bojovné. Biebl byl takovým básníkem a žádnou netýkavkou.

XX. sjezd uvolnil, soudružky a soudruzi, velikou energii našeho socialistického světa. Jím obsah pojmu „socialistický humanismus“ nabývá na váze, ryzosti a živosti. Jím pojem vlastenectví, který se někdy jakoby nemohl vyšvihnout nad mentalitu „zapadlých vlastenců“, dostává šíři a nový rozmach v tom, že jde o hrdého občana této socialistické země, který se nebojí světovosti, neboť jde o velkou myšlenku úcty mezi národy, z níž se rodí pravé bratrství, spjaté tužbami po míru a tvůrčí práci. A to je sféra poezie a umění.

A za největší přínos tohoto sjezdu osvobozující tvořivé lidi od všech zábran, povzbuzující nás k smělosti, dávající nám prostor pro tvorbu ve jménu štěstí a krásy naší země a jejího lidu, považuji dopis ÚV naší komunistické strany, dokument, z něhož dýchá vlídný, povzbuzující bojovný duch leninismu.

(1956)

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVEK

Ladislav Štoll

Dovolte mi, abych řekl několik slov k probíhající diskusi, kterou jsem zčásti slyšel a zčásti četl ze stenogramů, protože mi některé naléhavé úkoly znemožnily trvalou účast na sjezdu. Dále vás prosím, abyste můj diskusní příspěvek chápali jako příspěvek člena Svazu spisovatelů, literárního pracovníka, a nepřidávali mu jiný význam.

Především se domnívám, že velký klad našeho sjezdového zasedání záleží v tom, že tu dochází k otevřené výměně názorů, že lidé vyjadřují své názory bez ohledu na osoby. Jsem přesvědčen, že to je jediná cesta k ozdravení ovzduší celého našeho kulturního života. Ovzduší autoritářství, které vniklo do všech pórů našeho veřejného života, vniklo pochopitelně i do oblasti kultury. Typickým jeho projevem byl například dopis dvou našich výtvarníků, kterým se obrátili k Stalinovi se žádostí, aby jim zformuloval definici socialistického realismu a tak pomohl tomu, aby se prý naše umělecká teorie a estetika mohla správně rozvíjet. Vytvořila se situace očekávání autoritativních výroků vidoucích osobností o té či oné věci, o té či oné umělecké hodnotě, o tom či onom umělci. Tyto výroky, učiněné třeba v běžném rozhovoru a zaslouchnuté, pokud pronikly, se pak různým způsobem tradovaly a příkládal se jim nejrůznější význam. Nové socialistické umění bylo spatřováno v díle těch tvůrčích osobností, kterým bylo projevováno oficiální uznání. Pod praporem marxisticko-leninské estetiky byly za nové socialistické umění vydávány nejkonzervativnější projevy často popisného realismu, naturalismu, umění, které svou tvůrčí metodou bylo zahleděno spíš do minulosti než do budoucnosti.

Nikde není tak zřetelně patrné, jak toto ovzduší podporuje dogmatický způsob myšlení, sklon lidí myslet v šablonách, jako právě v teorii umění a estetiky. Tento sklon zjednodušování věcí, představ o životě, tato potřeba vzorů vedla některé lidi k tomu, že ve výtvorech, které schválil ten či onen oficiální činitel, spatřovali režimem puncované umění. Lidé takto uvažující prozrazují nedostatek smyslu pro tvůrčí svobodu socialistických lidí. Tyto zkušenosti ukazují, jak právě toto ovzduší autoritářství dusí svobodný rozvoj talentů, jak znemožňuje, aby nám vyrůstali ve všech oblastech našeho života svérázní lidé, skutečné osobnosti, jichž naše společnost, vyvíjející se k socialismu, potřebuje stále víc a více.

Skutečnost je taková, že jsme se na tento stav dívali a že jsme proti němu téměř vůbec nevystupovali anebo vystupovali velmi nerozhodně

a nedůsledně. Tak vnikal do tvůrčího procesu některých našich uměleckých pracovníků, a mezi nimi i vedoucích, jakýsi nepravý patos oficiální loajálnosti, patos, který se nesnáší s tradičním demokratickým citem národa, s demokratickými tradicemi celé naší kultury.

Jaká je cesta z této situace? Na tuto otázku tu již bylo několikrát odpověděno. Žít s lidem jeho problémy, jeho radosti i těžkosti. A já bych ještě dodal: žít s lidem jeho zdravou a zcela přirozenou nespokojenost – mám na mysli nikoliv tu nespokojenost, která želí minulých časů, nýbrž tu nespokojenost, která obrací svou tvář do budoucnosti, která vyjadřuje touhu našeho lidu po plnějším, šťastnějším životě, touhu, kterou dnešek ještě plně neukájí a kterou nemůže splnit nikdo jiný než socialistický zítřek a komunistická společnost.

Pokud jde o mě, o moji účast v boji za novou socialistickou kulturu, chtěl bych říci několik slov.

V úterý odpoledne, kdy jsem byl na služební cestě v Brně, vystoupil v diskusi F. Hrubín s projevem, v němž se též zabýval hodnocením básnického díla Halasova a v souvislosti s tím uvedl v pochybnost základní kritické soudy v mé knížce „Třicet let bojů“.

Vím, že již delší dobu se objevovaly v novinách, v tisku, zmínky, narážky uvádějící v pochybnost správnost, orientaci a celé pojetí této mé práce. Zatím však dosud nikdo se konkrétně kriticky věcí nezabýval. Je třeba, aby lidé, kteří se domnívají, že v mé knize jsou nesprávnosti, přistoupili ke kritickému přehodnocení. Jestliže někteří lidé brali tuto mou práci jako dogma, je to především jejich, a nikoliv moje vina.

V této nové situaci, kterou po XX. sjezdu prožíváme, kdy mnoho věcí se nám jeví jinak, vzal jsem si znovu tuto práci do rukou, abych ji prohlédl. Je samozřejmé, že dnes kdybych tu knížku psal, pravděpodobně bych napsal mnohou formulaci jinak, to je přirozené, ale pokud jde o celkovou její koncepci a pokud jde o základní charakteristiky vývojových procesů v naší poezii, jsem přesvědčen, že jsou pravdivé a že těžko bych mohl na těchto soudech něco měnit. Jsem i dnes přesvědčen, že celkové pojetí této práce je správné, ovšem že mnohé problémy, o nichž jsme tehdy diskutovali, o nichž jsem ve své knížce hovořil, se objevují v novém světle a nabývají zvláštního významu.

Soudruh Hrubín mluví o tom, že prý jsem používal metody vytržených slov. To není pravda. Každý, kdo knížku četl, ví, že jsem vycházel z charakteristiky celého životního díla, ze vztahu básníka k životu a z konfrontací s jinými představiteli naší poezie. Tyto vztahy pak tvoří kritické soudy. Já jsem si tyto kritické vztahy, tento svár nevymyslel, nevyspekuloval, já jsem jej jako objektivně existující jev odkrýval. Především mi šlo

o kritiku skeptického, pesimistického životního básníkovy postoje, který u něho nebyl pouhou citovou záležitostí, ale který nabyl v celé škole této poezie přímo programatický charakter. Tomu nasvědčuje známá stať, kterou Halas napsal 19. 10. 1936 do Lidových novin pod názvem Netřeba víry k tvorbě, kde v závěru tvrdí: „Všechny city se dají vymýšlet a míra umělce se pozná na tom, že to nikdo nepozná.“

Druhá zásadní otázka, ve které jsem zaujal kritické stanovisko k Halasovi, byla otázka jeho poměru k Jiřímu Wolkerovi. Patřím ke generaci, která vyrůstala pod hlubokým dojmem poezie Jiřího Wolkerova; vím, jak právě tato poezie nás přivedla svými zvláštními cestami k socialistickému přesvědčení, k socialistickému humanismu, a dovoluji mi, abych se zastavil právě u této otázky socialistického humanismu, jež Wolker s velkou myslitelskou silou postavil proti takzvanému humanismu abstraktnímu, ve skutečnosti lžihumanismu.

Jiří Wolker pochopil, že chudý pracující člověk, proletář, si v třídní společnosti může zachovat svou lidskou důstojnost, své člověčství jen tehdy, jestliže neskloní pasivně hlavu pod své jho, jestliže si v sobě zachová lidský hněv své třídy proti útlaku, nenávisť proti kořistnictví. Bez těchto vlastností ztrácí lidskou důstojnost a přestává být člověkem. Wolkerova báseň U rentgenu vytryskla právě z tohoto poznání.

Je to táž myšlenka, která napadla mladého Engelse, když procházel čtvrtěmi londýnské chudiny, kdy poznal strašný život proletářů v jejich brlozích. Tehdy Engels napsal o těchto lidech tato slova: „Jsou lidmi jen potud, pokud hoří hněvem proti vládnoucí vykořisťovatelské třídě. Stávají se hovady v tom okamžiku, jakmile se trpně skloní pod jhem a usilují pouze o to, aby si učinili život snesitelným, vzdávající se úsilí svrhnout jho.“

Takto důsledně čestně pojatý humanismus, vědomě usilující o to, aby člověk člověka nevykořisťoval, aby člověk pasivně neohýbal hřbet před utlačovatelem, aby národ jiné národy nepotlačoval, tento humanismus je jedinou možnou základnou naší nové socialistické kultury.

To je podstata humanismu, zakladatelů vědeckého socialismu, to je podstata humanismu Gorkého, Majakovského, u nás Wolkerova, Neumanna, Fučíka a celé naší nové socialistické kultury.

Ve své knize „Třicet let bojů“ jsem si vytkl úkol objasnit a proti nedůsledné, nedomyšlené lásce k člověku, která se projevuje u mnohých představitelů naší kultury, postavit a obhájit právě tento důsledně domyšlený, láskyplný vztah k člověku. Dokázat, že to, co přivádí básníka, spisovatele, vědce na stranu pracujícího lidu, není nějaká zevně přijatá, naočkovaná třídní nenávisť, ale že to je právě do všech důsledků domyšlený právě tento socialistický humanismus. Vždyť právě z této pozice důsledně domyšlené-

ho humanismu takových duchů, jako byl třeba náš Neumann, jako byl třeba Romain Rolland a jiní, se zrodil jejich postoj k prvnímu socialistickému státu světa, který poprvé v životě lidstva odstranil soukromé vlastnictví výrobních prostředků a tím znemožnil, aby si člověk člověka najímal, jeho práci kupoval jako zboží na trhu, aby si plody této práce přivlastňoval. Proto velká socialistická země, Sovětský svaz, byla a je pro nás zdrojem veliké víry, velikého nadšení a velkého přesvědčení.

Z této důvěry, z tohoto přesvědčení a z této vnitřní jistoty, že SSSR ukazuje lidem cestu k zlidštění všech vztahů mezi lidmi, z toho, chcete-li to nazvat vírou, se rodila poezie nová. Poezie Jiřího Wolкера, S. K. Neumanna, V. Nezvala, K. Biebla, M. Pujmanové atd., je to prostě poezie velikého historického vidění socialistické vzdělanosti, socialistického přesvědčení nebo, chcete-li, víry opřené o vědecké poznání.

A bylo právě zajímavé, že konfrontace obou básnických zjevů se projevila konfliktem v naší poezii: Halas-Wolker. Je zajímavé, že otázka Halas-Wolker byla v naší literatuře takovou otázkou bojovnou a stává se jí zřejmě i dnes.

Přitom zde hraje velmi zajímavou roli otázka tzv. víry. F. Halas přímo manifestuje svou skepsi, svůj pesimismus a svoji nevíru, zatímco J. Wolker vědomě manifestuje velikou víru v lidi, ve společnost, v budoucnost atd. Uvedl jsem ve své knize velmi zajímavý citát z Wolkerova dopisu otci, kde Wolker napsal známá vám slova: „Vystoupil jsem z církve nikoliv proto, že bych víry neměl, ale proto, že ji mám.“ Je pochopitelné, jakou víru myslel. Charakterizoval jsem již jednou, že to bylo vědecké a lidské přesvědčení bez jediného zrnka mysticismu, bylo to hluboké a vzdělané vědomí filozofického materialisty a socialisty.

Jsem, soudruzi, přesvědčen, že nemůže být velikého básníka bez takové veliké, krvavě vážné víry, bez přesvědčení v praktickou uskutečnitelnost lidské svobody a štěstí člověka. Vezměte si kteréhokoliv velkého básníka a uvidíte, že právě toto tvoří podstatu jeho poezie, že toto dává sílu jeho poezii a jeho bojovné účasti v životě.

V „Třiceti letech bojů“ jsem se snažil ukázat na tento veliký svár dvou velkých proudů naší poezie. Jsem přesvědčen, že je třeba nad tímto svárem se hluboce zamyslet. Je zajímavé, že právě při kritice mé knížky tuto významnou otázku z mých kritiků na sjezdu nikdo dosud ani nenadhodil. Je možno snad řadu soudů mé knihy modifikovat, ale tento objektivní konflikt v naší poezii není možno ignorovat. Protože to je objektivní, historický jev. Tato věc je tím zajímavější, že právě dnes po XX. sjezdu KSSS, kdy probíhají tak vášnivé diskuse o dalších a nových cestách rozvoje umění a poezie, s. Kruczkowski ukazuje na to, že v Polsku

někteří lidé se snaží rozdělit kulturní pracovníky do dvou táborů, na tzv. fideisty, tj. stoupence věření, a racionalisty, tj. jejich odpůrce, lidi s určitou skepsí. Jako fideisty, jak říká s. Kruczkowski, označují v Polsku ty, kteří se s vírou a upřímným přesvědčením angažovali na výstavbě socialismu, a tím nevyhnutelně na omylech, jež šly ruku v ruce s touto výstavbou. „Nemyslím však,“ říká s. Kruczkowski, „že by takřčení racionalisté, ti, kdo stáli stranou nebo provozovali jen pokoutní kavářenskou kritiku, měli právo být spokojeni. Jejich neomylnost je ponejvíce ctností lidí opatrnických čili lhostejných a opatrnost nebo lhostejnost ještě nikdy nepostrčily dějiny ani o krok vpřed.“

Tento fakt, že se tato problematika dokonce v této podivuhodné podobě objevuje též v Polsku, dosvědčuje, že tu neběží o vymyšlený konflikt, ale o svár objektivně existující.

Dnes běží o sjezd našich spisovatelů, nikoli samozřejmě o nějakou literátskou záležitost. Jde o to, kam celá obec našich spisovatelů směřuje, jak se před našimi národy historicky orientuje. Z tohoto hlediska ovšem projev F. Hrubína, po mém soudu, kdyby měl nabýt charakter programu sjezdu našich spisovatelů, jak tomu nasvědčoval ohlas některých lidí, vedlo by to k nesprávným závěrům a mělo by to neblahé důsledky, které básník jistě nechtěl a nepředvídal. Je jistě dobře, že F. Hrubín s takovou upřímností a otevřeností svůj názor vyslovil, ovšem já se stejnou otevřeností a upřímností říkám, že s takovýmto pojetím poslání básníka ve společnosti nelze souhlasit. Je nám všem jasné, že to, co se tu odehrává, je veliký svár, veliký zápas, který je právě tak těžký, urputný a plný vášní a bolestí, protože tu běží nikoliv o správnost té či oné poučky, ale o boj o mentalitu, psychologii a postoj člověka k celému světovému dění.

Pročítal jsem stenogram Hrubínova projevu a uvědomil jsem si, že existuje nejedna příčina pro jeho mnohé rozhořčení. Jistě běží o to, aby naše umělecká a literární kritika nabyla naprosto jiný charakter, aby především při veškeré zásadnosti byla svrchovaně odpovědná, znalá a taktní a aby nikomu neublížovala.

Nikdo z nás nemůže uniknout kritice za své omyly, chyby, nebo dokonce věci vážnějšího rázu, než jsou chyby, kterých se dopustil. Avšak něco jiného je kritika, třeba i přísná kritika, a něco jiného je hrubost, záměrné osočování a topornost v používání kritických zbraní. Jde přece o to, abychom se kritiky nebáli, abychom si nemysleli, když je někdo kritizován, že z toho vyplývají hned existenční, kádrové a jiné důsledky. Bude třeba teprve ukázat, kdo byl vinen, že se takové ovzduší vytvářelo.

Na dnešní situaci, a tomu zřejmě F. Hrubín dobře nerozumí, je pozoruhodné to, že lidé, kteří takové ovzduší dogmatické, bezohledné kriti-

Z druhého sjezdu

ky vytvářeli, že právě ti začínají vystupovat jako bojovníci za očistu. Je jasné, že mnozí lidé si v této chvíli nevědí rady. Na podobný zjev ukazují i s. Kruczkowski, který mluví o tom, že i v Polsku pod prapor nových dnů jako první se mnohdy hrnou lidé, kteří v minulých letech hráli významnou úlohu v pěstování dogmatismu a utahování různých šněrovaček na živém těle literatury.

Pokud jde o mou knížku, která se stala předmětem debaty, je z ní patrně vidět, že jsem se snažil všem básníkům naší doby, ať prožívali jakýkoli očištný proces, ať šlo o jakéhokoliv českého básníka, o Hrubína, Závadu, Holana, Seiferta, že jsem se snažil jejich důvěru v nový život povzbudit a právě zbavit je všech zbytečných obav, které v sobě mohli chovat a naopak probudit v nich důvěru v nový společenský řád. Tímto duchem, touto snahou vytvořit co nejširší základnu pro tvůrčí uměleckou a kulturní činnost spisovatelů a našich umělců byla prodchnuta i moje přednáška na Sjezdu národní kultury Skutečnosti tváří v tvář. Bylo mi jasné, že právě svobodnou výměnou názorů, ovšem pevným stanoviskem, nikoliv nějakým liberalismem a poklepáváním básníkům na ramena je možno vésti boj proti starému světu za rozkvet nové socialistické humanity.

Hrubínova poezie, a zejména jeho poezie vzniklá pod dojmem osvobození naší vlasti Sovětskou armádou, byla pro mne velmi poučná jako doklad o tom, jak hluboce se může básník proměnit pod hlubokým dojmem veliké historické události, která otřese jeho nitrem. Vždyť co to byla Hrubínova báseň *Jobova noc*, kolik v ní bylo překvapující sebekritické síly, v níž básník sám v sobě spaloval choroboplná rezidua minulosti. Dovoďte mi, abych připomenul slova, jimiž jsem charakterizoval Hrubínovo básnické vystoupení v knize „*Třicet let*“: zejména Hrubínovo vystoupení mělo veliký význam proto, že Hrubín se nespokojil jen s novým kladným postojem, ale proto, že ukázal jedinou správnou cestu, která vede k ozdravení a vykoupení z prokletí, cestu sebekritiky. V *Jobově noci* jako by chtěl promluvit za všechny ty, kdo jsou povinni sebekritikou:

*A stará země s hněvem vydává,
co rozdrtila na prach pro vzpomínku,
stonavé básníky má, stonavá,
uhnívající s nimi od kořínku,
stonavé lásky, které odstrkují
poslední kolébku jak prázdný člun,
z obětí jedy samot destilují
a pláčou za mřížemi krutých strun,*

*proklínající v jejich doprovodu
svůj zánik, zánik nemocného rodu*

.....

*A zatímco tu pro tebe jen zpívá,
pod starou zemí čeká země živá*

.....

*A jako stín už chodí básník Job,
to jediné, co zbylo z poezie
na staré zemi – slupka, slupka slov,
a jejich jádro v nové zemi žije.*

.....

*Ten psí Job, jehož páteří je bič,
ten Job, jenž krásu lze a život haní,
ten Job, to nelidské, to umírání,
to shnilé, staré, to, co už je pryč ...*

.....

*Básníku český,
tvým srdcem dnes
ty miliony věří.
A do tvé noci
voní z dálky bez –
vstávej, u tvých dveří
máj rudý, vonný.*

Byla to pozoruhodná sebekritika básnického subjektivismu a osamocení, pozoruhodné narovnání páteře v této oblasti české poezie, zejména proto, že je manifestoval básník vyrostlý v ovzduší tak vzdáleném a cizím socialistické poezii.

Avšak to napřímení, to nalezené „srdce, jímž věří miliony“, ta energie patosu, byly, zdá se, jen dočasné; o rozkolísané se vede boj. Ironický vtíp, cynická duchaplnost dál zabíjí patos, dál sráží k zemi ty, kdo nestojí pevně opření o lid. Starý svět se nikdy nevzdává. „Víra je jeden z citů, jež rafinovaná společnost promíjí nejméně, neboť ji ztratila,“ říká Romain Rolland v Janu Kryštofovi. A to také dokazuje nynější projev Hrubínův.

Ovšem nebyla to jen tato poválečná Hrubínova poezie, která mi pomohla koncipovat tuto partii z mé knížky „Třicet let bojů“. Ale byl to i osobní projev Hrubínův, vyjádřený v jeho dopise, který mi poslal po vyjití mé přednášky Skutečnosti tváří v tvář. Byl jsem tehdy vysokoškolským učitelem, člověkem celkem bez oficiálních mocenských funkcí a věřím ostatně, že i kdyby tomu tak bylo, že je Hrubínovi naprosto cizí to, čemu říkáme

Z druhého sjezdu

respekt před úřední autoritou, a že psal svůj dopis v naprosté upřímnosti. Tehdy Hrubín napsal:

„Milý příteli, jistě se podivíš, že Ti píši zrovna já. Chci Ti vzdát upřímný dík za pomoc, kterou jsi mi poskytl svou malou knížkou, kterou teď vydal Orbis, v té přednášce, která formulovala Tvou odpověď na otázky, z nichž mnohé byly příčinou mé skoro dvouleté krize. Těžce jsem se z ní dostával. Zdálo se mi, že jsem se jí zbavil verši, které jsem vyplivoval, ale až teprve Tvá slova mi vyjasňují okolí, blízké i vzdálenější. Těším se, že napíšeš brzy protějšek k své poslední knížce Hirošima, kterou vydám na podzim u Borových. Je to knížka smutná, ale došel jsem v ní, jak praví Gorkij, »až na konec strachu«. Doufám, že teď budu prožívat jinou skutečnost... ...zatímco já a mně podobní otvírali oči jako ti neposlušní princové z pohádek tam, kde měli jít kupředu, nedbat strašidel a řevu, neohlížet se, aby nezkameněli. Osahávám se, nezkameněl jsem, ale dostávám se těžko z toho strnutí.“

Přiznám se, že projev Františka Hrubína na sjezdu mě celkem překvapil, jako zas naopak mne ostatní projevy kritiky vůbec nepřekvapily. Nyní půjde o to, věci dále analyzovat a hledat jejich pravdivé osvětlení. Je samozřejmé, že jakýkoliv nový pravdivý pohled na naši problematiku, jakýkoliv přínos k zjednání jasna o nových cestách naší nové poezie, i kdyby rozmetal do všech úhlů světa tu neb onu koncepci literárněteoretického výkladu, včetně mých „Třiceti let“, přijme s radostí každý z nás, kdo neodpírá poznané pravdě a je ochoten z poznané pravdy vyvozovat důsledky.

Kdybych měl charakterizovat vystoupení Františka Hrubína, tak bych ho charakterizoval jako projev naprosto upřímný, ale jako projev retrográdní fáze výkyvu, kterou básník prodělává ve svém tvůrčím hledání. Jistě je tu i mnoho objektivní viny. Na takové platformě však novou poezii ani nový život nelze vybudovat. A to je to, oč běží především, nejsme-li literáty.

Chtěl bych ujistit Františka Hrubína, že pokud jde o jeho kritiku, která se dotýká mé práce, mého úsilí, mého boje, že k němu necítím nejmenší pocit nevěle. Dívám se překvapen na jeho projev a s velkým zamyšlením. Vždyť koneckonců neběží o naše osoby, běží o zájmy skutečné lidskosti, běží o náš lid, o výstavbu socialismu. Běží o tyto hodnoty, o tyto velké cíle. Jako kritik, kulturněpolitický publicista, považuji za svou svatou povinnost působit dále přesvědčivým slovem k tomu, aby veškeré tvůrčí úsilí naší kultury se upínalo k těmto cílům. Jsem přesvědčen, stejně jako naši spisovatelé, jako miliony příslušníků našeho lidu, že jediná cesta, jež k tomu vede, je cesta vybudování socialistické společnosti. Chovám v sobě pevnou víru, že tuto cestu lidem ukazuje Sovětský svaz, Komunistická strana Sovětského

svazu a s ní i naše KSČ. Kdyby nám někdo položil otázku, jaká je největší, nejvíce povznášející idea, kterou lidstvo má v tomto našem moderním věku, jistě bychom nemohli odpovědět jinak, než že to je idea sbratření národů, to znamená idea trvalého míru na naší planetě. To nejkrásnější na věci je to, že jsme příslušníky lidského pokolení, které poznává, že to již není idea utopistická, ale že je to idea realizovatelná, uskutečnitelná. Právě dnes přináší noviny prohlášení o jednání sovětských a britských státníků, text sovětsko-britského prohlášení, které představuje právě jeden z takovýchto velkých kroků realizace této nádherné vznešené lidské tužby.

Soudružky a soudruzi, diskuse, která po XX. sjezdu KSSS probíhala v těchto dnech v celém našem státě i na sjezdu, je velikou událostí v životě každého z nás, každého člena strany, ale i nečlenové strany žijí pod jejím hlubokým dojmem. Lidé si uvědomují, že naše strana nemá nic společného se starými vládnoucími politickými stranami. My všichni pak se utvrzujeme v radostném vědomí toho, že komunistická strana, třebaže je stranou vládnoucí, nezoficiálně, ale že zůstává nadále duchovně revoluční, stále se obrozující zdravou silou a že takovou zůstane, pokud bude existovat. Toto poznání je myslím jedním z nejvíce povznášejících historických poučení, které nám přinesl XX. sjezd KSSS.

(1956)

K DRUHÉMU SJEZDU ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ

Jaroslav Janů

Je za námi významná kulturněpolitická událost – absolvovali jsme II. sjezd československých spisovatelů. Týdenní sněmování probíhalo za živého zájmu veřejnosti a možno říci, že jej spisovatelé nezklamali, i když jejich proslovy hromadily spíš kritické otazníky nad tvůrčími záležitostmi literatury než jasně odpovědi, jak vykročit dál. Tu do jisté míry nedoznělou situaci ovlivnila zřejmě okolnost, že sjezd sice už mohl využít

Z druhého sjezdu

světodějných podnětů XX. sjezdu KSSS, ale vpadl zároveň do „nové atmosféry“, požadující odvážně tvořivé marxleninské propracovávání právě i kulturních problémů, poněkud příliš brzy, takže mnohé žhavé otázky stačil jen poodkrýt, avšak ještě ne řešit. Po dvou nestejných kolejích se zejména rozjely připravené referáty a „živelná“ diskuse, jejíž cena tkví především v otevřenosti, s níž byly ze sjezdové tribuny projevovány názory i značně různorodé. Mířilo se nicméně i tu téměř vesměs přece jen do společného aktuálního ohniska: bylo jím vzrušené občanské i umělecké svědomí spisovatelů, vědomých si zodpovědných úkolů, jež má literatura při budování socialismu v naší vlasti.

A protože jsou pro krátkost časového odstupu jakékoliv vyhraněné závěry o výsledcích a důsledcích sjezdu ještě předčasné, bude snad vhodné zamyslet se začerstva alespoň nad některými akutními rysy vývojového kvasu, které se projeví zejména v diskusi.

*

Mohlo by se na první pohled zdát, že průběh sjezdu zklamal v jednom důležitém ohledu: mluvílo se tentokrát velmi málo výslovně o otázkách ideově estetických, o konkrétních problémech uměleckého řemesla. Ale takové zjištění by bylo povrchní, neboť ten fakt, že snad na sjezdu nedošlo k proklamování nových estetických hesel, ještě nikterak neznamená, že tu zároveň neplál ideový boj. Naopak, „nová atmosféra“ působila, že takový boj vyšlehl tím víc zevnitř problémů, v nových, dosud neobvyklých polohách, z kvalitativně nových pozic, a stácel se k otázkám hlubším než kdykoliv předtím; tak zejména k otázkám pojetí a výkladu umělcova poslání mezi lidmi, jeho nejvlastnější a jedinečně zvláštní společenské funkce. Ozvalo se mnoho protestů proti tomu, aby bylo poslání umělce nadále stereotypně chápáno jen jako úkol zvenčí dirigované příprave, připjaté služebně k vozu politické aktuality; neboť umělec, hodný toho jména, souvisí s lidem, s životem lidu jinak, ještě jinými orgány než politik.

Umění a politika mají společné cíle, ale to ještě neznamená, že by proto i jejich postupy mohly být totožné. Umění je celou svou povahou jev konkrétní a konkrétní je především i „bezprostředností“ svých souvislostí se životem, jehož obraz vytváří. Dokud umělec nezažije politický program socialismu a všechno organizující světónázorové poznání v něm obsažené, tj. jeho „cíle“, tak hluboce, aby je viděl jako tělo a krev rostoucí živé skutečnosti, bude chodit jaksí jen o pomocných berlích a neodváží se vykročit na svých vlastních nohou. Takové chození o berlích teoretických postulátů, jež si nepostačilo proměňovat v konkrétno, vnímat je ve vlastním spektru, tj. v životní materii, bylo na našem umění dosud jasně patrné.

Tezovitě dirigované, umentorované, do nových a nových teoretických šablon vměstňované umění se dovedlo ubránit poklesu úrovně jen v takových oblastech, jako např. v poezii, kde byla jeho životaschopnost vlivem bohatých, skvělých tradic tak odolná, že praxe zřetelně předstihla teorii a ujala se, jak je zákonité, sama vůdčí role v rozvíjení socialistické tvorby. Básnická praxe Nezvalova, Seifertova, Závadova, Hrubínova, Branislavova, Mikulášková a jiných nechává už za sebou bohudík kulhat formulky a zdařilo se jí to jen proto, že si jim navzdory pronesla v uzlíčku svůj „hřích dědičný“, řečeno ponerudovsku, tj. tvůrčí svobodu, spoléhající se na vlastní vidění. A tak došlo posléze k něčemu, co se dalo podle všech známek situace čekat: na spisovatelském sjezdu, který probíhal v „nové atmosféře“ XX. sjezdu KSSS, vybuchl živelný protest proti stísňující zjednodušované teorii, zejména v projevu básníka Františka Hrubína, který vyvolal bouřlivý souhlas.

Nutno však zdůraznit, že jak tento projev, tak i sám souhlas s ním byly vskutku spíše živelné než plně uvědomělé a že je nutno rozplést celé mlhovinné klubko problémů, než se dostaneme k jádru pře; tato pře představuje nicméně podle našeho soudu ústřední ohnisko sjezdových jednání a zaslouží si co nejintenzivnější pozornosti. Otiskujeme v tomto čísle našeho časopisu ještě jednou jak diskusní příspěvek Františka Hrubína, tak projevy Ladislava Štolla a Jiřího Tauerera, kteří s Hrubínem polemizovali, a pokusíme se zaujmout stanovisko k některým stránkám složité problematiky, o níž, jak soudíme, jde. Hrubín se postavil za koncepci, že v poezii tak orchestrálně diferencované, jakou je poezie česká, nelze uznat jen jednostejné „ladění“ všech hlasů, nýbrž že básníci vykonávají vícero funkcí, celou hierarchii funkcí, společensky užitečných, potřebných, a tudíž oprávněných. Hájil názor, že básník nemůže abstrahovat od ničeho, co kolem něho v životě je a nač svým citlivým vědomím naráží: reaguje – a smí reagovat – stejně intenzivně na životní jevy radostné, kladné, pozitivní, jako na jevy bolestné, temné, negativní. Určitý typ básníka – a proto neméně cenný (Hrubín tu měl na mysli především Františka Halase, jehož obhajobou byla většina myšlenek jeho projevu) – reaguje podle něho dokonce i intenzivněji a „bytostněji“ na ony jevy druhé, na „praskliny života“, řečeno hrubínovským jazykem. Básník totiž cítí, že je jeho místo nejen tam, kde se život sceluje a narůstá ve svých velkých obrysech, ale často především i tam, kde se život rozpojuje, rozpadá se, kde „uniká“. Hrubín narážel na to, že výsostná role právě největších básníků je mnohdy role vyvažující, harmonizátorská: jsou lékaři přítomnosti a věštcí budoucnosti, jak zní jeden nedávno už citovaný Šaldův termín.

Hrubín řekl doslova toto: „Co chce lid na poezii? Oslavování? Deklamování? Heslování? Nikoliv! Chce, aby mu ukázala, kudy uniká život.“

Ale praskliny, básníku, neucpeš cupaninou veršů. Co chce lid na básníkoví? Chce, aby hodně nahlas řekl, že kudy uniká život, tudy uniká i poezie. To je básníkova služba člověku, lidstvu.“

I Jiří Taufer mluvil o postoji umělce k životu, ke skutečnosti, ke světu. Vycházel však na rozdíl od Hrubína z reálného kritéria konkrétnosti, které se mu tak líbí na Vítězslavu Nezvalovi. A ona konkrétnost podle něho roste jen „z umělcova kladného, radostného poměru k materiálnímu světu, není tam, kde je básník vnitřně odvrácen od světa, kde je hlubokým pesimistou, kde místo k jasu je obrácen k tmě, kde místo k životu je obrácen k zániku, kde místo myšlenkami na skladbu života, jeho bujných tvořivých sil, se obírá myšlenkou na jeho rozpadání.“

Vybrali jsme si k vzájemné konfrontaci právě tyto dvě zdánlivě protikladné polemické partie, ježto se nám zdá, že se tu dvěma různými jazyky mluví k jádru velmi důležité pře. Je snad záhodno připojit sem z projevu Ladislava Štolla ještě věty, že „s takovým pojetím úkolů básníka ve společnosti (tj. s pojetím, které zastává F. Hrubín) nelze souhlasit. Je nám všem jasné, že to, co se tu odehrává, je veliký svár, veliký zápas, který je právě tak těžký, urputný a plný vášní a bolestí, protože tu běží nikoliv o správnost té či oné poučky, ale o boj o mentalitu, psychologii i postoj člověka k celému světovému dění.“

Nuže, naši pozornost k sobě soustřeďuje – a domníváme se, že právem – otázka, jde-li v konfrontaci uvedených názorů vskutku nezbytně o zásadní, nepřeklenutelné rozpory, vylučuje-li jedno stanovisko od kořene druhé, jde-li o svár „objektivně existující“ – či nenabízí-li se tu naopak možnost dorozumění a tím rozšíření společné ideové platformy. Chceme-li ovšem dojít aspoň k náznaku určité odpovědi, je nezbytno obě stanoviska pečlivě rozebrat.

Tvrdil Hrubín, jestliže řekl, že lid chce, aby mu poezie ukázala i „praskliny života“, a že se básník vrhá tam, kde cítí, že „uniká život“ – tvrdil těmito slovy to, s čím polemizuje s. Taufer, totiž že básník není a nemůže být konkrétní tam, kde je „uvnitř odvrácen od »života«, kde je hlubokým pesimistou, kde místo k jasu je obrácen ke tmě, kde místo myšlenkami na skladbu života se obírá myšlenkami na jeho rozpadání“? Domníváme se, že nikoliv. Hrubín nemluvil o „vnitřním odvrácení od života“, o „myšlenkách na rozpadání života“, nýbrž o tom, že se má básník vrhat tam, kde cítí, že se život rozpadá. Mluvil o léčitelské funkci umění tváří v tvář určitým jevům života. Nelze opravdu souhlasit i „s takovým pojetím básníka ve společnosti“?

Podle našeho názoru nelze souhlasit jen s „rozložením důrazů“, s porpocemi Hrubínovy teze, a s jistým jejím bolavým přízvukem, s jejím „pa-

tosem“. Nelze souhlasit s jejím příliš černým, „tragickým“ viděním situace naší poezie v pouťorovém období. Přinesla v tomto období přece i podivuhodná, krásná díla, a Hrubínova vlastní tvorba k nim patří v neposlední řadě. Je příznačné, co se tu Hrubínovi stalo: jeho vlastní básnická praxe ho usvědčuje, že ve svém teoretickém projevu cosi v tragickém pocitu života, který je z jeho poezie vskutku neodmyslitelný, ale který vyznívá nesporně očištěně, optimisticky jako u tolika velkých básníků – přepnul. Přepnul snad z potřeby co největšího důrazu polemiky před očekávaným „protitlakem“, ale přepnul zcela zřetelně.

Otázka „tříbení duchů“ – naše otázka otázek – zní dnes, a musí znít, *v zásadě* naprosto stejně jako před šesti lety. Dnes jako před šesti lety nemůže nám být určujícím typem tvůrčí básnické mentality menta-lita Františka Halase, jeho „raněná psychika“. Podtínali bychom tak pod sebou nejživotnější ratolest, která v těžkých bojích a za ohromných obětí vyrostla z naší víry v člověka, dějiny, dnešek a zítřky: svěží, nezlozmnou ratolest fučíkovského, neumannovského historického optimismu. Prvenství této „duchovní linie“ v naší kultuře zůstává nesporné, nevývratné.

Přitom se však zároveň po zkušenostech, jimiž jsme za zmíněných šest let prošli, nemůže ze společenské funkce, z úkolů umění vylučovat ani onen halasovsko-hrubínovský zřetel k „prasklinám života“, protože i je nesporně ve své společnosti máme, nevymizely proto, že budujeme socialismus, jakoby mávnutím kouzelného proutku z našeho života, a dlouho ještě nevymizejí. Kdyby umění přecházelo tyto bolestné, „tragické“ jevy „unikajícího života“ mlčením, nebylo by plně lidské, nebylo by dost citlivé ke skutečnosti. Jde jen o to, aby v rozložení důrazů nevystupovaly tyto jevy v umění jako jevy prvotní, aby tragično, vyskytne-li se a propůjčí-li mu básník svůj hlas, nebylo nikdy tragično sebemučivé a demobilizující, ale tragično v posledním smyslu věřící, optimistické, očištěné: aby v sobě mělo silnou a sílivou katarzi jako všechno velké humanistické umění minulosti. Jde o to, aby naše umění zůstávalo vždy „v pohotovosti“ sloužit člověku a zvedat mu hlavu v každé, byť sebetrpčí situaci, aby bylo sociálně živné a výživné jako ony nedávné verše Viléma Závady, které sem klademe jako vyznání všech tvůrců, kteří pracují na dědičné a zároveň perspektivní roli socialistické kultury:

*Jak temné pohřmívání z dálky
zaléhá z kamenitých plání
za hrozbou nové panské války
železných vozů drkotání.
Zapřahám formanská svá slova,*

Z druhého sjezdu

*jež těžký náklad táhla silnicí,
aby hned mohla dopravovat
proviant, zbraně, léky, municí.*

Zdravá umělecká kultura vždy dodávala a musí stejně i dnes dodávat životu jak zbraně, tak léky, jak proviant, tak municí. Snášet toto vše na pomoc životu, živým lidem, tvoří dohromady vzájemně se doplňující funkci umění, v němž má svůj obraz a své místo všechno lidské, jen bude-li vyjadřováno pod jedním společným zorným úhlem. Pod tím gorkovským: *ustávajícího podepři*.

Ani básnické praxi Františka Hrubína nelze upřít, že takovou složitou společenskou funkci uměleckého slova vynikajícím způsobem plní, a to v našem duchu. Kdyby tomu tak nebylo, nemohla by v nás z jeho básní jako V novoroční noci, Ať jiskří život náš nebo z velkolepého hymnu Z jižních Čech proudit taková povznášející energie očištné katarze. Tyto básně o „bitvách v člověku“ by nás nemohly tak hluboce vzrušovat.

Ostatně i v Halasově Torzu naděje nebo v mohutné jeho básni Barikáda jsou obsaženy tyto komplementární energie. Náš „pocit života“ se jedním slovem v posledním období prostě mění, stává se složitějším, komplexnějším, a tím také výstižnějším, co do úplnosti zachycené pravdy. Což není složitý a mnohostrunný třeba i pocit života našeho největšího žijícího básníka Vítězslava Nezvala? Podléháme jistému zjednodušení, chceme-li pocit života dnešních básníků ustavičně vážit jen na „klasické míře“ pocitu života Jiřího Wolкера a S. K. Neumanna. Pocit života těchto velkých buditelů socialistického umění je neopakovatelný a nevyvoláme jej v téže vyhraněné jitrní elementárnosti už u žádného básníka dnešního, u žádného básníka plného pracujícího dne socialismu, který se stal už životní praxí padesátých let našeho století a vznáší své složité problémy a potřeby i na umění.

Dosavadní zkušenosti nás, domníváme se, výstražně poučují, že by nebylo většího nebezpečí pro zdárný rozvoj socialistického umění než jeho dosud vynucovaná jednostrannost, vedoucí často jen k optimistickému barvotisku. Zvláště když k tomuto pojetí jako v právě minulých letech zhusta docházelo proto, že jsme nebyli s to dostatečně citlivě a marxleninsky tvořivě, dostatečně životně a aktuálně domýšlet teorii umění a jeho novou estetiku. Ustavovala se situace, že v obecné zásadě byla sice v socialistickém umění „dovolena“, a dokonce podporována co nejbohatší mnohost forem a stylů, životních záběrů, ale praxe téže teorie tuto mnohost vlastně podvažovala a zneplodňovala.

Domníváme se, že II. sjezd československých spisovatelů v jistém smyslu a v našich poměrech mimo jiné signalizoval i tento „úzký profil“

teorie. Z něho nutno podle našeho názoru především vysvětlovat i podrážděnost takových hluboce čestných a upřímných příspěvků, jakým byl právě i diskusní příspěvek básníka Františka Hrubína, jeho bolavé obrazy o „štvané, určené lani“ poezie, čelící „zběsilé netečnosti ledového dogmatu“. Jde o živelně protestní nadsázky, jejichž tón je však v mnohém naší spoluvinou; vyvřel prostě z našich společných nejasností.

Proč se právě zde dotýkáme takovýchto problémů? Proto, že v budoucnu chceme v našem časopise ještě výrazněji vytvářet platformu k promyšlení hromadících se nevyřešených teoretických otázek rozvíjejícího se socialistického umění, a především ovšem samotné praxi poskytovat možnost – v rámci, rozumí se, obrazů životní pravdy, naplňující socialistické ideje a jim sloužící – co nejširšího uplatnění uměleckých projevů, i pokusných a směle hledajících nové způsoby vyjadřování velkolepě dramatického životního stylu naší epochy. Domníváme se, že nám v tomto smyslu razí cestu zejména moudře obzíravý, k potřebám i zvláštnostem umění svrchovaně citlivý sjezdový referát Vítězslava Nezvala. K němu a k myšlenkám některých jiných referátů zamýšlíme se vrátit v příštích číslech.

(1956)

K ZEMI SVÉ TISKNEME SE PLAŠE (JEDNO STANOVISKO K NEDÁVNÉMU SJEZDU ČSL. SPISOVATELŮ)

O. T.

Na letošním sjezdu československých spisovatelů se zdánlivě stalo cosi nečekaného a velkého. Mužové kultury promluvili kriticky a otevřeně, promluvili česky. Pozdvihli palčivý básnický prst a ukazovali naze na Zlo, na jakýsi metafyzický mrak neosobního Zla, které rdousí a podvazuje literaturu a život občana. Lyricky neurčitě, všeobecně a abstraktně hovořili o křivdě, o strnulém dogmatu, o negramotném tyranu nad československým Parnasem, o intrikách, o rozvratu manželství, demoralizaci mládeže, o potlačování pravdy, o papírovosti pokroku, o soukromých

vilách a automobilech politických exponentů, o útisku sedláků, o bezprávnosti obyčejného člověka, o ostrakizovaných spisovatelích, kteří jsou v žalářích, ano, hovořili dokonce o zločinu! Napadli dosti vehementně Drdu, Nezvala a Taufera. A vyznávali se většinou ze své slepoty: „Tyto křivdy a tyto zločiny jsem neviděl!“ Hovořili i o věci tak buržoazní, jako je svědomí. Bylo to jako očistná velikonoční zpověď, k níž přistoupili odění rouchem režným a se symbolickým popelem na hlavě.

Předčasně se v nás zachvěla radostná otázka: povstává doma z prachu svobodná myšlenka a právo na nepodplatitelnou kritiku věcí obecných? Co je to vlastně? Co se stalo? Jak to, že více nebo méně zkorumpovaní literáti najednou mluví docela jinak? Jenže při hlubším začtení z této přeludné duhové bubliny zbyla jen smutná kapička mýdlové špíny. Ne, nebyla to osobní odvaha a statečnost oněch mužů, nebojují a neukazují otevřeně na zlo, ale zase jen poslušně kvákají na rozkaz. Sám Hrubín napověděl, že „nyní je tu možnost mluvit otevřeně o problémech literatury, možnost, která tu v minulých letech nebyla“. Nějaká šedá eminence partaje dala tedy instrukci: kritizujte! A mužové literatury, bojovníci za právo, pravdu a spravedlnost se před námi opět vykuklili jako dosud ustrašený houfec Don Quijotů, který na rozkaz začal kolem sebe mávat hrozivě, ale opatrně kritickým mečem. Je dokonce možné, že jim bylo nařízeno, aby se nikoho nedotkli. Mluvte všeobecně a básnicky! Mluvte o svědomí a křivdě! Mluvte o zlořádech a špatnosti, ale o osobách rozhodneme my sami.

A básníci a spisovatelé poslušně mluvili. Snad se tu a tam poněkud uhnuli od přísně předepsané linie, ale vcelku to byl nacvičený výstup v ozářené manéži. A když si každý odbyl svůj proslov, zašilhal do tmy dikátorské lóže, aby zachytil blahovolný úklon tvrdé a surové hlavy: „Bylo to tak dobře, pane?“

Největšího uznání se dostalo Františku Hrubínovi. Kronika sjezdu praví, že celý sál povstal a tleskal, všichni byli prý dojatai a někteří dokonce slzeli. Hrubín hovořil o české poezii a aplikoval na ni Mallarméův verš o labuti s křídlem zamrzlým v ledovci. Použil toho verše efektně a falešně. Ne, česká poezie už několik let není labutí. Je to jen ustrašená opelichaná slepice, uvázaná za nohu ke komunistickému dogmatu a krákající nehezkým služebným hlasem. Je to uslintaný třesoucí se opeřenec, který osm let zíral tupě na přidělené zrno a neviděl, že kolem se páše zločin ve velkém, že se děje křivda na celém národu, že Konstantin Biebl byl dohnán k sebevraždě, že synové národa, jimž kdysi zpívala, jsou bití do krve a do bezvědomí, že špinaví a rozedraní dolují uran v Jáchymově.

Neviděla to? Ne, viděla to příliš dobře, ale nesměla ani pípnout! Třásla se o sebe a kolaborovala se zločinem. Krákala ódy na šílenství

masového vraha z Ruska, na ješitného truhláře a na omezeného kameníka. Totálně ožebračená a esteticky okleštěná krákala ódy na zpátečnický pokrok, na zemi Sovětů, jejíž gangsteři vrhli na naši vlast apokalyptický a smrdutý stín, v kterém se smrtelně dusila čestnost a lidskost a v kterém zoufala víra nejčistší. Neviděla to? Ne, všechno viděla ostře a jasně, ale nesměla ani pípnout! Ano, víme, že šibenice, revolver a pařáty MVD jsou neodmluvné argumenty. Víme, že nemohla zpívat sevřena tlapami asijské surovosti, ale snad mohla mlčet! Mohla? Jestliže ano, potom se dopouštěla zrady každým slovem, které vykrákorala.

Jestliže mohl mlčet Hrubín na tomto sjezdu, bude odsouzen novými lidmi, pro které bude mlčení včas větší hodnotou než načesaná paruka opojné lyriky, kterou uměl psát jako nikdo druhý.

Ale snad nesměl mlčet! Snad musel promluvit na povel. Rádi bychom tomu věřili, protože Hrubín byl člověk čistý a neprodejný. Snad je jím dodnes. Jeho projev, psaný překrásnou češtinou, jen nesen morálním patosem, který až mrazí. A je tu mnohem více za slovy a mezi řádky.

Kdybychom mohli mluvit k Hrubínovi přímo, řekli bychom mu toto: milovali jsme Vaše knihy, milovali jsme Vaši přečistou a zpívající řeč a dodnes neseme v sobě Vaše verše. Byl jste pro nás jedním z velikých H (Holan, Halas, Hora). Ale Vy chcete dnes zase psát. Ale co budete psát, Františku Hrubíne? Co budete napadat, pranýřovat a obnažovat hekticky vichrným patosem Jobovy noci? Co budete smět napsat, ubohý Leliane? Kolik básnické pravdy?

Chtějí po Vás, abyste psal o něco méně zaprodanecky a pravděpodobně pro vývoz. Chtějí vyvážet kulturní hodnoty a Vy jim je máte vytvořit. Vy to jistě víte. Nebylo by nekonečně lépe mlčet a „rozdírat se v sobě do krve“, Františku Hrubíne? Ještě je Jobova noc nad naším národem, ještě má stonavé básníky stonavá země. Nemohou ozdravět v tom morovém ovzduší. To by nesměli dýchat! Ale mohou mlčet a chodit každý sám a sám jako básník Job na kraji zívajících hrobů. Kolébka? Rakev? Ale kterou nalezne lehčí tento věk? Nalezl lehčí rakev, Františku Hrubíne?

To bychom chtěli říci Hrubínovi. Jenže on nás neslyší! Vcelku se nám sjezd československých spisovatelů jeví jako tragikomedie okolo Canossy. Sypali si popel na hlavu a vyznávali pokorně své viny, kterých snad ani není. Ubozí Leliani. Nešťastní a skoro zoufající. Jen dva tělnatí šašci, Nezval a Drda, se nasyceně uchechtli a vychrlili ze sebe snůšku frází věrni sami sobě. Dva defraudanti slov, kteří už dávno předtím zprznili ohavně své talenty a zachovali se laureátsky.

Několik novopečených laureátů, několik pochybných talentů promluvalo pokrytecky a ploše. Ale ti čistí mezi nimi, ubozí Leliani jako Hrubín

Z druhého sjezdu

a Seifert, ti se tisknou plaše k své zemi, plni strachu a nejistoty, a snad se ptají svého srdce, zda JE ještě bez dluhů.

A jestliže je možno nepsat, nepište, ubozí Leliani. Dostali jste od bohů dary nejvzácnější: čistotu a čirost myšlenky, srdce a oka. Chcete si je sami pošpinit? A jestliže býváte někdy malověrní, myslíte na chorál! s Františkem Halasem, který dnes naslouchá šplounání Léthé a písni pradlen, když rubáš máchají. I Vy budete jednou naslouchat a snad budete přemýšlet ještě jednou o všech slovech, která jste na zemi napsali.

„Cum tacent, clamant!“ Není to ušito na Vás, ubozí Leliani? Není to ušito na celou českou inteligenci této doby, která je odsouzena k tragickým výkřikům mlčení?

(1956)

O Františka Halase

BÁSNÍK FRANTIŠEK HALAS VE SVÉ ZÁVĚTI SVOBODNÉMU SVĚTU

Obávám se, že si západní vzdělanci stěží mohou představit situaci intelektuála v zemi, která se dostala do sovětského područí. Zvláště typická je tu situace intelektuála levicového. Jak na celém světě i zde bylo celkem samozřejmé, že intelektuálové nejen sympatizovali s politickou levicí, ale také více nebo méně se snažili v její prospěch zasáhnout. Většina se pak zde ztotožňovala s nejradikálnějším směrem, tedy s komunisty, nebo je alespoň respektovala. To neznamená, že tito intelektuálové neměli své výhrady a pochybnosti. Docházely přece dostatečně jasné zprávy o útlaku věd a umění v SSSR a příchod sovětských vojsk nadto ukázal, že tato propaganda o kulturním rozvoji širokých mas je daleko přehnaná, ale na to na všechno jsme měli své vysvětlení a omluvy. Říkali jsme si, že nutno brát v počet zvláštní poměry zaostalé země, která ze své větší části zasahuje do Asie a která má jinou kulturní tradici než země naše. Zdálo se samozřejmým, že komunismus u nás přirozeně nabude jiné formy, zvláště po stránce kulturní. Konec konců, nebude to záležet právě na nás? Jestliže většina z nás bude pracovat v komunistické straně nebo alespoň s komunistickou stranou, nebude to nejlepší záruka, že věci se budou vyvíjet jinak než v SSSR? Však nás také ujišťovali nejodpovědnější činitelé komunistické strany, jak si váží našeho díla a jeho společenské funkce, jak respektují naše potřeby, jakou ochranu a podporu poskytnou naší práci. Což nepostavili opravdu kulturní otázky na nej přednější místo ve svém programu, což nekandidovali do parlamentu řadu významných kulturních pracovníků, což se nestarali o naše potřeby hmotné, což nás nežádali o podporu ve volebním boji, aby ukázali, jak si váží věd a umě-

ní? Věděli jsme, že komunistická vláda neznamená ráj v zemi, že dokonce poměry v SSSR jsou daleko ráje. Ale vždyť to bylo jasné: jestliže jsme měli volit mezi životem v buržoazním státě a jeho kulturní lhostejností, sociální nespravedlností a hospodářskou neurovnaností, a životem ve státě socialistickém, kulturně interesovaném, sociálně spravedlivém a hospodářsky pevně vedeném, jak jsme se měli rozmyslit?

Nuže, ať jsme na tom aktivně spolupracovali, nebo ať jsme si to alespoň přáli, nebo ať jsme s tím jen mlčky souhlasili, komunisté pokračovali ve své cestě k moci a posléze se jí zmocnili úplně a bezvýhradně. A my jsme se octli ve světě, jaký jsme naprosto nepředvíдали a snad ani opravdu předvídat nemohli.

Dříve než jsme si mohli uvědomit, co se tu děje, změnil se okolo nás nejen celý svět hmotný, ale i duchový. Lidé, které nikdo nikdy nebral vážně, všelijací ti ctižádostiví, jakých vždy je v kulturním světě mnoho, získali rozhodující tribuny i úřady. Lidé nejvzácnější zmlkli. Náhle lze tvrdit nejhörádnější nesmysly a lži, aniž se kdo ozve. Rozdíl mezi pravdou a nepravdou, hodnotou a pahodnotou, jako by zmizel docela. Na místo rozrůzněné a náročné kultury nastoupilo něco neuvěřitelně chudého, monotónního a nízkého. Jak to bylo možné? Jak se to mohlo stát? Všichni jsme tu celou dobu byli, a místo socialismu nám podstrčili toto. Jak je to možné? Máme-li si to vysvětlit, musíme si asi všimnout především dvou věcí a rozptýlit dvě nedorozumění.

* * *

Prvním velikým omylem je, že komunističtí politikové se dostávají k vládě a vykonávají vládu pouze mocí, násilím. Je den ze dne zřejmější, že jakkoli naprostá většina národa souhlasí se socialismem a nečiní námitek proti socialismu radikálnímu, dnešní komunistická interpretace socialismu se může opřít o souhlas jen menší a stále se zmenšující části národa. Nemohli by jej ovládnout pouze policií, ať sebepočtenější. A vskutku násilí je teprve poslední z prostředků komunistické vlády.

První prostředek je samozřejmě přesvědčování. Strana neustále školí množství agitátorů. Málo inteligentní, nevzdělaní, mnohomluvní a sebevědomí, neznajíce nic než to, čemu se naučili v stranických institutech, jsou jakýmsi commis-voyageurs komunistické ideologie a jejich sylogismy jsou vskutku dost obratně vymyšleny, aby člověka nepřipraveného a neučeného na chvíli získaly. Ostatně, dnes už jsou tito agitátoři, jejichž počet je stále zvyšován, již velmi neoblíbeni. Bez nápadu a bez vtípu, opakující stále týmiž slovy tytéž tisíckrát už slyšené a čtené teze, nedopracují se jiných úspěchů, než že unavují a vysilují svou mnohomluvností.

Ale i to je režimu prospěšné, vnikají se svou hladkou a nekonečnou výřečností všude a činí napřed beznadějným každý pokus prostého člověka, aby formuloval a vyslovil vlastní názor.

Nedaří-li se však přesvědčovat – a to se stane velmi brzy – nastupuje už další prostředek: totiž taktika a lest. Houževnatí, cílevědomí a pevně se o sebe opírající, komunističtí funkcionáři dovedou využít lidské slabosti: nejen ctižádosti a zjištnosti těch, které potřebují pro sebe získat nebo odstranit si je z cesty, ale i jich nepozorností, nedomluveností, nepřipraveností, nerozhodností nebo neprozíravostí, zvláště jejich netaktičností. Dovedou dlouho čekat na příležitost a dovedou příležitosti rychle a rozhodně využít. Co se provedlo ve velkém při převzetí moci politické v celém státě, to se opakovalo v malém měřítku při každé příležitosti, kde mohli ovládnout některou pozici. Kde jde o úspěch, neznají skrupulí, a odpůrce, které nemohou tak nebo onak korumpovat, odstraní nejlépe ve chvíli, kdy spoléhají na jejich mravnost a neodvažují se předpokládat, že budou odstraněni lži, podvodem a lstí. Této věci si všimneme ještě blíže. Poznamenejme jen, že by nebylo správné obviňovat komunisty z mravní špatnosti. Jejich mravní indiferentnost v těchto věcech má základ jiný.

Třetí a nejmocnější prostředek komunistické vlády je ovšem organizovanost. Nikdo lépe než oni nedovedl využít možností moderní organizační techniky, kde z jednoho malého a slabého centra lze ovládat libovolně veliké celky. Systém, který se v komunistické straně nazývá „demokratickým centralismem“, je výtečně vymyšlen. Je zaveden v komunistické straně samé, je zaveden i v takzvaných masových organizacích, určených ke kontrole nekomunistů (organizací odborářských, mládežnických, ženských), členstvo samo je rozptýleno do množství velmi malých a bezvýznamných místních organizací.

Toto je jediné místo, kde jedinec může projevit svůj názor. Je však nemožné, aby se někde ti, kteří mají nějaké kritické názory, sešli, a tak se samozřejmě jejich hlasy ve své rozptýlenosti ztrácejí. Jeden o druhém neví a nedozví se a není možno, aby se vytvořil nějaký souvislý a významnější kritický proud. Z těchto místních organizací se volí delegáti do okresních center, z okresních do krajských, z krajských do celostátních. To je druhá záruka, že jakýkoliv hlas odporu, ale i nejkladnější a nejkonstruktivnější kritiky, vyslovené v místní organizaci, zanikne dávno, dříve než jeho hlas může dospět do celostátního centra, kde jediné se rozhoduje. A tak je docela marné pronášet jakýkoliv odchylný názor, byť sebelépe míněný a sebelépe podložený. Všichni se o tom ostatně přesvědčili, a tak sedí a mlčí a poslouchají s nudou a odporem nekonečné řeči agitátorů vysílaných do jejich schůzí. Místo aby tyto základní organizace

strany byly oním místem, odkud vychází vůle lidu a odkud by strana čerpala svou vnitřní sílu, své denní zkušenosti a myšlenkovou náplň, staly se rejdištěm nechutných a nízkých osobních zájmů, ziskovosti a nenávisti; sousedské nevraživosti, které se dříve vybíjely v domovních schodištích, nalezly zde konečně důstojnou tribunu, kde vystupují v chatrném sice, ale nicméně nebezpečném zakuklení politickém. Tak povinné chození do schůzí stalo se jednou z nejpodivnějších, ale také nejhorších útrap občanů v stalinizovaných zemích. Přesto však splňují tyto schůze svůj význam. Především olupují lidi o čas. Počítáme-li s tím, že většina má navštěvovat alespoň dvě schůze týdně, že možná dostanou tam nějakou drobnou, ale časově přece jen náročnou funkci, k tomu pak přistupuje ještě povinná účast při slavnostech, manifestacích a průvodech (jichž je množství neobvyklé) a na tzv. brigádách, znamená to, že jim už nezbude ani chvíle na to, aby se zamyslili, co se s nimi vlastně děje. A pak je tu ďábelský vynález kolektivní „organizované rekreace“, zabezpečující, aby se lidé nemohli sobě věnovat ani o dovolené. Tyto schůze neolupují lidi však jen o čas, nýbrž, a to je horší, o mravnost a schopnost mravní rezistence. Vidouce ne-li nebezpečnost, tedy absolutní zbytečnost každé kritiky, přikyvují na oko všemu, co se jim vykládá, odhlasovávají a podpisují cokoli, a musí-li, jako při povinné debatě nebo při pověřovací proceduře, mluvit, papouškují naučené věty, ačkoliv jim nevěří – a to znamená, že se učí být podlí. Je těžké vyličít, jaké je to utrpení pro nesmírné množství lidí a také jak zlou a nevyhrobitelnou nenávist to vzbuzuje.

Teprve potom, kde předešlé prostředky selhávají, nastupuje přímý teror. Od teroru, řekněme laskavého, jaký se projevuje např. ve vyučovací účasti na nenáviděných schůzích a manifestacích nebo nákupu novin a knih (zde ovšem je často vedoucím motivem finanční zájem strany), k teroru už hrozivějšímu, kde jde o ztrátu zaměstnání, až k vyslovenému teroru policejnímu. Čím častěji a více zklamávají prostředky mírné, tím častěji a drsněji se vedení strany musí spoléhat na prostředek poslední, na teror. Není potřeba mítí tajné informace, aby každý viděl, že počet uniformované a neuniformované policie se rapidně zvyšuje, a uši si také zvykají věřit stále hojnějším zprávám o sadistickém trýznění zatčených, o lidech odsuzovaných bez soudu, o rozsudcích dodávaných z ústředí strany soudu před zahájením přelíčení, o lidech ubitých na policii nebo v soudní vazbě.

Čtete-li v komunistickém tisku, že kapitalismus si vytváří vlastní hrobaře, platí to i o systému tomto. Je pravda, že jakákoliv organizovaná opozice je nemožná a že hlasy nesouhlasu jsou všechny vždy umlčeny, ať se ozývají neuměle a váhavě z úst prostých lidí nebo ať se je pokoušejí formulovat vzdělanci. Ale vyvstávají tu nepřátelé jiní a při své neposti-

žitelnosti asi daleko záluďnější a nebezpečnější. Neživá, hloupá a věčně dokola se opakující agitace učí už jen lhostejnosti ke všemu, co chce a zamýšlí komunistická strana a pro co selhává podpora u lidu. Její lstivá taktika způsobila v širokých vrstvách nesmírnou nedůvěřivost k čemukoliv, s čím strana přichází, byť by to bylo i sebelepší. Její nelidská organizovanost, drtící lidská svědomí, budí podlou nenávisť. A teror právě tak může zlomit, jako dovést k odvaze, které je naposled už všechno jedno.

Potom všem bude snad působit dost podivně, řeknu-li, že druhý omyl, druhé porozumění tomu, co se dělo v zemích sovětské oblasti, záleží v představě, jako by komunisté, vůdci komunistických stran a rozsáhlé štáby oddaných funkcionářů od nejvyšších k nejnižším, byli lidé nepoctiví, špatní, zlí.

Je samozřejmé, že jako všude, i tady můžeme nalézt příklady všech lidských špatností a neřestí. Ale téměř všude a nepochybněji u komunistů předválečných, které nemůžeme nikterak podezírat z úzkých motivů zjištných, potkáváme se tu také s vysokými hodnotami. Chtějí opravdu prospěti lidu a obětují-li skoro všechn svůj život a neváhají-li obětovat životy cizí svým politickým záměrům, činí to z hlubokého přesvědčení, že ne pro sebe, ale pro ostatní a pro budoucí budují svět lepší a krásnější, než jaký byl kdykoliv. Na dně srdce jejich spočívá chiliastická víra, že lidstvo je schopno uskutečnit na světě ráj míru, blahobytu, štěstí, svobody a bratrství, přijme-li za své jejich učení a podřídí-li se jejich vedení.

Jak je to jen možné, chtějíce jen dobré, že konají tolik zlého? Příčina je, zdá se mi, ne v nich samých, ale v myšlence, které slouží. Je v nich pořád kus starého Hegela, který kdysi na výtku, že skutečnosti neodpovídají jeho teorii, odpověděl: Tedy tím hůř pro fakta. Jenže Hegel se ještě spokojil vykládat svět, kdežto Marx prohlásil, že úkol filozofie je svět změnit. A jeho žáci jsou odtud rozhodnutí fakta, která jejich filozofii nevyhovují, odstranit. Nechtějí zkoumat skutečnost, avšak chtějí uskutečnit svou myšlenku, a proto se mají fakta změnit, mají ustoupit – nikdy ne myšlenka. Nejde jim o to, co je, ale o to, co být má. Komunismus nazývá svou teorii „vědeckým světovým názorem“. Ve skutečnosti se stal ryzí ideologií v nehorším slova smyslu. Dokonce oficiálně doznává, že nikoliv poznání, zkušenost, nýbrž řádné osvojení ideologie patří vždy na první místo. Představa budoucího ideálního stavu lidstva zastiňuje zde všechno. A zastiňuje především první požadavek vědy, totiž pozornost ke skutečnosti. Pokud skutečností rozumíme něco pozorovatelného, a tedy konkrétního, individuálního a přítomného, je v tomto názoru něčím naprosto bezcenným a nezajímavým.

Komunističtí ideologové učí myslit především na obecné a budoucí. Konkrétní a přítomné je pro ně jakousi nižší hypotází skutečnosti, ně-

čím, co považují za pouhý prostředek, hodnotitelný jen ve vztahu k obecnému a budoucímu cíli, k ideji, která má být realizována.

Taková teorie vede ovšem také k tomu, že její zastánci nejsou schopni korigovat své omyly a kontrolovat skutečný, konkrétní a přítomný dosah svých činů. Nezastaví se před ničím a nad ničím. Jsou nevšimaví ke zlu, které působí, ať je jakkoliv veliké, neboť je jim něčím méně skutečným vedle budoucího dobra, které mají na mysli. A objeví-li se fakta, která se protíví jejich teorii, i tato fakta prohlásí za méně skutečná a irelevantní. Vytvořili si na to svou nauku o „stranickosti vědy“. To však neznamená nic jiného, než že nezáleží na tom, která interpretace faktů je výstižnější, úplnější, empiricky důkladnější podložena, nýbrž pouze na tom, která interpretace lépe vyhovuje jejich ideologii. Také moderní teorie člověka, psychologie, antropologie, je pro ně buržoazní pavědou, kterou bez jakéhokoliv zkoumání zavrhnou. Mají svou koncepci člověka, totiž takového, jakému bude vyhovovat žít v realizované ideji, kterou pro něho do budoucna připravují. Co když však člověk je takový, že v takovém světě šťasten být nemůže, že ho dokonce nic k tomuto světu, když už jej před sebou zahlédá, netáhne a že proto netouží pro něj žít a pracovat? Tím hůře pro fakta, tím hůře pro člověka. Bude-li se svět, který mu chystají, či který on pod jejich rozkazy si sám musí chystat, zdát bezútěšnou a zoufalou pouští, bude-li se mu v něm nedostávat právě toho, co je mu schopno činit život žádoucím, bude to pro zaostalost a neuvědomělost tohoto člověka, pro jeho předsudky a přežitky, a bude ho tedy nutno po dobrém i po zlém předělat. Marx a Engels ještě byli přesvědčeni, že předstíranou demokracií měšťáckou komunismus nahradí demokracii skutečnou, kde opravdu o všem, co se bude lidu týkat, bude lid rozhodovat si sám. Ale komunisté se již neptají lidu na jeho mínění. Neboť lid je pro ně neuvědomělý a sám není schopen svého štěstí dojít. Myslí na něj a za něj. Spasí jej, ať si toho bude, nebo nebude přát. Lid se již nemusí starat o své štěstí, opatří je pro něj a za něj a zařídí mu je ideologové. Lid si již nedává zákony, ale ideologové mu je zřizují. Daleko hůře než nějaké diktatuře proletariátu se to podobá platónské vládě filozofů. A poněvadž lid není sám dost filozofický nebo – jak to tito ideologové říkají – ideologicky uvědomělý, dopadá to tak, jak si sám Platon ve své *Politeii* předpověděl: „Naši správčové,“ praví tam, „budou asi muset užívat k prospěchu spravovaných hodně nepravdy a klamu ... jako lék pro všechny užitečný...“ Tak nutně vede racionalistický utopismus – Platonův nebo Marxův – k nemravnosti. Jestli sám Platon neváhal ve svém ideálním stavu vědomě užívat nepravdy a klamu a prohlásil-li je za užitečné, ke stejným koncům dospěli komunisté. Lež, lest, bezohlednost a násilí má vést k pravdě, poctivosti, bratrství a mí-

ru. Vidouce před sebou vznešený cíl, ideu dobra, tkvící nad oblaky nebo daleko kdesi v budoucnosti, pozorují, že zároveň co obelhávají, znásilňují, obelstívají a učí nenávisti všechen lid, sami tonou hloub a hloub ve zlu. Tak se vymstívá nelidská abstrakce ideologů, kteří pro jasné a distinktivní ideje zapomínají na temnou a bezednou skutečnost, ba dokonce prohlašují ji za neexistující nebo méně „existující“. Mluví o lži, jako by to bylo něco samozřejmého, odděleného od toho, komu je říkána. Ale zapomínají, že lež vytváří z lhoucích lháře, kteří už nebudou užívat vědomé lži „jako léku“, ale že lež se jim stane zvykem a že budou lhát vědomě a z pohodlí a přestanou rozeznávat lež a pravdu, právě tak jako z těch, kterým bude podávána lež „jako lék“ jejich nevědomosti a neústupnosti, stanou se lidé lži intoxikováni, lidé na lež zvyklí. Lidé, jimž je určen nárok na pravdu, kteří už neusilují o pravdivé poznání a pravdivý život, lidem, kterým byla ponechána ve jménu nějakého abstraktního obecného a budoucího užítku jen lhostejnost k pravdě a lži. A tak naposled lháři, podvodníci a násilníci vedou obelhané a lhostejné, obelstěné a podlé, znásilněné a nenávistné – kam? – k socialismu.

A jaká je tedy situace vzdělance v tomto nelidském a strašidelném světě? Měl by být první, kdo by začal burcovat svědomí vládnoucích a ovládaných, varovat, křičet na poplach. Neboť teď už nejde o nějakou abstraktní ideu lepší budoucnosti, jde o to, co se tu děje s člověkem a co se z lidí takto stane. Ale dívá se na tuto babylonskou věž, vystavenou z omylů a z nesmyslů, spojených maltou drobných úmyslů, sám v ní bydlí a co zmůže? Nic. Nemá nejmenší příležitosti někde něco říci. Nejde o to, že by snad riskoval perzekuci. Nikoli. Je to daleko prostší a banálnější. Žádné noviny, žádný časopis nevytisknou jedinou větu, která by nebyla zcela konformní s udanou politickou linií, žádné shromáždění tu není, které by ho vyslechlo. Ale dejme tomu, že by se příležitost našla. Pokusil by se říci své názory. Znamenalo by to, že by byl prohlášen za nepřítele státu, za vezezrádce, za provokatéra, za placeného agenta nepřátelských mocností, za špeha. Dočetl by se o nejnesmyslnějších a nejodpornějších pomluvách o sobě, a to, co řekl, by bylo zkrouceno v hroznou lež. Neměl by nejmenší možnosti se bránit. A výsledek? Byl by ten, že samého jeho vystoupení bylo by agitačním aparátem strany využito tak, že by opět posloužilo věci, proti které chtěl vystoupit. Ví to, a proto mlčí. Může se svěřit jen několika nejbližším přátelům a to je vše. Přestává psát, poněvadž nemůže publikovat. Chybí mu osten společné práce. Nedostává se mu knih a časopisů ze zahraničí. Studijní cesty, účast na kongresech, to vše je vyloučeno. Jeho soukromá existence se stává problematickou. Buď oficiálně, na veřejnosti, bude konformní. A sám začne propadat té strašné logice, jež z toho, co

zalže a obelstí, udělá lháře a člověka podlého. Ostatně nepostačí jedna taková služba. Budou pak na něm chtít další a další. Anebo bude mlčet a zanedlouho tím na sebe upozorní. Proč náhle nic neříká, nepíše, nepublikuje? Zaútočí na něj. K čemu je vlastně vědec nebo umělec, který sedí tiše v ústraní? Buď je nepřítel, nebo je neschopný. V žádném případě však nemůže očekávat, že se mu bude dostávat dál i těch skromných životních podmínek, které ještě má, aby mohl pracovat. A tak propadá malomyslnosti.

Snad odejde tajnou a nebezpečnou cestou do ciziny, riskuje trest, který jej zničí, nepovede-li se mu to. Anebo není mlád, má rodinu, děti, není osobně statečný, a zůstane; buď se dá na cestu lži, podlosti a klamu, anebo se mu podaří vyváznout na nějaké nenápadné místo, kde v mlčenlivém čekání, doufání a zoufání povede existenci, která se stala zbytečnou. Kolik takových je v SSSR, kolik nových jich přibýlo v zemích okolo?

(publikováno 1951)

ZNÁME CELÉ DÍLO FRANTIŠKA HALASE?

Ludvík Kundera

V pěti letech, která uplynula od smrti Františka Halase, bylo jeho básnické dílo nejednou vášnivě přetřásáno. Je František Halas básník našeho lidu, je to velká osobnost naší literatury, stojí na pokrokovém křídle našeho literárního odkazu?

Takové a podobné otázky nejednou rozvířovaly hladinu našeho literárního života.

Odpověď na otázky o postavení Františka Halase mezi mistry naší kultury bude mnohem snadnější, uvědomíme-li si, že Halas není jen a jen autor básnických sbírek *Sépie*, *Kohout plaší smrt*, *Tvář*, *Staré ženy*, *Dokorán*, *Torzo naděje*, *Naše paní Božena Němcová*, *Ladění*, *V řadě*, básnické prózy *Já se tam vrátím* a překladatel *Mickiewiczze*, *Slowackého* a *Adyho*, ale že je to osobnost, jejíž činnost byla mnohem bohatší a rozvětvenější.

*

Před několika lety bylo vydáním svazku Zapomenutých básní výrazně doplněno dílo Josefa Hory. Podobný svazek dlužíme také Františku Halasovi. Shrnul by básně, na které František Halas při pořádání svých sbírek opravdu zapomněl (tím, že ztratil jejich rukopis i časopis či tisk, v němž byly otištěny – býval někdy sám příjemně překvapen, když někdo takovou báseň objevil), dále básně, které z nejrozličnějších důvodů do žádné ze svých sbírek nezařadil, několik drobnějších prací, které okupační cenzura zabavila, a konečně i některé verše zachované jenom v rukopisech. – Zvláštní oddíl by tu mohly tvořit i zapomenuté drobné překlady.

Rozlehlou a dosud pramálo známou oblast tvoří Halasovy články, studie, eseje, básnické prózy, glosy, vzpomínkové črty, knižní posudky, projevy, předmluvy atd.

Nalezneme jich ve starých časopisech a katalogích i v básnickové pozůstalosti až napodiv mnoho a z velké části v definitivní formě.

Za jedinou Halasovu básnickou prózu bývá obvykle považována knížka Já se tam vrátím. Podobné intenzity dosahují však i jiné básnické prózy, např. doprovod ke knize fotografií Tvář Československa, úvod ke knize Lenin v obrazech, úvod ke knize Poslední dopisy či v pozůstalosti nalezené prózy Mrtvé tváře (o posmrtných maskách) a Nezapomenem! (vzpomínka na zájezd do Španělska) ...

Ideový i slohový celek tvoří Halasovy stati o českých básnících. Jsou mezi nimi hotové klenoty české esejistiky, v nichž Halas neotřelým slovem shrnuje celé dílo významných postav naší literatury. Takového rázu jsou stati o Vrchlickém, Fráňovi Šrámkovi, S. K. Neumannovi, Tomanovi atd. atd. Podnětné jsou i jeho glosy (např. o Máchovi) či vzpomínky (např. na Michala Káču).

Neméně pozoruhodné jsou Halasovy stati o výtvarných umělcích, zvláště o Alšovi, Mánesovi, Jiránkovi, Antonínu Procházce, o sochaři Lidickém atd. Čtyři politicky bojovné projevy o F. Bidlovi pak přímo volají po tom, aby tvořily slovní doprovod ke slovníku Bidlových karikatur, který dlužíme tomuto svéráznému karikaturistovi.

I četné Halasovy politické a kulturně-politické projevy si zaslouží knižního shrnutí. Začínají články v brněnské Rovnosti 1921-22 z let jeho komsomolské činnosti, pokračují jeho projevy po návratu z cesty do bojujícího Španělska (z nichž zvláště významný je projev a pak úvodník Lidové kultury nazvaný Budujeme arzenály kulturní energie) a uzavírá je projev Kultura lidu!, přednesený 28. března 1946 v poslanecké sněmovně.

Na světlo by konečně měly být vyneseny i jiné Halasovy články a projevy, jimiž zasahoval do nejrůznějších oblastí naší kultury: o lidové poezii,

o tanci, o knihovnictví, interviewy, rozhlasové přednášky a odpovědi na ankety, které pojímal vždy velmi vážně (zachoval nám tak cenná svědectví o svém názorovém růstu).

Teprve knižní vydání těchto Halasových prací utvoří s jeho „oficiálními“ sbírkami jeho *celé dílo* a vybuduje předpoklady k podrobnějšímu zkoumání Halasovy osobnosti a jejího významu pro naši literaturu, pro náš kulturní život. Takové zkoumání přinese četná nová fakta a dokumenty, důležité nejen pro vývoj Františka Halase, ale i pro poznání cesty české literatury za posledních pětatřicet let.

Vyjde např. najevo, že František Halas v době, kdy psal svou prvotinu, téměř zcela infikovanou módním poetismem, redigoval s Bedřichem Václavkem Šlehy, bojovný časopis pro politickou satiru, vydávaný krajským výborem KSČ v Brně.

Vyjde najevo, že se Halas v letech hospodářské krize 1929-1934 zdaleka nestáhl do ulity poezie, stranou všeho dění, nýbrž že odevzdal státní cenu za sbírku *Tvář stávkujícím dělníkům* a že bojovně vystupoval projevy, články i básněmi proti nastupujícímu fašismu.

Vyjde najevo, jak velký význam měl pro něho kratičkový zájezd do Španělska na podzim 1936. Mluvil po návratu na desítkách politických schůzí a veřejných manifestací (např. v pražské Lucerně), byl předním bojovníkem za heslo, že u Madridu se bojuje i za Prahu, a šel sám příkladem v čele, když věnoval na sbírku zbraní pro Španělsko cenu *Melantricha*, kterou obdržel za sbírku *Dokořán*.

Dnes se právem vyzvedává i veřejná činnost spisovatelů. V tomto směru je Halas přímo průkopníkem. Kdybychom sečetli všechny jeho projevy, přednášky a besedy, které uspořádal za první republiky, za okupace i po roce 1945, došli bychom k netušené veliké cifře.

Vděčně a nadmíru poučné by bylo ukázat třeba jen montáží zachovaných dokumentů Halasův vztah k některým velkým postavám naší literatury: k Bedřichu Václavkovi, Jiřímu Mahenovi, F. X. Šaldovi, Josefu Horovi a zvláště S. K. Neumannovi. Jen Halasových dokumentů o S. K. Neumannovi je veliký počet: básně věnované Neumannovi, básně psané k jeho šedesátinám, sedmdesátinám i k jeho úmrtí, otevřené dopisy, *Staré ženy* i báseň *Nic víc*, na něž Neumann polemicky reagoval, zapomenutá báseň *Dělnice*, vzniklá v téže době jako *Staré ženy* a tvořící jejich protipól, konečně Halasův projev nad Neumannovou rakví... Ze všeho tohoto materiálu by vyplynulo, že Neumann byl pro Halase „přísný a milovaný SKN“.

Ve světle tohoto nového materiálu ukáže se bezpochyby v jiných proporcích i Halasovo básnické dílo, které podle Václavkových slov z roku 1936 „vyslovilo u nás dosud nejnaléhavěji celý vnitřní svár básníka

na dnešním rozhraní dob“. Ukáže se, že publicistická a organizační práce Halasova byla často vyvážením jeho činnosti básnické a že ji v mnohém nově osvětluje.

Ve světle tohoto materiálu zřetelněji vyniká, jak byl František Halas vůči sobě vždy až krutě sebekritický, jak se vždy znovu urputně rozdíral. Všimněme si třeba kompozice jeho sbírek, položme si otázku, proč právě na konec Tváře a Hořce položil básně Je čas a Rozcestí. Všimněme si toho, že svou přednášku o poezii, svou poetiku, vlastně až do smrti vždy znovu přepracovával a stále s ní nebyl spokojen. Otiskl z ní proto jen malé úryvky.

Všimněme si i Halasových omylů. Až do smrti se rval s omylem svých mladých let, kdy v roce 1925 posílal Václavkovi z Paříže sáhodlouhé dopisy o proletářské poezii, v nichž psal, že nemůže jen dělat poetismus, že musí chtít nechtít psát i bojovou politickou poezii. Vždy znovu odděloval poezii „čistou“ od „politické“. Pořád je nemohl smířit, ale nedalo mu to, aby se vždy znovu nepokoušel o politickou poezii. Právě jeho nejkrásnější básně jsou svědectvím toho, že tento rozpor v básnické praxi překonal, i když si to v teorii neuvědomoval.

I jiné Halasovy omyly (např. jeho účast na protiwoolkerovských článcích v letech 1925 a 1934) objevují se nám pak v jiném světle. Už pouhé chronologické řadění faktů (uveřejnění básní, článků, podpis pod různými „manifesty“) ukazuje, že Halasovy politické a kulturně politické omyly byly vždy jen dočasným zakolísáním, že to byly omyly, jimž někdy podléhali i největší naši tvůrci, že to byly – jak napsal Vilém Závada – „omyly skutečných básníků, kteří hledají vlastní uměleckou cestu“.

*

Po pěti letech od smrti Františka Halase jsou dveře k všestrannému prozkoumání a zhodnocení jeho díla dosud – dokořán. K takovému zkoumání a hodnocení nás zavazuje živý čtenářský zájem o jeho dílo, jak se projevil při novém vydání Torza naděje a Naší paní Boženy Němcové, a také slova soudruha Klementa Gottwalda, který před pěti lety napsal vdově po Františku Halasovi:

„ ... Náš národ, náš pracující lid ztratil v něm předčasně jednoho ze svých velkých synů, básníka, který s největší opravdovostí a horoucností prožíval a vyslovoval jeho osud, jeho utrpení, jeho boj a posléze jeho radostné budování nového svobodného života. Věčná bude památka Františka Halase, umělce, který pevně stál a tvořil »v řadě« bojovníků za svobodu a štěstí svého národa i všeho lidstva.“

(1954)

BÁSNÍK A DOBA (K PÁTÉMU VÝROČÍ ÚMRTÍ FRANTIŠKA HALASE)

Milan Jungmann

Když před pěti lety stanul básník František Halas u řeky zapomnění, mohl za převezení nabídnout „obolos skromný“: svůj verš – „ten tepem krve byl však ukován“. Ano, každý verš, který vyšel z jeho tvůrčí dílny, byl tepem krve ukován, na každém ulpělo kus jeho bolavého, a přece statečného srdce. Můžeš na těchto verších sledovat, jak básníkovo srdce bilo, čím se chvělo a co je naplňovalo po více než dvacet let tvůrčího usilování.

Čtenářské veřejnosti je odepřeno spatřit na vlastní oči první básníkův rozběh, mladistvá proletářská poezie Halasova je nám neznáma. Básníka zastihneme teprve ve chvíli, kdy naplňuje svými verši čtvrtletník Pásmo, a ještě spíš až u jeho prvotiny Sépie z roku 1927. V čase, kdy Halas předkládá tuto knížku veřejnosti, bere čtenář zároveň do rukou poetistické verše Nezvalovy, je svědkem „zduchovení“ poezie Horovy a seznamuje se s šumnými hříčkami Seifertovými. Nade vším tím zní sice stále mohutný hlas realistické poezie Neumannovy, ale k němu Halas nepřipojil své zajímavé slovo. Rozmnožil řady oněch básníků, kteří se v té době přestali odvolávat k životu a hovořit k lidovému čtenáři.

Mezi těmito básníky zazněl brzy Halasův zpěv osobitou melodií. Byl to zpěv muže, jenž se cítil vyděděn z lidského štěstí a vykořeněn z jistot prostého člověka: „Vím již víc, než třeba ke štěstí.“ Hle, jak si Halas zatarasil cestu ke štěstí! Jakýsi jed v duši mu nedovolí, aby měl radost z prostých darů života. Co způsobilo takový otrěs v básníkově bytosti a kdy k němu došlo?

Stalo se to tehdy, kdy ideově nevyspělý a velmi citlivý proletářský básník, kterého ještě bolely nezajizvené rány nedávných válečných hrůz, přišel do styku „s přejemnělou a nalomenou kulturou měšťanskou“ (Václavek), která mu vzala prostotu srdce, důvěru v dobré síly člověka a vložila do jeho duše símě pochyb a malověrnosti. Od prvních řádků, které psala jeho ruka, můžeme sledovat krvavě úporný, ale nakonec přece vítězný zápas mezi pochybami o samotném smyslu existence člověka a mezi jistotnou vírou v jeho budoucí štěstí. Jen si přečti verše z básně příznačně nazvané Jistota:

*Prohlížím náhle a již vím
není mi dáno zůstat v tomto ráji
tolik jsem toužil a přece sem nepatřím*

V tomto bolestném výkřiku nemůžeš nezaslechnout hluboké vnitřní drama Halasovo. Celý život prahnul po „ráji jistoty“, po hlubině bezpečnosti, a teprve v pozdních letech směl stanout v řadě s těmi, kteří se bili za zítřek lidského rodu s jistotou a odhodlaností.

Svět, který básníka neustále zraňoval na nejcitlivějších místech, zdál se mu tak bezútěšný, že se ohlížel zpět, až přes hranici svého zrození, že vzýval smrt jako vykupitelku svých muk, že utíkal od člověka do samoty. Tuto zoufalou poezii odvratu od lidské pospolitosti nemůžeme ovšem označit ani u Halase ani u žádného jiného básníka této epochy za pokrokovou básnickou reakci na rozklad měšťácké společnosti. Opak je pravda: toto umění samo patří měšťanské „kultuře“. Z mylných pozic takového umění pak Halas také falešně soudil poezii Wolkerovu a byl za to po zásluze kritizován Neumannem. Proto správně upozornil L. Štoll ve své studii Třicet let bojů za českou socialistickou poezii na to, že nikoli Halas nebo některý jiný básník poznamenaný formalismem, ale Neumann tvoří skutečnou páteř naší poezie v období mezi dvěma válkami. A ten, kdo by se k této úpadkové poezii hlásil, chtěl by oživovat její nálady a napodobovat ji, neprokázal by dobré služby naší literatuře. Bylo mnoho mladých adeptů poezie, kteří z mučivého sváru opravdového tvůrce učinili jen líbivé gesto epigonů. Celý další vývoj našeho poválečného básnictví musil takové počínání odvrhnout jako scestné a poezii dusící formalistické hračkářství.

Vyčerpává se však celá Halasova poezie jen touto poezií úzkosti ze života a zaslíbení smrti? Je tohle celý Halas? Pravda, jeho hluboké vnitřní zranění z mládí ho nadlouho připoutalo k vlastním bolestem a k samotě. Nadlouho – ale ne navždycky. Kdyby byl Halas opravdu z těch, kteří se v samotě a bez lidí cítí dobře, nežhnul by ještě dnes z jeho díla tak horoucí dech lásky k rodné zemi a k těm, kteří ji obývají. Kdyby byl opravdu z těch, kteří žijí jen sobě, nenalézal bys dnes v jeho hořkých slokách tolik lahodnosti, tolik básnické síly a necítil bys ani potřebu brát jeho dílo znovu do ruky, byť to bylo při jakémkoli výročí. A ty dobře víš, že tě stále uchvacuje poezie Torza naděje, Naší paní Boženy Němcové, mnoho básní z Ladění a V řadě. A nejen to. I dříve u něho najdeš básně, které tě nepřestanou provázet životem.

Halas si dobře uvědomuje, že „v oči tmy se příliš zadíval“ a chtěl se tou tmou probít do světla. Ani v době nejhlubší deprese, kdy je nesmírně odtržen od člověka a jeho pozemské lopoty, kdy je mu svět jen „zrcadlem stínů“, nepřestává v jeho díle znít hlas svědomí, jenž mu připomíná, že ho z boje do ústraní vylákala „šalba krásy“. A Halas ví, že musí jednou skoncovat s tím stavem, v němž žije. Ne náhodou je na konci sbírky Tvář báseň s významným názvem *Je čas, kde čteme*:

*Kěž zřítí se již dolů s rachotem
žal zástupů až k hvězdám navršený
a zasype rod smutných k němuž patřil jsem*

Jen vědomí naprosté marnosti všech těch, kdož patří k onomu rodu smutných, mohlo mu vložit do ruky pero k takové výzvě. A na konci sbírky Hořec z roku 1933 se ozve výčitka ještě silněji než v básni Rozcestí: „Ty chudýs mi vyčet / tiché mé slovo.“ Halas slyší ten hlas chudých, z nichž vyšel a kteří mu vyčítají, že jeho slovo nehřmí do svědomí mocných a že nevyzývá k boji proti třídnímu bezpráví. A protože mu právem vyčítají, chce „opustit verše tiché / pro velická dění“. Ještě ostřeji a výrazněji pak zazní tyto tóny v Torzu naděje, kde básník už nechce, aby jeho verš zněl bolestí a žalem soukromým, ale aby pochodoval zbrojným krokem zástupů.

Nad těmito sebekritickými verši Halasovými si uvědomuješ, jak správná byla připomínka B. Václavka v studii Svár básníka a díla, když napsal: „Chceme-li postihnout Halasův vývoj, nesmíme se omezit jen na Halasovy knížky. Neboť před nimi prošel Halas obdobím proletářské poezie, veřejnosti utajeným. V tomto úplném ztotožnění s procesem proletářského osvobozovacího boje jest jeho východisko; na to nesmíme zapomínati.“ A Halas naštěstí nikdy definitivně nezpřetrhal svazky s tímto svým krásným východiskem. A tak v roce 1934, v době, kdy vznikají i Staré ženy, dovede napsat báseň Dělnice, kterou zakončuje verši obračejícími se k dělnici:

*Taková jako vy jste
byla moje maminka
Dřela v Kemce a u Löw-Beera
na prvního května zpívala
„Pryč s tyrany“
a neplakala když zavřeli tátu
To ostatní jsem vídával
a proto vás mám tak rád
třeba to často neříkám
To víte národ dělníků si na to nepotrpí
ale někdy to přijde a člověk zakřičí
jen proto abyste si nemyslely
že jste samy
tak samy jako se vám zdá
a abyste uvěřily
že to přece jen jednou bude jiné*

Je třeba vysvětlovat tuto závěrečnou pasáž? Nemluví sama za sebe dosti přesvědčivě? Kdo čte pozorně, nemůže nezaslechnout čistý a silný akord lásky k pracujícím a víry v jejich osvobozovací boj, akord, z něhož zanedlouho mohl pak básník rozvinout bojové písně inspirované zápasem španělského lidu proti fašismu a později i celou skladbu Torza naděje. Hlubokou změnu, která se připravovala tiše v nitru básnickovy bytosti kolem poloviny třicátých let, citlivě vytušil už Julius Fučík, když v stati Příběh Roberta Davida z roku 1936 upozornil na to, „jak stále přesněji se vyjadřuje František Halas“, maje tu na mysli jeho básnické vyjádření současné sociální skutečnosti. Zatímco měšťáckou kritiku uchvacují nihilistické a formalistické básně, jako je Nikde, Fučík si zřejmě všímá básní Verše, Vídeň 1934, Chudému aj. ze sbírky Dokořán. I na nich můžeme ovšem kritizovat zbytky nerealistického zpodobení skutečnosti, ale ve vývoji autorově měly velký význam. Ano, připravovala se proměna básnickovy bytosti, podivuhodná, a přece zákonitá. Básník Halasova ustrojení musil nakonec prozírat, neboť přišla chvíle, kdy zůstat do sebe schoulen znamenalo zradit poslání básníka, a víc: zradit svůj lid. A tato doba Halase přímo nezadržitelně vtahuje do svého víru, přiměje ho k statečnému napřimení a staví ho do předních řad pokrokové, bojující kultury. Halas se zúčastní zájezdu kulturních pracovníků do Španělska, trýzněného občanskou válkou, a otiskuje verše vybízející k boji proti fašistickému útočníkovi.

Objevují se v mnoha sborníčcích a vycházejí i v Tvorbě, kde také básník zaútočil ostrou satirou Probuzené svědomí delegáta do Španělska proti domácí zpátečnické sebrance, pomlouvající nejen vyslance našeho lidu do španělské země, ale i spravedlivý zápas demokracie s fašismem. Verše, jež poslal Halas roku 1936 do trpícího krásného Španělska

*Miřte miřte dobře
s usmrcující láskou
miřte miřte dobře*

vrátily se ozvěnou o několik let později nazpět k nám, když cizáci rvali kus po kuse z krásného těla naší země. Tato výzva zní i v Torzu naděje, až po okraj naplněného hněvem našeho lidu k zradivším západním „spojencům“, ale stejně tak plného odhodlání bránit i za cenu života zem zděděnou od předků. Právem bylo řečeno, že za slovy této sbírky slyšeli tehdy čtenáři husitský chorál s připomínkou: Nepřátel se nelekejte, na množství nehleďte! Ten, jenž tak dlouho hledal pevninu pro svou víru, postavil se nyní pevně a s důvěrou hleděl do budoucna, neboť byl opřen o svůj lid. A třebas ani potom nebyla Halasova cesta lehká a přímá, ni-

kdy už nestál „stranou světa“. Jeho poezie se od této chvíle už natrvalo sytí společensky závažnou tematikou a je jen přirozené, že také hledá realistický výraz. Možno říci, že František Halas začal od těchto chvil teprve plně žít jako skutečný básník, neboť vešel do vědomí lidu a vyslovoval jeho bolesti, jeho nenávisti a lásky.

Od roku 1938 není významnější události v životě našeho národa, aby na ni Halas básnicky nereagoval. Žije jako občan své země, chvěje se o její budoucnost v letech války a tasí na její obranu ostré básnické slovo v řadě básní uveřejněných v ilegálním Rudém právu. Báseň 1. máj 1942 vyzývala:

*Už slyšíš, slyšíš hřmít už naši chvíli,
dále už nekroť strádaný hněv svůj,
dost dlouho za tebe se na východě střelí,
teď pal i ty! K útoku nastupuj!*

V tvorbě veřejně publikované okouzloval Halas svými dětskými verši a v nebojácné, bojovné protiokupační písni Naše paní Božena Němcová vypíval chválu všeho krásného, čistého, moudrého a statečného, co vyrostlo z hlubin našeho lidu v postavě Boženy Němcové. Verše této útlé knihy šly s námi v nejtemnějších dnech okupačních hrůz. Není pochyb: Halas splnil čestně své poslání, když doba žádala celých mužů. A po vítězství v roce 1945 stanul proto už opravdu „V řadě“; v této sbírce veršů z desetiletí 1938-48 není jediná báseň tak říkajíc „soukromá“, pro všechny čerpal básník téma ze života svého lidu, třeba ani teď je nedokázal vždycky stejně plně realisticky ztvárnit. Bylo to způsobeno i tím, že Halas svůj vnitřní boj dosud nedobojoval, že na cestě novou dobou ho stále ještě tížilo staré umění staré společnosti. Ale věděl, že

*Nastal čas
jako by svět teprve vznikal
Rozhodčí čas*

a postavil se bez smlouvání na stranu života, na stranu lidu. Jak by se byl asi podivil bolestínský, před lidmi ukrytý básník Sépie, kdyby byl tušil, že jednoho dne se rozběhne se svou písni Vyhrňme si rukávy mezi miliony budovatelů nového světa a vysloví jejich radost z osvobozené práce! A na tom si změříš délku a strmost cesty, již Halas ušel.

Žel, že v tomto čase, kdy se po únoru v našem životě tak rozjasnilo a kdy by byl mohl definitivně překonat ideové zmatky, jež se i v po-

sledním tvůrčím období u něho vracely, kdy by byl mohl teprve naplno a svobodně rozvinout svou tvorbu, musil František Halas odejít. Na jeho básnickém odkazu se znovu přesvědčujeme, že talent může rozkvést a vydat nejkrásnější plody jen tehdy, nebojí-li se umělec vkročit do bystřiny života, odpovídá-li tvorbou na požadavky své doby. Tam, kde to Halas učinil, tam byl opravdu velkým a silným básníkem. Není proto třeba se vracet k poezii jeho ideových i tvůrčích krizí. Ale navzdory si v srdcích ponese jeho verše, v nichž vyslovil s velkou horoucností lásku k své zemi a k svému lidu, v nichž vyslovil jedinečně čistým básnickým obrazem „jeho osud, jeho utrpení, jeho boj a posléze jeho radostné budování nového svobodného života“, jak to napsal soudruh Klement Gottwald při básnickově skonu.

(1954)

JEŠTĚ K TŘICETI LETŮM

Ludvík Kundera

O knize Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* jsme slyšeli v uplynulých letech tolik oslavných superlativů, tolikrát byla bezmyšlenkovitě „jednomyslně“ přijímána a horlivě parafrázována, že snad tolik chvály volá pro vyvážení po troše pepře.

Myslím, že Štollova kniha má své oprávnění – jako polemický spis ovšem, se vší jednostranností temperamentní polemiky. O takové naostřené polemické hlasy není v dějinách české literatury nouze; přes všechny bitevní tým a hřmot nakonec pomáhaly pročišťovat ovzduší, rozptylovaly mlhu kolem některých velikých zjevů. Vzpomeňme bojů o Máchu, Háلكa, Machara, Vrchlického. Má-li však zaujatý polemický projev být opravdu východiskem k plodnému polemickému boji, v němž se střetávají a vyhraňují názory, musí tu být možnost hned na něj odpovídat. Je proto jen zdravé postavit i proti této zbytečně kanonizované knize polemický protinávod.

Ale raději několik dokladů k metodě knihy.

Polopravda je pružná zbraň. Tam, kde s. Štoll mluví např. o časopisu Plán (který ovšem nezaložil Hora s Halasem, ale jen Hora), charakterizuje jej jmény hlavních autorů. Jsou to: Václav Černý, Ortega y Gasset, Dostojevskij, Proust, dále Hora, Halas, Seifert a Vančura. Za třemi písmenky zkratky atd. se skrývají také S. K. Neumann, Olbracht, Biebl, Václavek, Majerová, Šalda a Katajev, Barbusse, Kisch, Tuwim a další. Neřísívali do Plánu jen drobnostmi, nýbrž také celými romány.

Manipulace s citáty je také pružná zbraň. Co však řící tomu, citujeli s. Štoll ze známé Halasovy básně Je čas ze sbírky Tvář toto dvojverší:

*Tiše semkněte rty své
spotřebována je už víra naše*

Nechme stranou úvahy o tom, že smysl básně bývá uložen často v pointách, nikoli v prvních verších, a srovnejme si pouze citované dvojverší s originálem. Zjistíme, že ve všech vydáních Tváře jsou oba verše o několik slůvek bohatší. Zní:

*Tiše a přísně semkněte rty své
spotřebována téměř je už víra naše.*

Dobrá – ale snad vypadlé slůvko „téměř“ není tak důležité. Jak je to ve Štollově knize s výkladem o událostech v roce 1929 v české literatuře? Dnes už je to po kontroverzi Majerová – Taufer a po dvojím příspěvku Pekárkově v Literárních novinách zhruba jasné. Jak to, že se ve Třiceti letech o tom nedočteme nic podstatného? Je to snad proto, že tehdy Neumann nešel nakrátko se stranou, kdežto Halas naproti tomu ano?

Na jiném místě cituje Štoll verše z Torza naděje z roku 1938.

*Zvoní zvoní zrady zvon zrady zvon
Čí ruce ho rozhoupaly
Francie sladká hrdý Albion
A my jsme je milovali*

Komentuje-li se toto čtyřverší tvrzením, že „těmito verši ovšem (!) Halas nemluvil za dělnickou třídu, za český pracující lid“, a tvrdí-li se jinde, že je typické, že Halas „i svou nejvýznamnější sbírku nazývá Torzem naděje, že tu dospívá Halas pouze k zlomku víry“, je to podle mého názoru podivné.

Pravili se v Třiceti letech, že se Halas jako redaktor Petrových Prvních knížek stal jakýmsi „vůdcem“ nové básnické školy, která pokračovala v likvidaci Wolkerova odkazu, a nejmenují-li se žádní členové této „školy“, např. Čivrný, Valja, Kolář, Nouza, pominou-li se slova, která Halas napsal na cestu této edici, je to myslím zamlžování.

Nejeden argument s. Štolla vrhá na osoby a události nepříznivý stín. Píše například, že nakladatelství Melantrich svěřilo Kamilu Bednářovi redakci knižnice mladých básníků Erb. Ve skutečnosti vydávalo tuto edici nakladatelství Václava Petra. Nejednou se v Třiceti letech podtrhává Halasův vztah k některým katolickým spisovatelům. Ale proč přitom s. Štoll zcela pominul Halasovo přesně formulované stanovisko v této otázce, které čteme v anketě o katolictví v české literatuře ve Václavkově Indexu v roce 1931?

Ale tyto příklady možno konec konců odbýt jako drobnosti. Je tu však jedna ze základních tezí: Wolker – Halas a Neumann – Halas. K Wolkerovi řekl své poctivé slovo, pokud jde o rok 1934, Vilém Závada. Škoda, že je, pokud jde o „manifest“ v Pásmu z roku 1925, nemůže už říci Bedřich Václavek.

Vztah Neumann – Halas je podle s. Štolla „jednou z nejvýznamnějších událostí české poezie, na kterou nemůže nikdo, kdo bude chtít pracovat nad otázkami socialistické estetiky, zapomenout. Přináší nesmírně cennou látku, nad níž by se měla zamyslet především naše mladá kritika.“ Ano, s tím je možno vřele souhlasit. Jenže chyba je podle mého názoru v tom, že s. Štoll omezil všechnu tu „nesmírně cennou látku“ na komentování vztahu Starých žen a Starých dělníků, na jeden Neumannův otevřený dopis Františku Halasovi a na citování protihalasovské básničky z Neumannovy pozůstalosti. Navrhuji, aby byl jako poučení – a to nejen naší mladé kritiky – publikován všechn, zdůrazňuji, všechn materiál o vztahu Neumann – Halas. K opravdu vědeckému přístupu k problémům patří přece publikování roztroušených, nesnadno přístupných dokumentů! Tak by mohly být v časovém sledu otištěny Neumannovy a Halasovy otevřené listy, obě básnické polemiky – Staré ženy kontra Staří dělníci i Nic víc kontra A dál – dále Halasovy básně k Neumannově šedesátce nebo sedmdesátce i k úmrtí. Konečně Halasův projev nad Neumannovým hrobem.

Myslím, že by do tohoto celku patřily i úryvky z Neumannovy a Halasovy korespondence, třeba i s Halasovými nesouhlasnými zmínkami o Anti-Gidovi – nač se toho bát, nač tutlat a retušovat. Jen taková konfrontace může být živnou půdou pro „kvas názorů“, jak se říká. V této souvislosti by pak např. vyšlo najevo, že při konfrontaci Starých žen a Starých dělníků nelze zamlčet Halasovu delší báseň Dělnice, napsanou v roce 1934, ale vydanou nákladem 6150 výtisků až v roce 1946. Je to báseň o starých děl-

nicích. Nakonec by to z takové konfrontace jen jiskřilo plodnými otázkami, např. je-li pro vztah Neumann – Halas důležitější epigram z Neumannovy pozůstalosti (tedy Neumannem vědomě nikdy netištěný), nebo několik slov z Halasovy studie o Josefu Horovi v Programu D 37: „... přísný a milovaný S. K. Neumann.“

Kam vedlo toto očerňování na jedné straně a bílení na straně druhé? K tomu, že se mocně posouvaly proporce. Sugescie má ovšem svou moc, ale materiál nakonec mluví jinak.

Souviselo s celým ovzduším minulých let, že přemnozí začínající kritici okamžitě přijali polemický hlas Štollův za svůj a vysluhovali si prvé kritické ostruhy hanobením Františka Halase. Vrcholu toho myslím dosáhl František Kautman v doslovu k Neumannovým Starým dělníkům (Čs. spisovatel 1950), kde se mu na ploše co nejmenší podařilo shrnout co nejméně nadávek. Přejímání hotových pravd pak vedlo třeba k tomu, že brněnský list Rovnost si zamlouval odhalovat i v krajském měřítku liberalismus mimo jiné taktó: „Stačí jen připomenout, s jakou houževnatostí někteří z čelných funkcionářů brněnské odbočky Svazu čs. spisovatelů snaží se oživit halasovskou tradici. Překvapuje to tím víc, že tyto snahy se projevují po tom, co Ladislav Štoll průkazně odhalil ve své studii *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii básníka Františka Halase jako básníka »dekadentní nálady«, básníka a vyjadřovatele »nálad maloměstácké inteligence«, jako subjektivistického romantika, spiritualistu plného vnitřních hypochondrických úzkostí, nejistoty a nevíry, vnitřně se ironicky rozdírajícího, jako básníka křečovitého, propadajícího formalismu. Proti halasovské tradici, čpící na hony pesimismem nevíry v člověka, formalismem, je nutno postavit zářný vzor bojovného, optimismem naplněného revolučního umění S. K. Neumanna. Už také proto, že S. K. Neumann strávil v brněnském kraji značnou část svého života...“*

Tyto řádky vyšly 22. března 1955.

Zdá se mi, že schůdnější cestou k novému hodnocení díla Františka Halase i naší poezie uplynulých desetiletí je především publikování Halasova básnického díla, jeho zapomenutých básní, jeho esejů o básnících a malířích, jeho statí o poezii atd. Je toho mnoho, přemnoho, a bylo by okradením české literatury nechat to i nadále ležet ladem.

Nad tímto dílem se potom perme!

(1956)

A CO BÁSNÍK

POZNÁMKY K DÍLU FRANTIŠKA HALASE

Jiří Brabec

Pečlivý literární historik zapůjčí nám výstřižky z novin, citáty z knih, poznámky ze slavnostních řečí, prostě všechno, co bylo napsáno a vysloveno o českém básníkovi Františku Halasovi po jeho smrti. Z hromádky pouhého papíru máš smutný dojem. Nalezli jsme slova prudká, příkrý odsudek, věty zajímavých obdivovatelů, novinářskou vatu – ale básník, který nevypočítatelně rozsvěcoval a zhasínal reflektor svého umění, stále na celkové zhodnocení čeká. Byl odsouzen a bylo tu mnoho pravdy. Byl milován, a právem. Jediný Bedřich Václavek, přítel z nejstatečnějších, napsal mu list, v kterém se Halas poznává, list nedopsaný, končící tam, kde naděje lidu se stala silou básníků.

My, kteří jsme nežili Halasův věk, jimž jsou cizí jeho smrtelné úzkosti, zoufalý žal a jimž jsou vzdáleny jeho křečovitě touhy, chceme rozmnožit archiv literárního historika o několik listů celkového rozboru, na jehož začátku je úcta k vášnivému dobyvatelství člověka, na jehož konci je obdiv nad uměleckým odkazem jedinečným, odkazem skutečného básníka.

Začínáme shledávat vše, co osobnost básníkovu formovalo, jak se vytvářel jeho názor na svět, z čeho rostl, odkud pramenila voda křišťálová, odkud vanul mrazivý vítr. Pak otevřeme Halasovy knížky s otázkou – pro koho je příznačný jeho pocit, co obecného nese v sobě způsob jeho vyjádření, koho verše posilují, kdo se v nich poznává, kolik přetavené skutečnosti tu je. Toužíme po syntéze, po splynutí obou proudů, po obraze, v němž je vtělena osobnost i životní rytmus tak, že nerozeznáváš hranice. Místo toho jsme jen srovnali své poznámky s cílem, aby věci zapomenuté byly připomenuty, aby minulost dostala svou dobovou dramatičnost, aby chom předtím, než řekneme soud, *pochopili*.

I.

*Hledaje příkaz sluchu nehledám
a dech nabíraje
dech jen nabírám*

Privane-li nějaká náhoda na náš stůl Halasovu první knížku *Sépie* z roku 1927, upomene nás již Teigova úprava na tehdy vycházející sbírky

Seifertovy nebo Nezvalovy. Jaký však je to rozdíl! Seifert má za sebou slávu Města v slzách, první poetistickou knížku Na vlnách TSF, průbojné verše Slavík zpívá špatně. Nezval chrlí sbírku za sbírkou. A přece jsou oba vrstevníci Halasovi. Zatímco Nezval hrál na klavír a Seifert žárlil na Petříně na básnické úspěchy svých spolužáků, Halas je učedník v brněnském knihkupectví. Nezval přichází z moravské vesnice, Seifert z líbezného Žižkova, od maminky. Naproti tomu jak odlišný byl dětský a jinošský svět Halasův.¹⁾ Otec, věčný rebelant, pro něhož stávka byla denním chlebem. Matka, tovární dělnice, kterou odvádí z dlouholetého martyria milosrdná smrt. Tento pojem byl v obludných kulisách a se vši hrůzou zhmotněn před osmiletým hochem. Válka vtáhla otce do svých zákopů a dobrá ruka lidská přivádí mladého chlapce ke knihám.

Slévají se někdy nejrůznější vnější nárazy na lidskou duši a vytvářejí pocit, poznání, které nevysvětlí žádnou jednotlivinou, jež na jeho vzniku spolupůsobila. Svět knih a vraždění, sen, fantazie, Poe a všední den, láska a trapnost lidí. Osamocený člověk hledá cestu.

Do knihkupectví chodí však také „nezapomenutelný“ Jiří Mahen, tento „první a poslední učitel“ Vítězslava Nezvala,²⁾ skutečný básník, jehož přátelství bylo snad nejcennější Halasovou oporou po dlouhá léta. Uplynulo deset roků a Mahen napsal: „Vzpomínám na Františka Halase, jak mne vítával v krámě vždycky jenom úsměvem. Oči se zachvívaly plachými stíny strašného tajemství bídy, ale tento jinoch zářival vnitřním ohněm. Potřeboval ho. Tápal po velikých obrysech.“³⁾ Nesmíme také zapomenout, že tehdy vychází Mahenův Měsíc, plný ničím neohrazené fantazie, knížka, která byla „zjevením“ nejen pro Halase, ale jistě i pro mladého Nezvala.

Bez systému, bez jakéhokoli celistvého ideového názoru čte mladý Halas vše, co mu přijde do ruky, přitahován nejvíce dekadentní literaturou, která jen prohlubuje vzdálenost mezi sny a realitou. S velikou vášní byla čtena anarchistická literatura, staré časopisy Káchovy a Neumannovy, které jistě dopomohly k tomu, že se mladý proletář přihlašuje jednoznačně k nejradikálnější levici. Nebylo ani jinak možné. V sociálně-demokratické Rovnosti vládne v kulturní rubrice Artuš Černík, který si přivádí pomocníka z Prahy, básníka Seiferta. S nimi se brzy seznamuje „prostřednictvím své vášnivě politické víry“⁴⁾ komsomolec František Halas. „Vídávali jsme ještě dlouhé proudy demonstrujících dělníků,“ napsal i za Halase Seifert, „užasli jsme nad jejich slzami, když stáli nad rakví

¹⁾ Poučným materiálem k tomu je knížka Františka Halase st. Kemka. (Vzpomínky bývalého textilního dělníka). Práce 1950.

²⁾ Srovnej úvod V. Nezvala k Mahenovým Básním, Praha 1928.

³⁾ Jiří Mahen, František Halas (Poznámka k jeho dílu). Panorama IX, str. 141.

⁴⁾ František Halas, Josef Chaloupka. Panorama VIII, str. 9.

jednoho ze svých vůdců.⁵⁾ A slovo barikáda v té době zaznívalo vši silou romantické hrůzy, krásy i slávy.⁶⁾

Zatímco přátelé byli básníky, redaktory, publicisty, Halas je řečníkem na dělnických schůzích strany, agitátorem a organizátorem.⁷⁾ Revoluční vlna prudce vzala s sebou tohoto dělnického hochy, u něhož se jednotný svět zlomil již dávno v příliš prudkém posunu jeho okolí. Literární království, zářící nejpěknějšími barvami, žije zatím paralelně s veřejnou aktivitou. Mezera ovšem vzrůstá a nemůže být upevněna ani drobnou prací v dělnickém tisku. Na otázku – Vaše první tištěná věc – mohl Halas odkázat na brněnskou Rovnost z 5. října 1921. Velké množství anotací, nasmělých glos a kurzívek nám však nic o vnitřním světě Halasově neříká.

Pražské programy Devětsilu našly také v Brně ihned ohlas. V Praze vychází sborník Devěsil (1922) a Život (1923), ale svůj časopis poetisté nemají. Zkušený Artuš Černík spolu s Bedřichem Václavkem a mladým Halasem začíná v roce, kdy zemřel Jiří Wolker, vydávat v Brně revui Pásmo. Ve svém celku, postaveno proti neumannovské a wolkerovské literární teorii a praxi, je Pásmo jasnou reakcí na předcházející úsilí, negací ideologického prvku a tendenčnosti v umění. „Poezie je řada nesmyslů,“ praví jeden avantgardista a je vyslyšen. Úzký dobový pohled nás však nesmí mást. Literární proces je nutno soudit v rozsáhlejších souvislostech. Vývoj umění se nikdy nedál po rovné silnici, byl vždy pln protikladů, procházel křivolakými cestičkami. Tím více pak vývoj moderního umění. Tento kvas, skrytý ovšem pod halasnou firmou, lze pozorovat také v Pásmu. Je tu plno názorů zpomalujících vyjasnění dobových problémů i názorů naznačujících určitou možnost vybědnutí z krize, kam se umění (ne zásluhou nějakého XY) ve svém vývoji zcela zákonitě dostalo.

Pásmo – to byl Halasův časopis. Stal se redaktorem, psal a tiskl báseň za básní, poznámku za článkem. A nejen zde! Pečliví badatelé našli několik Halasových básní v časopise Sršatec; básní agitačních, útočných, snad z rodu těch, které psal Halas na začátku let dvacátých a které kolovaly na Brněnsku v dělnickém hnutí.⁸⁾ Básně ze Sršatce můžeme označit jako kostr-

⁵⁾ 19. července 1920 byl v Brně mohutný pohřeb Josefa Hybeše.

⁶⁾ Básník František Halas, Ranní noviny 17. 11. 1936.

⁷⁾ Velmi záslužnou badatelskou práci udělal Ludvík Kundera tím, že shromáždil dokumenty k Halasově „prehistorii“. Viz články František Halas „prehistorický“, Časopis Matice moravské LXXIII, str. 194, a Šlehy – zapomenutá kapitola z činnosti F. Halase a B. Václavka, Časopis Matice moravské LXXII, str. 391. (Jeho průzkum doplnil M. Ivanov v Hostu do domu 1956, str. 359.) – Zdá se mi však, že v ostatních Kunderových člancích o Halasovi převládá příliš „obranářský“ tón.

⁸⁾ B. Václavek upozorňuje, že když psal Halas do Pásma, „měl již za sebou veřejnosti zcela neznámé období proletkultní“ a básně tehdy napsané „pak žily léta ještě takřka ústní tradicí na proletářské brněnské periferii“. (B. Václavek, Z mládí brněnské kulturní levice, Index IX, str. 112.)

batě zveršované agitky. Přebírají úlohu glosy, poznámky, článku. Vzdálenost mezi těmito zveršovanými hesly a idealizovaným svébytným světem umění je tehdy Halasem intenzivně pocíťována. K uměleckému dílu nás poutá právě výsledek oné vnitřní síly umělce, s níž vytvořil na kusu plátna, z hlíny, nebo ze slov sugestivní, cele zabydlenou, přetaveným, životním ruchem zaplněnou oblast. Umění má svůj řád, s nímž přichází jako partner k člověku chtivému; usiluje vyvést ho z klidu, rozechvít v něm dosud neznámé struny, obohatit i obdarovat. Rozlišujeme volání estétů po Umění a touhu citlivého, rozkolísaného hochy po přátelství „poezie“. Je to představa určitým způsobem pokrivená, ale zcela pochopitelná, a právě tehdy pro Halase mobilizující. Chce se prodrat za skutečným uměním. Chce promluvit!

Zatímco odvádí jako revoluční voják své verše proti Kramářovi, fašismu atp., rozjásal se v Pásmu v básních zcela opačného charakteru. Ale je to opět slepá ulička. Metoda automatického spojování představ Halase na čas oslnila. Pečlivě opakuje a rozmnožuje to, co brilantně ukázali Nezval se Seifertem, nepřináší nic původního. V básni Světoběžníku! sice říká „Svět, milá, revoluce, toť veškera poezie“, ale nesmíme brát tento verš doslova. Je to víc gesto, něco, co by snad mělo být, ale hned nás Halas přesvědčí, že v poetismu je i pro něho místo (první tištěná báseň v Pásmu jsou čtyřverší psaná o jednotlivých číslovkách, zřetelná to nápodoba Nezvalovy Abecedy inspirované Rimbaudem). Na patnáct básní, které nebyly nikdy zařazeny do sbírek (tištěny byly v Disku, Hostu a hlavně v Pásmu), dává nám jakousi představu o tehdejším Halasovi. Opakujeme: byl více učenlivý žák než samostatný tvůrce.

S konzervativnější Literární skupinou se Halas nikdy nesblížil, zato Devětsil ho stále k sobě přitahoval. Bylo tu cosi anarchisticky nespoutaného, plno odvahy k provokacím. Vznikají verše Lyrický kouř kavárny, Pathé-Baby, Byblis, Komediantská láska aj., kde vypůjčené nehoráznosti („Když loupám svůj zlatý pomeranč / jako by zapadalo – zapadalo slunce / a myslím na vaše prsy“) vystřídají verše, které svou obrazností ukazují kamsi k začátkům proletářské poezie („Lustry jsou jako trsy konvalinek, / mléčné žárovky mají tvar vašich slzí“). Celek jsou ovšem eklektické, módní pokusy.

Pojednou zazní do této šumivé a dadaisticky humorné atmosféry nový, zatím slabý tón – tragičnost života. V druhém čísle Disku (jaro 1925) otiskl Halas báseň E. A. Poe, v níž se kříží absurdnost kontaktu naprosto různých oblastí představ s náznakem tragédie básníka Havrana. Něco podobného najdeme i v básni Ch. Baudelaire (Pásmo I, č. 10). Ale tato nasmělá předzvěst je brzy zavalena Efemeridy, krátkými čtyřveršími plnými duchaplnůstek a hříček: „Paní řeknete mi / jak to děláte / že hodiny neoněmí / když se svlékáte“ (Pásmo II, č. 4, přetištěno s malými změnami v Sérii).

V této době navštívil Halas lákající Paříž, aby v ní našel, jako kdysi Gellner, z domova známou nouzi a hlad. Po návratu marně hledá zaměstnání. Žije dny „klidné“ éry „stabilizace“; rok 1926. S přítelem Bedřichem Václavkem se podílí na redakci reprezentativního sborníku mezinárodní avantgardy Fronta, s ním se také stará krátký čas o Šlehy, satirický časopis krajského výkonného výboru KSČ v Brně. Sem napsal Halas několik satir, několik veršovanék dokumentujících jen, že skutečně hovořil upřímně, když roku 1934 řekl S. K. Neumannovi: „Vůle, která chtěla učiniti z verše nástroj boje, není mi cizí ani dnes, ale kdykoliv jsem se o to pokoušel, a pokouším se o to někdy znovu, zjišťuji, že se na něco doplácí. Buď mizí poezie, nebo účín, kterého jsi chtěl dosáhnout.“⁹⁾ Ozývá se v těchto rádcích teorie, s níž mladí argumentovali již v polovině let dvacátých: UMĚNÍ je jedna věc a služba proletariátu věc druhá.¹⁰⁾ Ale zároveň tu máme svědectví, že vůle bojovat a sloužit u Halase stále byla. Avšak ani doba, ani vnitřní ustrojení mladého básníka neumožňovalo tvorbu občanské poezie (tedy skutečného umění!) s jasným společenským posláním.

Z neujasněných názorů obou brněnských přátel vyrostl i článek Dosti Wolker! (Pásmo I, č. 7-8). O Wolkerovi se v něm tvrdí: „Vytvářel prostě a se vši tvůrčí naivností nové lidství, proto jsme ho milovali, netvořil však nového tvaru. Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.“ Nejde tu o odkaz Wolkerův, tím méně pak o skutečný útok proti Wolkerovu „kultu“, ale o útok na poezii, která své společenské poslání zdůrazňuje, a to někdy i za cenu ztráty uměleckosti. Bojovná poezie Wolkerova byla mnohým básníkům (a to i těm, kteří si Wolkeru velmi vážili, např. V. Nezvalovi) velmi vzdálena. Úkoly, které stály před mladou generací, byly tehdy značně odlišné než za dob Hosta do domu a Těžké hodiny. Ze strany Halasovy i Václavkovy tu nešlo o zlý úmysl. Vždyť nikdo z mladých (Fučík je zde výjimkou, ale srovnejme jeho postoj v druhé protiwolkerovské kampani roku 1934) nevystoupil na Wolkerovu obranu, protože nešlo o obranu poezie jednoho básníka, ale o obranu koncepce poezie, kterou tehdy nikdo z mladých, mimo Branislava a Biebla, nezastával. Ale jestliže si Biebl, Seifert, Nezval nalézají osobité prostředky pro zpodobení nové senzibility, nového duševního světa poválečné struktury, jestliže tu u každého můžeme rozeznat dramatickou přípravu pro díla, jež budou v odlišných podmínkách pokračovat ve wolkrovské tradici, u Františka Halase celé období, jež jsme ve zkratce prošli, nepřekročilo míru epigonství a nesmělých pokusů. Halas se hledá mimo poezii. A doklady, které jsme tu shromáždili, jsou jen svědectvím, jak

⁹⁾ Halas Neumannovi, *Listy pro umění a kritiku, II, str. 97.*

¹⁰⁾ Srovnej S. K. Neumann, *Pásmo I, č. 4 a Václavkův dopis Halasovi z roku 1925: „Jisté jsou mi dvě věci: že proletář dnešní je nám velice vzdálen a nás nepotřebuje (přímo), a že přece naprosto nemůžeme opustiti jeho boj.“*

tento složitý básník nemůže nalézt verš, který by unesl jeho citové napětí, jeho komplikovaný vztah ke světu.

Konečně slyšíme prudký, originální akord. Úhozem neobyčejně různým představil se tu nový typ umělce. Vedle poetistických básní Arara, Pompadurka (Pásmo II, č. 9-10) čteme – Mazurské bažiny:

*Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti
kdo prosil o tuto ocelovou manu
tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty
spí v bahnu
Zavšivenci po příkladu svých vši
do kůže země se zahryzli
nebesa plyny rezaví
setniny zbloudily
Mazurské bažiny podivných žab
lstivá melodie smrti
bahnem se zalykat
a zpívat přišerný zpěv lásky
Maminko
Maminko¹¹⁾*

U Halase nejde již o básnickou stylizaci, o gesto, ale o vyslovení intenzivního pocitu, o celý vztah ke světu. Gesto je záležitost okamžiku, pózy, je to vždy něco odvozeného, kdežto vztah ke světu je komplex jednotlivých pocitů a názorů, tedy něco trvalého, co přetaveno básnickou imaginací prochází pak celým útvarem. Halas tu po prvé dovedl vtisknout nárazu zvenčí své vlastní vidění, zachováváje mu jeho objektivní platnost. Ostatně praví Halas v Sérii o básníkovi: „Zůstává mu prvenství objevu známých věcí.“ Upozorňuji, že nechci vyzvedávat téma veršů, ale nové osobité básnické vidění věcí.

Halas si nalézá své výrazivo (všimněme si, jak např. využívá epitea – „něžná kostra tlícího listu“, „slzy lávových úbočí“, „hedvábné roubení řas“), odvážné metafory. Opovrhne jakoukoli poetikou, neslyší výtky o krabatosti rytmu svých veršů, o podivných asonancích. Jde mu jen o to, aby uslyšel ve verších svůj hlas. Aby mohl vykřiknout:

¹¹⁾ „Nezapomeňte,“ připomíná nám J. Seifert, „že jsme zaslechli ještě řev vojáků z mazurských bažin a že jsme jedni mezi prvními milovali rudý prapor nad Kremlem.“ Ranní noviny 17. 11. 1936.

*Otevřena je zas hospoda světa
za okny vzpomínka kulich houká
válka je zapomněna
světová válka*

Ozvěna války je nejcitlivější seismograf onoho vystřízlivění z šampaňského poetismu. Brzy uplyne deset let od zakončení masakru a ve vzduchu visí nové nebezpečí. Sny narazily na realitu a zdá se, že nikdy nevzletí. Seifert tehdy zalkal nad berlami vojáků. Biebl se odhodlal k širokozpěvnému výkřiku zoufalství. Hora prošel slávou a bídou Deseti let. Dva básníci z mladé generace nedospěli k této deziluzi, protože tragičnost soudobého světa si nesli na rozdíl od ostatních již dávno ve svých nervech. Ostravský rodák Vilém Závada a o čtyři roky starší brněnský proletář František Halas. Panychida a Sépie. U Halase je ona pochmurná a drásavá interpretace světa hluboce zakořeněným stavem, který doba druhé poloviny let dvacátých jen zvýraznila, pomohla prudce otevřít ventil básnického naturelu. Cesta tedy vede od módního „opájíme se“ k dramatu doby i k dramatu osobnosti. Několik poetistických básní, které se vetřely v Halasovu prvotinu (Lyrické anekdoty, Herbář aj.), nikoho nezmýlilo. Kritika pozdravila *nového* básníka.

Již Václavek zaznamenal téměř vyčerpávajícím způsobem vnitřní rozpory Halasovy, které se ve sbírce zračí. My naproti tomu zatím zdůrazňujeme objektivní stránku věci. Jak se v jeho verších promítla určitá vrstva světa, která čekala na své zpodobení, jak tragický pocit není *jen* otázkou churavosti básníka, ale často churavostí věcí samotných. Z tohoto problému, který bere na sebe často vzrušeně dramatickou tvář, není osvobozením laciný optimismus, ale přemožení onoho světa zmaru. Ne ovšem formulkou nebo pouhým společenským poznáním, nýbrž niterným ověřením komplikované zákonitosti věci, s nimiž se básník denně bratří.

Vedle Mazurských bažin shledáme v Sépii několik dalších výsledků první etapy. Neznámý voják a zejména Paříži, už tě nebude jsou nejsilnějšími díly celé sbírky. Výrazně rytmovaný volný verš nese pevně na své struktuře sváříci se skutečnost. Halasův metaforický výraz, jeho až křečovitě napjaté vidění reality, je bezesporu pro naši poezii přínos. Rozeklaný svět, pyšníci se svou restaurací, dostal nové, děsivé pravdivé zrcadlo.

V tomto procesu dobývání vnějšího světa řeší si Halas také problém úzce osobní. Jaké má místo jeho poezie?

*Do kostí studí svět železem prorostlý
skřípot rvivých čepů tě vzrušuje
a náhle zaskočen jsi stihomamem svým*

Svět a poezie jsou chápány jako protiklad. U Halase je jednou poezie odkazována na místo okrajové, je vysmívána, jindy se stává něčím absolutně samostatným, záchranou před skutečností („jednou najdeš svá slova jak terno loterie / a vyhraješ vše“). Tak je tomu i s Halasovými sny. V básni Spáček, v níž je nespoutaně rozvichřena originální imaginace, čteme: „Vše je pochybné.“ Úna-va! A sebeironie! Nade vším pak smutek. Ne již z věcí, ale ze své rozeklanosti.

*Nosíš svůj smutek rukopis nikdy nedopsaný
houbu jedovatou a nesmírně šalebnou*
(cituji z Fronty)

Nyní se mu poezie představuje jako „umění vyzvědačství / jemuž sám propadáš...“ Tak lze také charakterizovat velkou část sbírky. Motiv smrti, zmaru dominuje. Tam, kde se v něj vtělila zoufalost doby, hrůza života, ponechala si sugestivnost veršů svou intenzitou dodnes. Někde je však patrna úzce osobní problematika básníka, jehož bolí zuby, aniž si všímá, že souchotiny řádu kosí miliony lidí.

V jednom Halasově dopise Jiřímu Mahenovi z roku 1930 čteme: „Vydám k Vánocům knížku... plnou hrobu, tmy a smrti navzdory všem ‚konsolidním‘ touhám... Mně je to jedno, co se řekne.“ Žeň ze dvou let je kniha *Kohout plaší smrt*. Už název signalizuje, že Halas tu zůstal věren problematice složce první sbírky. Charakteristická je již samotná básnická metoda. Básně vlastně vznikaly z pocitů, z nostalgických nálad, ne z empirie. Nedostatek empiričnosti dodává knížce dojem jakési monotónnosti variací na obdobný okruh pocitů. Například dojem marnosti je tu často doslova „navlékán“ do veršů a slok. V písku končí Halasův rozběh k ztvárnění žalu a hrůzy života. Objektivní realita se mu drobí. Drama přechází v křeč srdce. Básník se zakuklil, nevidí paprsek světla. Ale některé verše jako by polemizovaly s veršem „dobásnit a nemyslit už na to“:

*S horoucí falší miluji tento svět
bohem rozsvícený ďáblem znečištěný
s hněvivou láskou miluji tento svět*

Krajina v nás, Podzim na jaře, Večer na vesnici – tuto část Halasovy sbírky, v níž se chvěje básnický umocněná realita, cítíme jako určitou protiváhu většiny básní, které směřují k onomu tragickému závěru:

*V metelici slov jen plaše pobíhám
blábole nesmysly tu poezii nejsladší
k dychtivosti mlčení pak dozrávám*

Básníka tu poznáváme v několika podobách: „krysař dnům svým pískající“, „zimničně svůj čas si dlužím od noci / romantický plášť stín táhna za sebou / jda nevěda kam zbla víry nemaje za svoji chimérou“, „přes štěstí vidění / tak slepý / přes dar slyšení / tak hluchý“.

A přece hodnotíme-li tuto knížku, která nemohla plnit úlohu protestu proti řečem o „konsolidaci“, po umělecké stránce, musíme v celku souhlasit s Josefem Horou, který ji ocenil jako dílo „vzácné lyrické čistoty“. Zdá se, že neměl pravdu Vítězslav Nezval, když mistroval podle svých uměleckých zásad Halasovu formu (vytýká např. Halasovi asonance, slovesné rýmy, svévolný rytmus atp.). Halas neměl nikdy žádnou vážnou touhu naučit se pravidlům poetiky. Jeho naprosto nekonvenční výraz, plný drsných metafor, zcela odpovídá obsahu básní (od samého začátku však hrozí Halasovi, že se stane epigonem sebe sama). Zcela jistě byla pravda v Nezvalově odsudku¹²⁾ druhé Halasovy sbírky tam, kde vytýká básníkovi samoučelnost morbidních stavů, ničím neodůvodněný smutek („nač koketovat se zbytečnou moudrostí!“, „hlubokomyšlné moudrosti mají chatrný rub“). Poučná jsou také slova katolického kritika Bedřicha Fučíka, který o Halasově druhé knížce napsal:

„V Kohoutu viděl (Halas) život ze dna hluboké, opuštěné studny, ze dna hemžícího se potvorami a slizkou havětí, dotěrnou a oplzlou, s níž si v nedostatku jiného pohrával, a když se zbavil hnusu, i mazlil...“¹³⁾ Fučík se stal již tehdy přítelem Halase. V časopise Tvar, kde tiskl i Halas,¹⁴⁾ vytvářel jakési středisko katolických spisovatelů. Později přechází se stejným programem do „husitského“ Melantricha. I zde s ním Halas úzce spolupracuje.

Kohout plaší smrt nepřinesl Halasovi osvobození. Idealisticky chápaná poezie mění postupně rozpory, ukrývající v sobě možnost umělecky nově uchopit tehdejší dramatický vývoj člověka, v oddálení se od svárů světa, k chápání lidského života jako provizoria „v průvanu tmy mezi narozením a smrtí“. Tu se přímo naskýtá náboženský výklad světa. V této době byl Halas silně ideově rozkolísán. Svědčí o tom na příklad jeho odpověď v anketě o katolicismu v české literatuře.¹⁵⁾ Právem píše Václavek o „indiferent-

¹²⁾ V. Nezval, *Kohout plaší smrt*, *Zvěrokruh I*, str. 45.

¹³⁾ Bedřich Fučík, *František Halas. Listy pro umění a kritiku I*, str. 442.

¹⁴⁾ *Ročníky Tvaru jsou dokumentem, k jaké mesalianci tehdy v naší literatuře docházelo. Tisknete Jan Čep, J. Durych, V. Nezval, V. Vančura a jiní.*

¹⁵⁾ *Protože jde o méně známý materiál, cituji obsírněji: „Mám několik kamarádů, kteří jsou katolíci, a znamenitě se s nimi snáším. Nic to neubírá mému komunismu. Zůstává stejně horoucí a pevný. Pojí nás jedno – společná řeč krásy – jinak si nerozumíme, i když je dobrá vůle pochopiti... jejich katolictví není žádné estétství, literátství nebo móda – je jim dechem a krví. Dostalo se jim něčeho, co absolutně postrádám – náboženské výchovy a daru víry. Jejich chťení do nebes není žádným pohodlím, je to zápas plný krásy a úzkosti... Svořil (katolicism) již dávno díla závatná... Jeho absolutnost a subtilní psychologie církve nepřestane uchvacovati sensibilitu mnohých.“ (Index III, str. 38.)*

nosti a oportunistu“ levých spisovatelů, kteří se domnívají, „že světový názor je věcí soukromou, která se nemusí projevovat v díle...“¹⁶⁾. Druhým tehdejším Halasovým průvodcem byla jeho lidská rozervanost, rozlomení vlastní osobnosti. Nemá potřebné vnitřní síly zmocí drtivou sílu konvenčních pořádků, podléhá svému okolí. Kdosi z talentovaných umělců tehdy napsal: „Já nemám rád víno, já mám rád opilství. Hned vzpomínka, hned tma, hned víc.“ Začarovaný kruh se stává lidským i uměleckým nebezpečím. Ve Zlatém oblaku píše S. K. Neumann o intelektuálech, kteří podléhají všem pověrám, hrají si s velkými a prázdnými slovy a churaví všemi hypochondriemi umírajícího věku. Alkohol a kostel.

Bylo by mylné vztahovat závěr předchozího odstavce jen na Halase. Nemohu tu postihnout složitou problematiku jeho osobnosti, jde mi jen o nezdravou atmosféru, které podleh. Nás zajímá tento fakt jen proto, že odhaluje kus roušky s jeho poezie. A také sbírka básní *Tvář* (1931)¹⁷⁾ se pak projeví ve své skutečné síle. Jedna z prvních básní knihy má název *Hřbitov*. Ale jak zcela odlišná je od křečovitých *hřbitovních* básní z *Kohouta*. Halas se zmelodizoval, výbušnou metaforu vystřídala jemná vyváženost obrazů, dřívější konstruovanost (někdy barokního charakteru) nahradila životní plnost. *Břečtan*, *píseň*, *pergamen*, *tráva*, *pradleny* – jak cudně je v nich život oslaven:

*Ze zdola k různým přivoníš
až budeš smrt svou žít
do tmy lásku odhodíš
svůj štít
U paty hrobu budu břečtanem
tichou písní jež tě obklíčí
popsaný tebou pergamen
který čas nezničí
Zas budem spolu spát
na syrinx trav nám vichry zahrají
šplouchání Léthé budem naslouchat
a písni pradlen když rubáš máchají*

Chtěl bych zde také uvést báseň *Doznání*, která nás dojíká svou mužností a uchvacuje svou prostou, ale velmi účinnou výstavbou. V *Slavnosti* porozumění jako kdyby se ozval Halas vítězící:

¹⁶⁾ B. Václavek, *Naše ankety. Index III, str. 66.*

¹⁷⁾ 14 básní z této sbírky vyšlo k Vánocům r. 1930 jako soukromý tisk pod názvem *Krásné neštěstí*.

*Za třtinou naděje již zachvívá
proud času podemílající svět
za třtinou naděje stíhám svá slova tesklivá*

Jinde Halasovy meditativní verše dostávají téměř prorockou notu. V básni *Tvary* zjeví se ve dvou prostičkách čtyřverších hrůzně deformovaný svět, jenž úpí pod tlakem nesmyslného řádu. Opět tu pocítíme smutek nad malou dobytelskou mocí slova, které není schopno vytvářet hodnoty, rozluštit tajemství.

Snad láska pomohla nalézt Halasovi nesmírně citlivý přístup k věcem i citovým problémům. Nebyl by to ovšem Halas, aby i do milostných veršů občas nepromítl svou skepsi a své pochybnosti.

Bedřich Václavek bystře postřehl, že v *Tváři* Halasovo „vidění opouští svět a omezuje se jen na jeho vlastní nitro. Jeho poezie nejde už až ke skutečnosti a jejím rozporům, nýbrž jen k rozporům vlastního nitra.“¹⁸⁾ Ale Halasovy vnitřní konflikty mají širší začlenění v dobově podmíněném přerodu lidí. Opravdovost a životní moudrost vtiskla do veršů kus osudu citlivého člověka. Halas si ani zdaleka nevyřešil svůj vztah ke světu. Více cítí, nežli ví, více tuší, nežli usiluje. Poezie se mu proto stává někdy ustrnulým fetišem. Právě *Tvář* uzavírají verše

*Tiše a přísně semkněte rty své
téměř spotřebována je víra naše
a šalba krásy stranou světa zve.*

Ale porozumíme jim jen tehdy, ocitujeme-li z básně *Víra*:

*V kadlubu smutných Čech
kde krev tak zřídka jenom plane
dej víro ztratiti nám dech
z budoucna jež do nás vane.*

Rok po *Krásném* neštěstí vychází další Halasův soukromý tisk *Tiše*; deset básní s milostnou tematikou. Halas jej doplnil dalšími básněmi a stal se pak druhým oddílem sbírky *Hořec* (jaro 1933). Tato kniha nijak podstatně nerozšiřuje umělecký výraz a oblast tematickou, jak jsme ji poznali v *Tváři*. Nalezneme tu opět citově zvroucnělou lyriku milostnou, plnou melancholie. V těchto básních se uplatňuje Halasův vytríbený smysl pro jemné nuance citu. V lásce hledá Halas vykoupení:

¹⁸⁾ B. Václavek, *Tvorbou k realitě*. Praha 1946, str. 41.

*Chci splynouti s ní a neznati se již
k sněhům ve mně
chce zvučeti naplno a srdci blíž
Do tmy svého úzkostného snění
vzkypěti touhou svou*

Toto upínání je marné. Ani láska se nestala tou silou, která by vytrhla Halase z jeho zúženého okruhu a otevřela mu perspektivy schopné zaplnit jeho stále neukožené srdce. Halas je bytost převážně citová, síla myšlenky nehraje u něho takovou roli jako citový interes. Proto je také křehčí než druzí, málo odolný. Jeho skromnost a nevybojnost oddaluje nutné uzavření určitého komplexu otázek. Jako by si Halas své konflikty uchovával, nemaje za ně náhradu. Nedoufá v sílu osvobození se, neschoopen výboje.

V jeho tichém světě nalezneme jedno dvě vyznání, z nichž ucítíme tep osvobozujícího se člověka:

*Já vím že jednou padnu tváří vzhůru
modrem nad sebou se budu zalykat
útěcha – snad jedním jsem byl z kůru
co život chválil a chtěl utíkat*

Zahaleno je však toto vyznání starým pocitem lidské vydědění („když z rodné země spánku vyšel jsem...“), oslavou společenské izolace („klid nalézám zas v schoulení“), navracejícím se motivem smrti („smrt čižbař maří vše co máš“). Neumann mu tehdy posílá ze Zakarpatska ironickou výzvu: „Františku Halasi, přijď se sem podívat, jak vypadá opravdový hořec, pravý jarní encián tvého smutku a mé radosti!“¹⁹⁾ Život a literatura, proto i dvě různé reakce na jeden zdroj.

V Hořci si Halas podržuje svou mistrovskou hutnost verše, písňovou zkratku, ale malá empiričnost se odráží v jeho chudnoucí obraznosti a reflexivní lyrika někde upomene až na lumírovce, zejména Vrchlického. V celé sbírce je patrna stagnace.

Pod tímto povrchem však zraje Halas k rozuzlení, které může přinést jen střetnutí se soudobým světem. Doba samotná uspíšila toto směřování. Halas byl dlouhá léta izolován od zápasů strany, ve společnosti literátské si nemohl konfrontovat své umění s bezprostřední skutečností. A přece jej cosi stále nutí k návratu, k pevnému svazku s těmi, z nichž vyrostl. Na nehorázný článek katolického kritika M. Dvořáka Platnost

¹⁹⁾ Lidové noviny 8. 7. 1933.

slova,²⁰⁾ v němž se útočí proti jakémukoli pokrokovému směřování umění (Dvořák se tu dovolává i Halasovy poezie), odpovídá Halas v časopise Rok. Z reakce B. Fučíka je možno si udělat představu, v jaké společnosti tehdy Halas byl. Fučík píše, že Halasovy verše v Tvaru vždy rádi tisknou a váží si jich, ale neváží si jeho teorií, toho, „jak umělecké věci neodlučitelně v sobě spojuje s politikou“.²¹⁾

Za sbírku Tvář byla Františku Halasovi udělena státní cena. Básník ji celou věnoval stávkujícím dělníkům. Byla tehdy krize, ozvaly se salvy výstřelů, první mrtví. Smrt se opět zrealizovala. Nemá nic koketního, ani idylického, je drsná a prostá. Člověk dusící se ve svých ohraničených krajích, pomáhající si ve své opuštěnosti jednou šklebem, podruhé usínáním a snem, je pojednou zaskočen hladem a krví druhých. Jemné pletivo vtíravých myšlenek a citová poddajnost Halasova je však větší, než se zdá. Nejprve se v něm proto ozve zoufalství. Nad sebou; nad svým osudem. Nepochopitelným pro druhé, nepochopitelným i pro něho samotného.

*Kéž zřítí se již dolů s rachotem
žal zástupů až k hvězdám navršený
a zasype rod smutných k němuž patřil jsem*

Čas pročistí zoufalství v odhodlání. To je ono zraní v Hořci. V Halasovi se objevil opět v celé své životní intenzitě úděl jeho otce, bývalých přátel, dělníků. Vždycky se Halas počítal mezi ně, ale nyní začíná pulsovat v umělci jejich touha. Je třeba učinit rázný krok.

A Halas vykročil:

*Stromy do fronty
všechny větve vpřed
pro ovoce jež dozrává*

Poslední báseň Hořce se nazývá Rozcestí. Čteme ji jako uzavírající list prvního údobí básníkovy:

*Opustit verše tiché
pro velká dění
mé nářky liché
Jdou vydědění
jdou kolem tebe*

²⁰⁾ Tvar IV, str. 56.

²¹⁾ Tvar IV, str. 188.

*v noci i ve dne
a děti zebe
maličké bědné
Svět zlata a pýchy
svět plný špíny
na jeho hřích
jen karabiny
Ty chudý's mi vyčet
tiché mé slovo
lze jediné křičet
to Cambronnovo*

Nic není ovšem definitivně vyřešeno, dál bude Halas bloudit a hledat, ale nyní je s ním a v něm básnicky umocněný pocit kolektivity. Halas se vřazuje v proud nejen jako občan, ale jako *básník*. Nikdy, a on bude po tom toužit, se nezbaví tohoto nového „krásného neštěstí“.

II.

*Nechci být masem vzduchu okolo
jak se to líbí jim
nechci být kulem vyhlášek
veřejným míněním
nechci být náповědou co polyká jen prach
těch jejich komedií
hraných na marách
Pták hlas Pták svoboda Pták Prostor
Závidím*

Pátráme-li po vnitřním ustrojení básníka Františka Halase, na prvý pohled je patrné, že poměr ke světu vytvořený v proletářském mládí u něho stále trval. Je to plus i minus. Stále mu zůstává nesmírně opravdový vztah k lidským zápasům, úporně dobovatelské toužení po poznání, o to obtížnější než u druhých, že musel dlouho spoléhat jen sám na sebe. Neúnavně hledá skrytou podstatu věcí, jež je většinou opředena dobovou konvencí a pověrami. Naproti tomu anarchistické názory, údiv prostého člověka i nad zářící cetkou, měkkost až oportunní jsou v něm stejně hluboce zakořeněny. Také tento vnitřní svár (neobyčejně proměnlivý podle okolních vlivů) vtělil se v jeho dílo. Dílo, jež je často „zmatkem prostoupeno“, ale ve svém celku míří „v jas“. Toho si byl Halas vědom i v letech nejtěžších. Sledovali jsme v Tváři a Hořci drobné a jindy opět prudce

rozčerené prameny poezie osvobozené od všech hypochondrií věku. Nyní jde o to, vysledovat tento proměňující se svár v období dalším.

O smutek a radost v poezii,²²⁾ tak nadepsal svůj článek František Halas. O mrtvém a živých²³⁾ se nazývá o dva roky pozdější článek S. K. Neumanna. Již tyto tituly vyznačují okruh problémů, jež si Halas řešil spolu s druhými umělci (vzpomeň na dvojverší Viléma Závady ze Sirény – „Na sobě i v sobě já nosím dvojí břímě / Jedno uvnitř pálí druhé udusí mě“). Autor Hořce se vyslovil v dopise Josefu Horovi ze svých názorů na funkci poezie v soudobém světě, na její krizi i budoucnost.²⁴⁾ Reaguje v něm polemicky na Rutteův článek v Národních listech, který vytýkal moderní poezii útěk od hlavních problémů doby. Je zajímavé, jaká strana tu volá po kladném vztahu ke světu, v němž udává tón měšťácká třída, jaká strana se bojí onoho, jak Halas říká, „konstruktivního smutku“.²⁵⁾ „Neboť zhlédneme-li samo dno zoufalství,“ píše Halas, „tím více zatoužíme po hvězdě... Naříká-li se, že je tolik smrti v mladé poezii, tvrdím, že to není formou nějakého popření života a svědectvím choroby. Tento osten naopak jen zvyšuje lásku k životu...“ A dále tvrdí, že sublimace současné atmosféry rozkladu může vyústit dvojím směrem: „Buď se jimi (smutky) někdo spokojí a nepůjde dál, nebo jich užije jako můstku a skočí – do tmy nebo do světla... *Mám-li mluvit za sebe, nelíbí se mi dnešní rezignovanost, miluji vzpouru a statečnost, jež hází věnce, plné obrazů odporu a víry, do měst.*“ Když oddělíme drobné omyly a argumenty shledané ad hominem, nalezneme pravdu na straně Halasově. Bylo potřebí protestovat proti onomu baťovsko-masarykovskému optimismu, proti oné podpoře a oslavování statu quo. Svět se potácel a jeho rytmus věstící bouři, zánik a nový růst měl a musel být slyšen. Ale Halas tu obhajuje současně i onu problematickou stránku poezie smutku a zmaru, stránku, kterou jsme již dříve sledovali a na niž upozorňoval ve svém pozdravu ze Zakarpatska S. K. Neumann.

Halas se tehdy často přihlašuje ke komunismu, v jehož jménu odmítá soudobý pořádek, ale bylo potřeba korigovat ty mylné názory, jimiž se řadil v podstatě k protichůdnému společenskému táboru. Jednostranná, přímá kritika přišla od básníka S. K. Neumanna. Pod šifrou F. Hlz se v Listech pro umění a kritiku²⁶⁾ objevila stať vyrovnávající se s Wolkerovým uměleckým

²²⁾ *Literární noviny VI, č. 3.*

²³⁾ *Rozhledy po literatuře a umění III, č. 5.*

²⁴⁾ *Již dříve probíhala v moravském časopisu Středisko diskuse „o právu na smutek“. Zjednodušeně můžeme říci, že manifest optimismu (Kožík) oplývá plytkostí a chtěností, kdežto tažení proti němu (Kriebel) „je zároveň tažením proti lži“.*

²⁵⁾ *Nabízí se tu pro rozšíření našeho problému věta F. X. Šaldy: „Těžce se mylí ti, kdož se domnívají, že nějaké optimistické kašičkaření slovní, nějaké lacině důvěřivé rozumaření přinese pomoc.“ Nová scéna I, str. 3.*

²⁶⁾ *F. Hlz, Jiří Wolker po desíti letech, Listy pro umění a kritiku II, č. 1.*

odkazem naprostým odsudkem. Melantrišský list, kam přisedlali katoličtí kritikové z Tvaru, útočí na Wolкера – zleva. Vytyká maloměšťácký charakter jeho poezie, malou proletářskou citění a zejména bojuje proti „kultu“ jeho osoby a díla. Je pravda, že Wolкера se do značné míry zmocnil šosácký tábor (oslavy, knížky jako *Ženy kolem Jiřího Wolкера* aj.), sentimentální kýčáři a politická pravice („román“ J. O. Novotného *Hvězda* na čele Jiřího Wolкера aj.) i státotvorní kritikové. Tato fakta byla však vzata jen jako záminka, neboť útok Listů směřuje na samé jádro Wolkerovy poezie, na její aktivní vztah ke světu, na její originalitu tvarovou. Je důležité, že v diskusi, která se rozšířila z Listů do jiných časopisů, se všeobecně shledáváme se značným nedocenením Wolkerova díla (Václavek, Julius Fučík, Hora, ale i V. Nezval dodnes pokládá Těžkou hodinu za „básnický chudší“, než je Host do domu). S. K. Neumann a V. Nezval spolu s K. Teigem²⁷⁾ ohradili se však jednoznačně nejen proti odsudkům Wolкера, ale i proti expanzivnímu katolickému táboru Melantricha. Teige a Nezval správně píše, že „reakční, katolický a klerikální ráz oněch (katolických) časopisů byl zamaskován příležitostnou spoluprací levých spisovatelů...“ a z této dezorientace pak pramení i zdánlivá „levost“ bigotních katolíků a katolické tendence básníků „komunistů“. Obdobně píše i Neumann, který ihned prohlédl za šifrou její autory – B. Fučíka, Levita a Závadu²⁸⁾, a zaměřuje se ve své polemice na hlavního autora F. Halase. Halasovu poezii oceňuje jako projev „nálady z nejsmutnějších dob měšťanských dějin“ a upozorňuje na idealistické tendence netřídně chápat člověka jako bytost „uprostřed času a všehomíra“, tendence blízké citění náboženskému. Pro nás je však nejdůležitější, že v diskusi byl současně vytyčen i ideál socialistické poezie, jasná představa o úloze, náplni, i formě soudobého umění: „Poezie nezávislá na těchto smutcích, recidivách a zbabělostech, nekořící se ani kultu smrti a ‚duchovní dalekozrakosti‘, ani nelogistické stavbě a ohromujícím myšlenkám spiritualistů a bohoslovců, bergsonovců a freudovců, dekadentních cyniků a bastardních duchaplníků, poezie lásky a nenávisti, fyzické krásy a ustavičné obnovy, mravní síly, usilující o pravé poznání světa a jeho změnu v duchu statečné svobody a spravedlnosti.“

Hlásá-li Halas v odpovědi,²⁹⁾ že šlo jen o protest proti „kultu“, jsou to řádky okrajové. Neumann určil za základní problém celého sporu vztah umělce k soudobé skutečnosti a Halas se mu ochotně přizpůsobil. Brání své příčlenění k chorobám doby a přesvědčuje Neumanna i sebe o své víře v komunismus.³⁰⁾ Již samotné slovo *víra* nás upozorňuje, jak se Ha-

²⁷⁾ V. Nezval & K. Teige, *Hovory o Wolkerovi*, Doba I, č. 5.

²⁸⁾ Vilém Závada o této době hovořil na wolkrovské konferenci r. 1954. *Srovnej Píša, Mukařovský, Tomčík, Závada, Jiří Wolker, příklad naší poezie*, Praha 1954.

²⁹⁾ Halas Neumannovi, *Listy pro umění a kritiku II*, č. 3.

³⁰⁾ První rozebrali tento problém V. Nezval a K. Teige v článku *Básník F. Halas věří v komunismus*, v *Melantricha a v jedinou poezii*, Doba I, č. 8.

lasovi uprostřed idealistických tendencí doby proměnila bývalá jistota vědění v úzkostlivou víru v revoluci, křečovitou víru v rozednění. V poezii se to projeví v podobě proklamace, vášnivého ujišťování, vnášení „víry“ zvenčí. Jev sám je tu doplňován, místo aby básnické vidění nechalo onu „víru“ tryskati z něho.

Nic nesprávnějšího by však nebylo než se snažit Neumannem vykreslený Halasův portrét chápat jako celistvý soud. Je jím postižena jen část cesty plné vítězství i proher. Nesmíme zapomenout, že Neumannova kritika hypochondrických nálad přišla v době, kdy se Halas již svlékal z kostýmů pasivity a schoulení. Do značné míry je proto i reminiscencí báseň Nic víc (Almanach Kmen, jaro 1934),³¹⁾ na niž Neumann reagoval verši A dál (Srdce a mračna). Při jejich konfrontaci tentokrát můžeme opakovat, že se zde srazily dva protichůdné tábory, ale Halas tehdy učinil další krok. V časopise Kvart otiskl v roce 1934 rozsáhlou báseň *Staré ženy*.

Motiv životní a lidské prázdnoty starých žen (koberce a falešná palma upozorňují na maloměstské prostředí) je tu komponován v pravidelně se opakujících řadách neobyčejně citlivě gradovaných apostrof očí, vlasů, klínů, tváří. Teskné a smutné nedělní odpoledne dává oné bezútěšnosti intenzivně působící rámec. Jednotlivé řady metafor, které virtuosně rozvíjejí a zmnožují obrazy skutečnosti (na druhé straně pak zároveň konkretizují obecné), následují vždy po scéně z života stařen a vrcholí shrnujícími obrazy. Je zřejmé, že pravidelná stavba, značná monotónnost, forma blížící se litaniím byla volena zcela ústrojně. Vše směřuje k tématu, k jeho básnickému přetavení v umělecký tvar. Halasovo upnutí ke skutečnosti se projevilo bez artistických tendencí, rušících básnický poznávací charakter díla. Halasův smysl pro realitu se rozšířil. Ve Starých ženách básník přímo demonstrativně ukázal svou schopnost propátrávat se k podstatě jevu pomocí metafory, vidět nevyčerpateľnou bohatost životních dějů. Ale jak již ze samotného tématu je patrné, sváří se tu dvojí tendence. Halas zde bezesporu objektivizuje své pocity, ale objektivizuje v prvé řadě svůj pocit zmaru a umírání. Ne zápas člověka se světem, života se smrtí, ale trpná rezignace. Z básně se přímo valí na čtenáře bezmoc a pasivita.

S. K. Neumann, básník lidského srdce v mračnech, tvůrce sonáty života veskrze pozemského, zaútočil právě proti této jedné stránce Halasovy skladby. Proti opuštěným starým ženám volí krásu a věrnost starých dělníků. Obdobně jako v básni A dál přidržuje se v podstatě formy Halasovy. Ač mu nešlo o „lyrickou soutěž“, jak čteme v dedikaci, nemůžeme se ubránit obdivu, jak Halasovy skutečně překrásné metafory stíhá Neumannova neméně vynalézavá obraznost. Srovnejme jen ruce starých žen a starých

³¹⁾ *Nová verze se čte v Ladění.*

dělníků: „plachetky styxu / blížeenci modlitby / žezla porouchaná / hnízda křečí / třeslice opuštěnosti / orodovnice zplihlé / pobočníci propuštění / marnotratnice zchudlé / těžítka bezesnosti“ – „větve usychající / kladiva rozbitá / vesla puclá / standarty zvětralé / talíře mozolů / fialky ústraní / živitelky vyjedené / trpitelky zajizvené / mapy ztročené“. Ale nad tímto vzrušujícím střetnutím básnických mistrů zazněla apostrofa rukou starých dělníků, které jsou „v slabosti ještě dost silné / aby nabrousily srp / aby podaly vědro / aby přibily hřebík pro obrázek Leninův“.

Neumann musel vystoupit proti silně znějícímu pesimismu Starých žen. Nám však připadla povinnost nalézat skryté i zjevné proměny Halasova díla, jejich podmíněnost i smysl. Staré ženy, a soudobá marxistická kritika to zpozorovala,³²⁾ nám ve svém celku představují pokrok v Halasově vývoji, i když jim přiznáváme jejich rozporuplnost. Naši poezii toto dílo ukázalo další možnosti, odkrylo nový básnický způsob zmocnit se problematiky moderního světa. Současně ovšem klade zdravému vývoji poezie určité zábrany. Toho si byl asi Halas vědom, a proto také pro knižní vydání básně na několika místech upravil. Vypouští z ní dvojverší vnášející v skladbu úzce osobní prvek („Až u srdce přidržuje plášť své lítosti / chodím městem předříkávač pohřbů předčasných“) a provádí několik drobných změn metafor, některé vypouští. V téže době si pak také nalézá syžet blízký Neumannovi. Napsal básně *Dělnice*. Stavbou i tvarem připomíná prudce rozryvné, jakoby z výkřiků sestavené básně poslední. Kus mladistvého anarchismu zde nacházíme v přání, „že to přece jen jednou bude jiné“, a také v osnově básně je pevně vetkán cit proletářského hocha vzpomínajícího přerývaně na svoji maminku: „Dřela v Kemce a u Löw-Beera / a na prvního května zpívala / ‚Pryč s tyrany‘ / a neplakala když zavřeli tátu.“ *Dělnice* je dalším důkazem Halasova úsilí vytvořit společensky aktivní poezii. Ale opět je to značná umělecká prohra.

V době třaskajících karabin, kdy se v berlínském požáru zjevila kometata přicházejících válek, je nově a nově hněteno Halasovo básnické dílo. Zvyšuje se i Halasova politická aktivita. Na mnoha protestních prohlášeních je jeho jméno (např. proti perzekuci dělnictva, proti pronásledování pokrokových organizací, proti domácímu i cizímu fašismu, proti bídě na českém severu atp.) a jeho poezie se začíná otevírat dokořán mrakům i sluncím.

Sbírku *Dokořán* (1936) zahajuje básně Poezie, kterou můžeme pokládat za jakýsi básnický manifest. Stará touha – nalézt vysvobozující „slovo“

³²⁾ Vedle B. Václavka zejména Kurt Konrad tehdy konstatoval, že „Staré ženy stojí na prahu nové etapy Halasovy tvorby svým řetězem intenzivních obrazů, jimiž se Halas nezmocňuje již strachem vlastního nitra, ale celistvého světa, byť i tentokrát na počátku cesty – v zacházejících postavách starých žen“ (*Tvorba X*, str. 834), a o rok později připsal: „Teprve další tvorba Halasova ukázala, že Staré ženy byly bodem obratu“ (*Tvorba XI*, str. 794).

– se tu proměňuje v přesně komponovanou báseň o úloze a místě poezie v soudobém kvasu dní. „Viktorko bláznivá u splavu našich dnů / v úlu tvé hrudi teplá píseň šumí“ – tak vzývá Halas poezii doby, kdy „do smolné knihy hříchů čas náš si píše dění“. Sloka závěrečná, to je již celý tehdejší Halas: „Viktorko pomátlá jdou smutné noci pít / troufale předzpíváme dny sládnoucí svítáním / dříve nežli zazpívá je země jen o něco dřív / byť hlasem chvicím se a nakřáplým.“ Už ono přirovnání poezie k Viktorce má v sobě hluboký smysl zdánlivé absurdity krásy umění uprostřed valících se křivd a vražd. Znovu se k Halasovi vrací výčitky chudých – „proč tolik tance v žalujícím tichu“ – a básník ještě zvýrazňuje onu palbu zvenčí na soukromí lidí, vytvářeje tak ve své poezii nejen drama intelektuála prodávajícího se za pravdou věku, nejen typus dramatu umění té doby, ale samotné drama lidství potácejícího se mezi krutou realitou a sobeckými krásami, s nimiž se těžko loučí. Je zde drama člověka, který se vposled napřimuje k osvobození svému i osvobození druhých.

Knihou se vine řetěz básní, v nichž je tento svár se skutečností viděn z nejrůznějších úhlů. („Sluneční hodiny veršů znám / dvanáctou tuším však / proč se jen tůním ostýchám / cop světél rozvázat“.) Zakládá tu Halas na jistoty životní, probouzí svou víru, chce setřít plamenem pravdy rez barvami hýřící, a i když pocituje, že úděl štěstí mu nebyl dán, nutí se „k chvále chval“, aby ozvěny všeho v sebe opět přijal. Vyzpívá své malé radosti (verš se mu ihned sytí konkréty z přírody); staré zoufalé volání po karabinách tu vyrůstá z jediného aktu pomsty v obraz nedýchatelné „krajiny prašivé“.

Vrcholem tohoto Halasova zpěvu jsou závěrečné verše Podzim. Básník chudoby a bídy, který se neustále v svět vpátrává, odnášeje odtud tajemství i krásu bytí i tragičnost 20. století, tento básník v důvěrném tónu, s citlivostí pro nejjemnější posun hmoty i hnutí lidského citu, napsal své vyznání: „Ty krásná větrnosti čistá / v dýmu natí mi dětství vracíš zpět / a zase žádostiv se vracím v stará místa / svou lásku povědět // Chudobě tvé a lidské bídě / že navždy jsem jen s ní, / podzime ve své tesklivíně / jen na mne dolehni // a vyplať kovy listí svého / mne ze dnů odraných / a zbav mne všeho bázlivého / bych jimi v sebe vdých.“ Zde je také Halas nejstřídmější, nepracuje s jazykovou deformací ani s rafinovaným zašifrováním obsahu, ani s přemírou abstrakce. Realitě se ovšem nechce přiblížit opisováním snažícím se o nápodobu, touží po výraze, v němž je životní drama zkoncentrováno na nejvyšší možnou míru, po výraze, který je do značné míry autonomní, po verši, v němž je skutečnost znovu vytvořena, či lépe dotvořena. K tomuto cíli ovšem nevedou jeho příliš intelektuálně vypočtené řetězce metafor (Hade), planý slovní artismus, symboličnost.

Ve sbírce Dokořán je zařazena i Halasova báseň Nikde, obsáhlá litanie oslavující nicotu a zánik. Později její autor napsal, že se v ní „jakžtakž vyrovnal“ se svou věčnou posedlostí. Václav Černý ještě po válce shledal tu „apokalyptickou velkolepost“,³³⁾ jiní opět studeně napsanou, hluše znějící litanii. Domnívám se, že měli více pravdy ti, kteří ji odsoudili. Planá virtuoza a honba za básnickým efektem je tu skutečně příliš nápadná. Daleko více žité noetické problémy najdeme v básni K. H. M.,³⁴⁾ v níž se Halas vyznává ze svého obdivu k básníkovi Máje. „Znak jménem NIC jsem jinak obroubil,“ píše zde Halas. Ono „chtění za zrcadlo“, zneklidňující otázky KDE a CO, to je trs problémů, které Halase neopustily. Halas se již dříve přiznal,³⁵⁾ jak se u Máchy setkal s básněmi vyslovujícími „s naléhavostí dosud nevídanou »to, co se nic nazývá«,“ a v roce 1937 píše: „Co hlavně přitahovalo, bylo ono NIC tak úžasné cítěné, s kterým jistě zápasil slaběji či urputněji každý.“³⁶⁾ Vytýkat Halasovi jeho znepokojivé otázky i složitě vyjadřované odpovědi by bylo nesprávné.

V Dokořán nacházíme ještě jednu bohatou sloj, nejméně dosud doložovanou, ještě ne známou, ukrytou v hloubce země. Od vídeňských barikád z února 1934 až k španělské frontě – taková je tematická rozloha veršů Halase bojujícího. „Kdo mlčí, je nepřítel,“ prohlásil Halas roku 1934: „Zase se snilo těch pár dnů / když z dálky voněl prach / zase se snilo těch pár dnů / že nastal krach.“ Přiřadíme (spolu s autorem) Halasovy básně s obdobnou tematikou ke sbírce Dokořán, aby se nám cele sklenul oblouk od Nikde k oslavě chudého. V polovině let třicátých píše Halas pro kladenskou Naši cestu: „Vyhnaný z krajů snění / v zástupech hledám kryt / a píseň svoji v klení / chci proměnit.“ A tato nová píseň provází české interbrigadisty ve Španělsku – „Až domů k nám jsme slyšeli dunění kanonád...“³⁷⁾ Za písni báseň. To Halas nám napsal „Prší dnes prší karafiáty / granát je rozsívá / v té zemi španělské / v té zemi Sedmibolestné“, to Halas poslal Madridu vzkaz „Miřte miřte dobře / s usmrcující láskou / miřte miřte dobře“. Halas obdobně jako V. Vančura vytváří svého Dona Quijota bojujícího.³⁸⁾ Bylo by chybné stavět tuto Halasovu tvorbu v protiklad celému jeho dílu. Vždyť rostla z něho, byla v něm, často jen potenciálně, vždy.³⁹⁾

³³⁾ F. Halas, *Nikde*, Praha 1946.

³⁴⁾ *Původně otištěna v Kvartu III, str. 89, spolu s básněmi F. Hrubína (II.) a V. Renče (III.).*

³⁵⁾ *Mladí čeští básníci o Máchovi, Literární noviny V, č. 8.*

³⁶⁾ *Básnický dnešek a K. H. Mácha, Slovo a slovesnost II, str. 72.*

³⁷⁾ *Halasův Španělský pochod vyšel separátně s hudbou E. F. Buriana.*

³⁸⁾ *Je zajímavé sledovat, jak Halas namáhavě hledal přesný tvar těchto „agitačních veršů“. Srovnej U Blok I, str. 198, Tvorbu XI, str. 738, Almanach Kmene na rok 1936-1937, str. 23, a poválečné vydání Dokořán.*

³⁹⁾ *Tuto tezi pokládám zároveň i za revizi svého dřívějšího názoru na knihu Dokořán a Staré ženy (viz. článek Neumannův zápas za socialistickou poezii..., Česká literatura III, 1955, str. 223).*

František Halas spolu s Helenou Malířovou a Zdeňkem Nejedlým poznal roku 1936 španělskou skutečnost a po návratu domů se stává jedním z neaktivnějších bojovníků proti fašismu. Přednáší, poskytuje interview, píše. Katolická skupina začíná oslavovat Frankovy „meče“. Halas varuje a burcuje. Mladé socialisty volá k aktivní účasti na společenském dění a vzpomíná na své mládí v Komsomolu: „Je to jedna z nejkrásnějších vzpomínek a také bych byl leccos říkal jinak, kdybych logicky navázal na tuto minulost.“⁴⁰⁾ K studentům se obrací s těmito slovy: „Poznávat a bojovat... Veliké věci jsou na obzoru. Pomoci je uskutečnit je příkaz doby, která díky toliko ničemné organizaci dovoluje války, bídu a hlad jedněch a troufalou lačnost a nenasycenost druhých. Místo studentstva je ve frontách těch, kdož připravují a v SSSR budují novou spravedlivou společnost... Nezařadit se tam je zrada, zbabělost, hloupost a fašismus... Bubnovat k útoku a vyzbrojovat.“⁴¹⁾ Je obtížné shledávat, kde všude tehdy Halas pomáhal rozehnat pověry, rozlišit blud od pravdy. Není možno však zapomenout na Halasovu účast při zakládání Lidové kultury. Jeho projev Budujeme arzenály kulturní aktivity spolu s článkem S. K. Neumanna určil cestu této organizaci, která zejména na poli propagace hodnotné moderní literatury vykonala ohromný kus práce.

Zapomnělo se na tuto intenzivní činnost, prováděnou s láskou a nadšením. Častěji se nyní vzpomíná na druhou stranu mince, jíž platil Halas svou daň. Pro Lidové noviny píše v říjnu 1936 článek Netřeba víry k tvorbě. On, kterému se v Dokořán stále vrací jeho křísící víra, rozepisuje nyní literársky Paula Valéryho: „*Tvořit aniž věřit*, neznamená-li to vyloučiti z uměleckého záměru vše, co není zrovna organismem potřebným pro to či ono dílo?... Všecky city se dají vymýšletí a míra umělce se pozná na tom, že nikdo to nepozná.“⁴²⁾ Odkud se nyní u básníka chudých vyrojila tato slova zahrávající si s cynismem? Je to stará úcta před uměleckým světem, jehož svody jsou pro něho nejpřitažlivější. A nyní, kdy se sblížil i jako básník se sociálními zápasy, dostávají pro něho i pro druhé tyto výkyvy téměř provokativní charakter. Je v nich stará, fakty rozedraná, ale přáním stále záplatovaná teorie Umění. Umění chápané jako hodnota ničím neměřitelná, hodnota, která nechce nic jiného než „krásu samu o sobě“.

Začátkem roku 1938 se snaží Halas v několika přednáškách postihnout podstatu moderního umění. Trockistické procesy v SSSR, Gidův Návrat ze Sovětského svazu, silná expanze světového fašismu, krize soudobého umění, stojícího tváří v tvář novému světovému masakru, nová sovětská

⁴⁰⁾ F. Halas odpovídá. *Haló noviny* 26. 3. 1936.

⁴¹⁾ F. Halas, *K anketě, Mladá kultura* I, č. 1.

⁴²⁾ Halasův článek byl tehdy prudce odmítnut v katolickém táboře (*J. Čep v Akordu, B. Fučík v Listech pro umění a kritiku*).

kulturní politika – to vše a desítky dalších příčin rozčeřily hladinu, která často přestávala pro Františka Halase věrně zrcadlit složitou skutečnost. Je však poučné připomenout si tehdejší názory. Halas touží po anonymitě lidového básníka, po tom, aby dílo bylo přijato národním kolektivem za vlastní. „Teplá prostota lidové písně“ a „tichá moudrost poezie čínské“ jsou jím nadšeně obdivovány. Chce se přiblížit ve svých verších jejich vysoce poetickému mistrovství. Básník má tvořit, píše Halas, „nedbaje darů ni kamení“. Útočí proti politické pravici, proti jejím výpadům na moderní umění, volá po svéprávnosti poezie, po svobodě básníka. Tuto svobodu však chápe jako osobní výsadu umělců, kteří se prý nesmí dát ztotožiti dogmatickou stranickostí nebo odtažitými teorémami názorovými. „Svoboda básníka proti všem“ je Halasem blíže rozvedena. „Halas přiznává,“ čteme v novinové zprávě o obsahu přednášky, „že mnozí z těch, kteří šli nekriticky za hvězdou východu, se ocitají dnes ve stavu nejistoty a zmatku, kdy nemohou především jako socialisté souhlasiti s kulturní politikou Sovětského svazu a souhlasiti ani s tím, aby taktika Svazu byla vnucována mezinárodnímu proletariátu...“⁴³⁾ V recenzi Kličkova románu dokonce Halas napsal o „sváru jedněch, kteří ve jménu třídy bojují proti druhým třídám, a druhých, kteří ve jménu svobody jedince jdou proti všem třídám“.⁴⁴⁾ Úmyslně takto řadím Halasovy názory, aby tím více vynikla jejich protikladnost a zmatenost, která nebyla způsobena jen Halasovou názorovou rozkolísaností, ale i omyly v socialistické kulturní politice, omyly, jejichž podstata se stala plně srozumitelnou až o dvacet let později. Proto také Halas při odchodu V. Nezvala ze surrealistické skupiny se na čas sbližuje se zbylými členy. Halas tehdy žádá, „aby moderní autoři dovedli solidárně postupovat“ proti – „kulturní reakci“.⁴⁵⁾ Tak žije rok třicátý sedmý a třicátý osmý cele vtažen v politické, kulturní i umělecké problémy, často odpuzován od čistých věcí jejich drsným povrchem, a opět lákán dovedně maskovanou demagogií. V lednu 1938 vydává v Brně předmluvu k několika litografiím brněnských malířů, v níž radí konzumentům umění: „Neptejte se po smyslu, je to hloupé, nestarejte se o nic než o poezii, která z hnízda barev vyletuje.“ Blíže neurčená „poezie“ se mu stává hlavním kritériem umění, jež je cele odtrhováno od života.

A v těch časech, kdy „básník opadá“ a „nikde neklaní se“, kdy „osm sester Múz se po něm ohlíží“, vzniklo *Torzo naděje* (1938). Jak jsme tu daleko od Halasových bludných teorií, od jeho posvěceného světa Umění. Poezie nejslužebnější, poezie přijatá lidem jako vlastní výkřik, poezie

⁴³⁾ M. Havel, *Básník F. Halas o svobodě poezie, Národní osvobození 30. 1. 1938.*

⁴⁴⁾ F. Halas, *Nový román B. Kličky, Panorama XVI, str. 166.*

⁴⁵⁾ B. Výstava Štyrského a Toyen v Brně, *Ranní noviny 15. 4. 1938.*

umělce, který „bez vyzvání verbířů“ se octl rázem „na frontě lidstva“ – takové je Torzo naděje. Je nyní nutné připomenout onu druhou, námi dosud opomíjenou, nepřerušenu linii Halasových názorů a tvorby. Halas byl jedním z prvních, kteří spolupracovali se skupinou Blok, byl spoluredaktorem knížky Věčný Puškin, kterou vydal sovětský vyslanec v Praze, a autorem básní zapadlých v časopisech, básní, jež spínají Dokořán s Torzem naděje. Například k šedesátinám S. K. Neumanna napsal verše plné vědku a obdivu,⁴⁶⁾ při návštěvě Slovenska vznikla báseň Při Kysuci, oslava chudé, statečné země: „Veliké máry / a žebrovím jsou příčky políček / veliké máry / tam při Kysuci // Sdrhneš-li chudý klas / jako bys zamnul v očích tamních žen / ty oči slzami jsou víc však zrnaté.“⁴⁷⁾ Příklady, které by nám podepřely tvrzení, že Halasova poezie, vzdor všem chybným teoriím autora, si zachovává svůj kladný vztah k objektivní skutečnosti, bychom mohli rozhodnout. Ale osm básní prvního vydání Torza naděje a čtyři přidané do vydání dalších jsou argumentem průkaznějším.

Snad nezapadá do tohoto souboru zajímavá Panychida za F. X. Šaldu, neboť vlastní Torzo vytvářejí básně, v nichž pulsují naděje i bolesti českého lidu od května 1938 do závěru tohoto roku bezedného. U Halase jsou chvíle doufání a zoufání, naděje a zrady zachyceny ve svých nejkontrastnějších a nejdramatičtějších rysech, je tu skryt ohromný tlak a drtivost dne. Můžeme opakovat se S. K. Neumannem, že „česká poezie zůstala (v onom osudném roce) věrna literární tradici své domoviny“.⁴⁸⁾ Ale téměř dvě desetiletí roztrídila tuto básnickou žeň na dokumenty doby, na svědectví společného boje lidu a básníků, a na druhou část, která mimoto je ještě mistrovským uměleckým tvarem, *vrcholným dílem české poezie v letech 1918-1938*. Mám na mysli zejména Seifertovu knihu Zhasněte světla, Neumannův Bezedný rok, Holanovo Září 1938, Pět minut za městem Vítězslava Nezvala, Domov Josefa Hory a v řadě prvé Halasovo Torzo naděje.

V Torzu nenalezneme ani stopy po ideových nebo tvárných rozpacích. Žal lidu je žalem básníka a naopak. S neobyčejnou prudkostí byly tak vytvořeny přesně opracované monumenty doby, na nichž nelze nic měnit. U Halase překvapí neobyčejná konkrétnost básnické řeči, sled hyperbolických obrazů, které vytvářejí mohutné vize, zveličující skutečnost tu do obludných tvarů, tu ji zase naplňující lidovým patosem, neobyčejná vynalézavost a vyhnutí se jakékoli improvizaci. Apokalyptické vidění soudobé Evropy v básni Deset ran egyptských vytváří obraz světových zvěrstev a zločinů. Je tu kontrastnost přímo děsivá: „Jdou mory v pur-

⁴⁶⁾ *Rozhledy IV, str. 141.*

⁴⁷⁾ *Panorama XVI, str. 37.*

⁴⁸⁾ *Československý podzim, Praha 1938, str. 8.*

puru jdou v zlaté kápi / vnitřnosti padlých na štítě / šrapnely věší šat dětí na okapy / Vše pro dítě.“ Za tímto hnusem z vraždícího světa zní jistota z veršů Mrtvý od Zborova (báseň byla napsána již r. 1937), že jednou „chudí svoji vlast pro sebe zaberou“. Halas, básník šilící touhou po poznání podstaty životního dění, zaznamenává ze seismografu doby svým vášnivým srdcem symboly národní tragédie, zbytečného vojáka, stín mrtvých, kteří pušku zvedají, tábor utečenců, v kterém žena rodí synka, život svobodný.

To vše píše „básník smrti“. „To, co se zvalo básníkovým pesimismem, bylo jen odporem ke zlu,“ píše tehdy Josef Hora.⁴⁹⁾ A my, čteme-li ony verše, téměř souhlasíme. Zejména máme-li před sebou dvě básně, které stojí v centru sbírky – Zpěv úzkosti a Mobilizace. Prvá, to je kus zpovědi básníka chudých, jenž přiznává, že mu verš často klopýtal v žalu soukromém, a který nyní, kdy příkaz druhých je příkazem jeho srdce, odpovídá: „Teď krokem zbrojním / verši můj / pochoduj / Pěšáckým rytmem, zněte slova / úzkostí šikovaná / Té úzkosti dvanácté.“ Už v básni Praze jsme se setkali s mistrovským využitím eufonie k zvýraznění rytmické organizace verše: „Za vraty našich řek / zní tvrdá kopyta / za vraty našich řek / kopyty rozryta / je zem / a strašní jezdcí Zjevení / mávají praporem.“ Také v básni Zpěv úzkosti – „Zvoní zvoní zrady zvon zrady zvon“ – jako by byla na nejvyšší možnou míru zachycena bolest lidu. To nebylo osobní zklamání Františka Halase ze sladké Francie, z hrdého Albionu, to byl výkřik převážné části národa, který se těžko vzpamatovával z krvavé lekce mnichovské zrady.

V Mobilizaci se Halasovo mistrovství dopjalo nejvýše. Zjitřenou básnickou obraznost vystřídává konkrétní, do srdce se zařezávající detail: „Špalírem, zbledlých hvězd / Černé kufříky...“ Halas často využívá kontrastního vidění a překvapivého spojování věcí (např. po rozpočítadle dětí následuje odsazený verš „Tatínek je pryč“). Rytmus je někde přerýván, jakoby zlomen, jinde se opět rozlévá do šíře („Havrani táhli dál Havrani táhli dál“). Přesná kompozice stupňuje napětí až k onomu monumentalizujícímu závěru, v němž dominuje Nerudovo dvojverší ze Zpěvů pátečních. Národní drama nevěšlo nikdy do tak přesně propracovaného uměleckého tvaru, jako je tomu v Halasově Mobilizaci. A básník byl slyšen. Bedřich Václavěk o tom tehdy napsal: „Čím více narůstá světová krize, bezprostředně v našem okolí a u nás, tím kovověji zní každé Halasovo slovo a je slyšeno a pociťováno tisíci, kteří je čtou, ať jsou to verše Praze proti malověrnosti nebo Zpěv úzkosti v hodinách zbabělé zrady anglické a francouzské buržoazie, v nichž se vzejala bolestí a studem duše ná-

⁴⁹⁾ Josef Hora, *Torzo naděje, Hovory o knihách II*, č. 18.

roda i básníka... Až jednou opadnou kalné vody, zvířené naším pádem, budou tyto dvě knihy (Torzo naděje a Zhasněte světla) doceněny jako nejkrásnější poezie, kterou jsme kdy měli...⁵⁰⁾

Psalí jsme již o Halasově víře, která byla často jen náhražkou za pravdivé poznání skutečnosti, o víře, která se ztrácela. Nyní můžeme napsat, že Halasova víra v panství chudých, ve vítězství lidu i národa, se právě v dobách nejkrutějších vypjala do poloh nejvyšších. Jako oné ženě z tábora utečenců není nyní Halasovi „nic po nicotě“, „nic po zmaru“; Halas není z rodu malověrných, ale z rodu buřičů a zvěstovatelů. K prvnímu lednu 1939, kdy se svobodně roztahovala česká pravice katolicko-agrárnická, kdy se z tábora tzv. levicových sil oddělovala špína od hledajících, napsal Halas báseň Pro děti: „Dětičky malé kdo musí vzlétat těžce / ten věřte vždycky nejvýš vyletěl / a to je tatínek a to je vaše máma / a to jsou vojáci ba u nás lidem všem / vyrazí křídla a celá země s náma / se chystá letět slávě do oken // Malou noční hudbu / stále něco ruší / do usínání dětí vniká rachot střel / Dětičky malé brzo na mou duši / vám řeknu nahlas kdo je nepřítel.“⁵¹⁾

To byla odvaha, na niž nesmíme zapomenout. Je nám pochopitelné, proč se právě tehdy vrací Halas na svou Vysočinu, odkud vyšel jeho rod. Básnická próza *Já se tam vrátím* (první verze byla napsána roku 1939) je melancholickou oslavou rozjásaného života přírody, oslavou, která tak prudce kontrastuje s prvými dny okupace. Halas se tehdy také navrácí k našim klasikům. Je to dobový zjev, ale u básníka Tváře má např. jeho vyznání lásky k dílu Vrchlického zvláštní důležitost.⁵²⁾ Tyto „návraty“ vrcholí u Halase knihou *Naše paní Božena Němcová* (únor 1940).

Než si sbírky všimneme, je třeba připomenout Halasův zájem o lidovou poezii. Halasovi ovšem nikdy nešlo o nápodobu lidové písně, o imitaci, před kterou tehdy varoval Václavek (*Kultura doby*) i Neumann (*Lidová kultura*). V posledních letech předválečných a válečných však velká část české moderní lyriky hledá pro vyjádření svého těsného přimknutí k národní skutečnosti nové prostředky, jimiž by utužila ono vnitřní sepětí s lidovým kolektivem. Neumann již dříve ve svém *Anti-Gidovi* formuloval požadavek využití dosud podceňovaných podnětů tvorby, která neznala propasti, jež se vytvořila mezi moderním uměním a lidem; obrací pozornost k slovesnosti lidové a dílům klasiků. Proces využívání jednotlivých rysů lidové písně a říkadel lze sledovat u Nezvala, Seiferta, Halase, ale i Holana a Neumanna. S Vladimírem Holanem vydává Halas výbor lido-

⁵⁰⁾ B. V. Další básnické svědectví o našem dnešku, *U Blok III*, č. 4.

⁵¹⁾ Nová verze byla zařazena do knihy *Ladění*.

⁵²⁾ Jaroslav Vrchlický, *Meč Damoklův* (úvod Fr. Halas), Praha 1941.

vých písní *Láska a smrt* (1938).⁵³⁾ Objevná kniha byla naší veřejností radostně přijata. Halas se tehdy podrobně seznámil s lidovou poezií. Jeho touha být básníkem kolektivu, básníkem anonymním, kterého by lid přijal za vlastního, pramení jistě také z tohoto setkání. Pregnantní zkratka, metaforická hutnost, ono „mumlání zaklínadel“, konciznost – k tomu směřoval Halas ve své poezii a lidová slovesnost mu tu mohla být výborným učitelem. „Nesmírná moudrost rodu a národa, zrovna tak citová zkušenost lidového kolektiva je nesmrtelně vetkána do příze lidové písně,“ píše Halas dva měsíce po patnáctém, březnu 1939.⁵⁴⁾ V Programu D 39 hovoří při příležitosti ocenění průkopnické práce E. F. Buriana na poli propagace lidové tvořivosti (*Vojna, Lidové suity* aj.) o základním rysu lidové písně: „Střelka samého srdce lidové písně ukazovala vždy k *naději* a zpívat naději je teď naším národním osudem.“⁵⁵⁾ Také *Naše paní...* ukazuje k naději, k víře v pevné národní kořeny, k velikosti a slávě českého národa.

Pozoruhodné je, čím Halas předznamenává svou sbírku. Motta z korespondence Boženy Němcové jsou dvojího charakteru. Za prvé je to touha po lidské lásce, po široširých prostorách, touha silná a krásná, již ani ona, tím méně pak druzí nerozumí. Za druhé je to bída a chudoba, věrné její družky, marně ponižující její důstojnost, marně kamenující její krásu. Dva póly: život-sen a dílo-odkaz. Není to tak trochu František Halas? Jeho sen a věrnost dnům svobody i jeho osamocení ve skutečnosti, jež drtí: jeho naplnění lidmi a jeho svár o člověka. Ale což Božena Němcová bojující nepředznamenává Fučíkovu reportáž poslední? Což Vějíř Boženy Němcové není zasněný Jaroslav Seifert, onen věrný, důvěrný hlas? Tak stodvacáté výročí narození autorky *Babičky* bylo nejen oslavou jejího zjevu, ale současně i manifestem národní hrdosti a výzvou „Držet stráž!“. Halasova knížka, shrnující sedmnáct básní, je přesně kompozičně rozvržena. Mezi zajímavým Oslovením a Chválou naší paní jsou básně věnované jejímu životu, smrti, hrobu, odkazu. Není tu nahodilostí, násilností, a přece tu zůstala Halasova tvůrčí odvaha, není tu pesimismu dne, a přece se tu projevila bolest věku, není tu rozervanosti individua, a přece zůstala všechna rozporuplnost člověka dotvářejícího myšlenky svého lidu. Halas, zachováváje dobovou podobu Boženy Němcové, aktualizuje nenásilně význam jejího příkladu pro soudobou skutečnost. Vyzvedává lidský příklad, vzpurnost hrdého, chudého, ubíjeného člověka, jeho tvořivost, s níž se brání tlaku zvenčí, vnitřní sílu, již je třeba k vytvoření skutečných hodnot, které pak obdarovávají pokolení za pokolením.

⁵³⁾ Neumann a Václavěk vytýkali této knize její titul. Domnívám se, že Halas tuto výtku přijal, protože o rok později napsal, že „smrt, mimo vojenských písní, není nijak v lidové poezii usazena“.

⁵⁴⁾ Fr. Halas, *Láska v lidové písni*, Národní práce 28. 5. 1939.

⁵⁵⁾ Fr. Halas, *Lidová poezie*, Program D39, str. 52.

V několika básních, zejména v těch, kde je děj převeden do oblastí pohádek (Naše paní bojuje s drakem, Umírání), je hrdinka mytizována a heroizována. Ihned nám to připomene Němcové pohádky. Napsali jsme již, že některé rysy Halasovy poezie upomínají na lidovou slovesnost. Je to zejména Halasovo opakování či obměňování veršů, paralelní stavba strof, dále rytmus (Sedí smutná paní), který připomene nejen lidovou píseň, ale i říkadla, rozpočítadla (Ať se stalo), dále hutnost verše (Žena a muž), koncentrace děje ve vlastní jméno (Chvála naší paní). Ale nejdůležitější je Halasův názorný básnický jazyk.

Halasovi Božena Němcová spolu s Bedřichem Smetanou symbolizuje samo jádro českého národa: „Paní / pláč Koruny české srdce nám tak svírá / kde by byla bez Vás paní naše víra // Paní / matko naší velikosti chraňte lid a země klín / až po srdce rozevřený řezem císařským.“

Čistota tvaru (narušená jen v básni Smrt naší paní), prosté vyjádření (Halasova metafora dosahuje zvláštní lidové prostoty – „z mošničky řeči nasbírané...“, „vyspravuje šaty příštím básníkům...“) složitých citů a myšlenek je v bohatě instrumentované české moderní poezii jedním z vrcholů.

V letech 1939 a 1940 však byly také napsány básně určené pro zahraniční publikaci (viz Křik koruny české) a jednotlivě otiskované verše s tematikou národního osudu (např. báseň Praha v knize Nový realismus, 1940), které tvoří jakési pokračování Torza naděje. Z této doby pochází i cyklus „dětské“ poezie nazvaný Do usínání. Jím je také zahájena sbírka *Ladění* (1941). Poezie ze světa dětí (ne vždy poezie pro děti; ovšem hranice tu není přesně vymežitelná) je vlastně opět návratem, tentokrát k neporušené citlivosti, jednoduchosti a kráse dětského údivu, dětského poznávání. V básni František je řečeno otevřeně, proč Halas zpívá své rozkošné hádanky, vypráví roztomilou pohádku o hrdličce, nechá promlouvat kouzelné dětské otázky: „Nevídáno Necht říká kdo říká / že časy těžké jsou / Já k dětem šel jsem pro rozumy / všelicos z nebe ještě umí / a nepotázal se s tak zlou / když ten čas tolik utíká.“

V článku o jedné závisti jako by Halas doplnil tyto verše ještě přesnějším vyznáním: „Tyto věčné návraty k živé vodě dětského živobytí nejsou však nějakou zvláštní výsadou poezie a umění, utíká se tam časem každý, aby pookřál a zbavil se bytí na okamžik okoralosti chmurných a těžkých dnů.“ Můžeme proto napsat, že Do usínání, tato Halasova básnická oslava dětství, byla i dobovým manifestem čistoty lidského srdce.

Ostatní cykly *Ladění* (Hořká, Psí víno, Stisky, Za hrob) soustřeďují básně z let 1934-1941. Tato velká časová rozloha se odrazila v některých protichůdnostech knihy. Vlastní jádro knihy je však vtěleno v čtyřverší Variace na nerudovské téma. Melancholie, smutek jitřený nemocí a tušenou

smrtí, bolest ze zločinů, jimž básník nemůže zabránit. Loučení i návraty k rodnému kraji, k mamince, vystřídává zoufalství, jež nese s sebou větší komplikovanost výrazu. Někde je opět myšlenka úmyslně zašifrována, neboť „Psí víno na zdích chudobince / jen psí víno / jsou verše útěchy“. Takové pocity v knize dominují. Ale stará víra v rozednění trvá. Báseň Hrejme dál hovoří naprosto přesvědčivě, že básník neumdlel, že „hraje dál“.

*

Zbývá nám ještě vysledovat Halasovu tvorbu z pozdních let okupačních, básně psané „v řadě“ a verše poslední, do nichž se promítl v celé své intenzitě dramatický zápas o novou poezii, provázený téměř samými prohrami a končící pak obdobně, jako tomu bylo u Biebla, náhlým zlomem. Ale už z našeho nedokončeného přehledu je patrné, jak rozsáhlý a výsostně osobitý je Halasův přínos v českou poezii. Není také třeba nyní dlouho dokazovat, že Halasův svár nelze redukovat na vnitřní rozpolcení, neboť je silně poznamenán úsilím o nalezení pravdivého, nekonvenčního vztahu ke světu, úsilím příznačným právě pro třídu nastupující. Ne náhodou vynechává B. Václavěk v novém vydání své studie o Halasovi slova z roku 1934 o básníkovi, „který v hloubi nitra vidí, kudy vede cesta, a přece jí nedovede jít“. U Halase převažuje zápas o nový výraz a nový obsah, v němž se střetává a sráží člověk dvacátého století jak se svou dobou, tak i s otázkami, jež toto století postavilo před celé lidstvo. Už proto, že Halasovo dílo stálo vždy v centru doby, nemůže nemít v sobě plno šrámů a zranění. Ale jde tu více o bolest než o chorobu, více o prohry než o útek. A připomeňme ještě, že Halas je tvůrce moderní české politické, občanské poezie, která se svými kvalitami slovesnými i ideovou průrazností přiřadila k nejlepším slokám Nerudovým a Neumannovým.

III.

*Chci být i kýmsi čten
a pochválen
na světlou památku
až svedu sám sebe psát
vytržen z Poezie
nešťastně šťasten*

Květen 1945 nebyl v Halasově vývoji prudkým přelomem. Od Torza naděje vzniká, v podstatě nepřerušeně, občanská poezie v tom nejkrásnějším slova smyslu. Znovu připomeneme, že časopisecky (pod titulem 1940) i v knize Ladění (Hrejme dál) byly otištěny uprostřed protektorátní tmy verše hovořící přímo paličskou řečí: „To co k básni ladívalo / a po

struníku smyslů hmatalo / dnes-li neladí / to co na vážkách se lehkým stalo / a milované v kletbu dalo / nic nevadí // Hrejme dále // Ty verši zbytečně se neohni / ať řeknou hudba v prázdném sále / ať řeknou mračno kouře po ohni // Hrejme dále.“ To je Halasův protektorátní program. Pro ilegální Rudé právo napsal slavnou báseň První máj 1942. S Václavkem, Vančurou, Černým a Olbrachtem se účastní přípravy zásad poválečné kulturní politiky. Děje se to v době, kdy „nebylo noci, aby nepřišel / z některé jámy popravenec...“ Takový „samozřejmý“ byl František Halas v hitlerovské okupaci. Autor Naší paní, Ladění a ilegálních veršů.

Rozsáhlá báseň Barikáda (1945) není proto v Halasově díle nic nového. Vždyť by mohla být posledním číslem Torza naděje. Je jen stvrzením oné Halasovy křemenné víry, jež se mění již v roce 1938 v pevnou jistotu. Také svou formou upomíná na básně Torza (inklinování k zkratkovitému, maximálně koncentrovanému obrazu, důmyslné rytmické rozložení veršů, eufonická organizovanost, střídání básnického patosu s hovorovými prvky atp.). Přece však při podrobnějším rozboru je patrné, že tu začíná nová etapa Halasovy tvorby. Sbíрка *V řadě* (1948), kam byla báseň zařazena, uvedla náznak nové cesty v širokou problematiku, neobyčejně složitě zaúzlouvanou.

Prvý oddíl knihy – Hlídkování – soustřeďuje většinou ilegální verše z let 1938-1944, druhý – Hrejme dále! – obsahuje občanskou lyriku z let 1945-1948. Kontinuita s válečnými verši je zřejmá. Ale ani nyní se Halas nevzdal nového tvárného pokusnictví. S ohromnou energií se vrhl nemocný básník do posledního zápasu za čistou prostotu, tvárnou jednoduchost, myšlenkovou bohatost moderní poezie. Podobným procesem prochází tehdy poezie Holanova (cílení k „složitě prostotě“) a Bieblova. Citovat z této poezie jen obrazy deformující skutečnost, nesrozumitelné básně plné násilností jazykových, a zapřít onu přímo grandiózní odvahu básníků, kteří se již *mohli* opakovat, a přece tak neučinili, je lidsky necitlivé, badatelsky nesprávné. Měnící se struktura společenská u nás i za hranicemi, vytváření nových vztahů mezi lidmi i věcmi a současně uzrání lidské a umělecké vede také Františka Halase k hledání, na jehož konci září umění, milované a konzumované lidmi práce. Halas dobře ví, že službou dni, kterou dělá rád (je autorem populární písně Budujeme), se nemůže umělecky vykoupit.

V časech protektorátních se navracel k lidové písni, překládal Mic-kiewiczze a Slowackého (dodnes nedoceněný básnický i kulturně-politický čin!) a posléze proniká jako mistrný překladatel i tajemstvím jihoslovan-ské poezie epické. Pro Halase je toto podrobné ohledávání nosnosti klasických básnických staveb velikou školou. Není to tedy jen pasivní údiv a obdiv čtenáře, ale vzácná výprava umělce za poznáním.

„Jak je to veliké v té prostotě,“ píše Halas o lidové písni, která je mu jednou ze sudiček moderní lyriky. Je poučné uvědomit si, co Halas nyní v lidové slovesnosti vidí: „Radostné hry se slovem, vybíhání ze zvyklosti, jazyková čilost, smělost, trefnost a úspornost, stovebnost, nečekaná a překvapivá snoubení i rozvádění, zpívání pro zpívání, opuštění logiky a smyslu pro zvuk, nádherosloví...“⁵⁶⁾ Maje na mysli celou tuto škálu rysů lidové písně, může Halas posléze napsat: „Nakonec prostota je absolutním bodem, ke kterému se ovšem jen těžce a lety dospívá.“⁵⁷⁾ Teprve po důkladné práci, po vyzkoušení mnoha možností, které jsou skryty v jazyku, je možno dospět k cíli. Halas hovoří o řeči a přiznává, že ji deformuje, že si s ní hraje, ale jenom proto, „aby vyzkoušel její ohebnost, její klouby, a z praskotu i šelestu vyposlouchal skladbu organismu“.⁵⁸⁾

Halas provádí své pokusnictví na občanských tématech. O to je jeho zápas drastičtější. Můžeme tu nalézt srovnání s prací Konstantina Biebla. U obou nalézáme touhu vrátit slovu jeho neotřelý význam, zbavit verš jakýchkoli klišé a poetismů, otřelých výrazů a konvence. Odtud šel Biebl ke Korejské baladě, k Havranu, k vrcholným básním knihy Bez obav. Halasovo namíření přervala smrt. Domnívám se, že právě Biebl by tehdy mohl podepsat Halasovy věty: „Jsou slova ospalá, která jen mžourají, slova vyzáblá dlouhým putováním po stránkách knih, ušpiněná stálým dotykem, jsou slova opuštěná, která naléztí a zasadití do prstenu verše působí básníkům radost největší... Slova stárnou a pelichají, ztrácejí vůni a úder, básník musí umět znova je okřídiliti, vytepati z nich zlatý klíček, otevírající zapadlou bránu času, dáti jim pohádkové sedmimílové boty, aby překročila rázem hory a řeky všednosti.“⁵⁹⁾

Vášnivá touha po „nádherosloví“, po překročení hor všednosti, po „okřídlení“ básní prochází celou druhou částí sbírky V řadě. Halas nenašel pevnou půdu, nepostihl ještě míru svého pokusnictví. Je v zajetí slov. Chce být prostý, ale stává se křečovitým. Nechce se vzdátí překvapivých setkání slov, určité kakofonie, kterou mu přímo přivolávají tragická témata. Báseň pak nesou trsy slov a obrazů (doutnáky lnu, koštěři stok, sametka krve, listnáče čekání, tlamatost doby, v psinci myšlenky), neologismy (vyčítalky, věkožíznou, vzpříčenělý, bezhrobí, zeměláaska) a minimální pozornost je věnována komposici. Báseň se proto rozpadá na jednotlivé podařené či nepodařené verše a obrazy většinou křečovitého charakteru (do nich jako by se vtělilo napětí mezi básníkem a jeho materiálem, mezi pocitem a slovem), ale postrádáme síly, jež by vše skloubila v celistvý

⁵⁶⁾ František Halas, *Pisniček se držte! Program D 47, č. 1, str. 9.*

⁵⁷⁾ František Halas, *O poezii. Tribuna II, č.2, 1. II. 1947.*

⁵⁸⁾ Tamtéž

⁵⁹⁾ Tamtéž

tvár. Jednostranné zaměření na slovo má za následek, že je opominuta vnitřní architektura díla. Do Halasových veršů se často dostávají naturalistické prvky („V zavilé mstivé klíčivosti ticha / lid koudel s dráty vecpal do Heydricha / a jal se ortelovat“); jinde opět (tam, kde zradila básníka jeho slova) vyniká značná chudoba vidění skutečnosti („Pak vpadlo slovo blanická / Stalingrad ohni zlacený / rozestupujícími se dějinami / se prodral svobodný // v tom roce třiáctýřicátém“). Z bojiště bolestných, ale čestných proher trčí jen několik významných děl – Tak umírali, Soudruh, Boga mi, Emilu Fillovi na uvítanou a báseň na smrt S. K. Neumanna Za jednu báseň S. K. N. U té se zastavíme. Sugestivní začátek – „Už to víš / Hanamurasaki / už to víš / má smutná z domu Tama“ – nás navrácí k půvabnému příběhu z Knihy lesů, vod a strání (Vzpomínka v den Šerý) o japonské dívce Hanamurasaki. Samo jméno tu působí jako zaklínadlo, báseň pak jako modlitební vzývání, což je ještě podtrženo klidným tokem ostatních veršů. Je to tklivé rozloučení s básníkem, jehož slova – „běží přece i o tebe“⁶⁰⁾ – jako by symbolizovala zvláštní přátelství.

*Jen za Tebe
Hanamurasaki
Za dobrou práci vidění
za slyšení a hmatání
za tíhu muže na básni*

.....

*Stranou se loučím za zastřený verš
Hanamurasaki
za zvonovinu milujících
Na rubáš jizev má až dost
a temné kapky ptactva
dští mu pohřební*

Tady jako by se Halas konečně našel. To ostatně můžeme říci i o básni S. K. N. Konstantina Biebla. Sbírka V řadě má v dějinách naší poezie význačné místo. Válečná tematika, hrůzy masakrů i příkaz obětí nebyly pro Halase jen dobovou aktualitou, ale příležitostí k novému dobovatelství. Paralelně s básněmi V řadě vznikaly verše jiného charakteru. V čele jim může stát jedna z nejsugestivnějších Halasových básní vůbec – *A co básník* (1946). Halas se tu vyrovnává, s otevřeností až děsivou, s tlakem nově se svářející doby atomových bomb. Chce vykřiknout, chce nalézt pro básníka místo ne posluhy, ne ignoranta valících se dějů, ne rýmovníka,

⁶⁰⁾ (Dopis S. K. Neumanna Fr. Halasovi.) U Blok II, str. 207.

ne zbabělce. Snad je to osobní zpověď, více však program socialistického poety. Nedávaje se mást opatrností jedněch ani hulákáním druhých, rozhodl se Halas, bez ohledu na své choré srdce, zmnožit své lidství, nabrat do sebe všecken úžas, úděs z šílenství, jež neskončilo, a vykoupit verši tupou samozřejmost blažených. Blahoslavení ti, kteří s moudrostí se sklánějí nad Hirošimou či Proměnou Františka Hrubína a hovoří o tom, že básník poznal či nepoznal čítankovou moudrost. Umělec není pisatel veršů. František Halas, básník, jenž vždy spatřoval v životě našeho věku neustálé drama, změny hodnot, svár člověka o pravdivé poznání, odhodlal se ve verších A co básník rázně smazat rozdíl mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem. Sem můžeme připsat také jména Biebl a Hrubín.

*Zatímco tamtěm poskakují ohryzky
myslet musím na jablko
na velikost obav spíš
než na malost jistot*

.....

*Jen se na ně podívejte
Slušno prý si zpívat
Atom
co na tom
Bikini dají do šlágrů
neutopitelné husy to zakejhají
do cinkotu metálů
Kručí to ve mně děsem
a nic není po ruce*

Halas se chce vytrhnout z „Poezie“, nenechat vteřinu v klidu svou imaginaci, svou citovost, neustále dobývat neznámé prostory pro umělecký tvar, stát zcela v proudu společenského vývoje, nepodplatitelný, věrný. S odstupem doby budeme moci ostřeji vymezit tento svár básníků o postžení jedině možného místa v nové sociální soustavě. Aby umělec stál pevně v řadě, aby z každého jeho verše třaskal zesateronásobněný žal a bolest, láska a úsměv, aby nezaměnil svou složitou prostotu, jejíž tíha někdy drtí člověka, za prostoduchou konjunkturu, aby se z básníka občana nestal občánek s bázlivou otázkou „co teď?“. Proto píše Halas skladbu A co básník.

Báseň měla uzavírat sbírku A co.⁶¹⁾ Ve čtrnácti básních z let 1945 až 1949 řeší si Halas svůj úkol poslední. Zde ještě více vyniká ona roz-

⁶¹⁾ Sbírkou A co vyjde letos péčí Ludvíka Kundery v Brně a současně v edici Odkaz spolu s ostatními Halasovými sbírkami.

bitost básní. Ideové nejasnosti a těžká choroba nedají Halasovi možnost nutného soustředění. Halas je přímo posedlý svým tvůrčím problémem. Chce zmocit svůj pocit ze světa, vtlačit ho v celé propastnosti i historické závažnosti do verše. Před ním se tyčí ohromná hora a on je nemocen. Ty krabatiny slov, prudce vyrážené, rozvášněné a opět ironické, upomenou na sbírku Kohout plaší smrt. Nezapomeňme, že po Kohoutu přišel zpěv Tváře.

V básni Dolores je vyložena Halasova poetika velmi podobně jako v jeho přednášce o poezii, z níž jsme citovali: „Známe to / plno slabik / přízvuchých / louskáčků hnid // Na klíně krásy / ach ach / Jděte do háje“; tak ironicky začíná, aby vzápětí vzdal chválu i vyznal se z obavy: „Slova / Souloživá Těkavá / Samolibá Stonavá / Paličatá Sirotčí // Zárodečná Kočičí / Nedomrlá Troufalá / Jsou.“ Nade vším se však nese Halasova touha „strhnout slovem lavinu“.

*Verš Mezi prsty plamen svíčky
cosi z nití pro sudičky
pro myšlenku horlivec
rozkmotřený s krasocity
žilka prudce vyustalá
Apollonu na čele
Takový bych chtěl
Strhnout slovem lavinu*

Halas úmyslně očesává básně až na jejich nosné pilíře, nechává je jen málokde ozdobené. Vidíš základ, ne dílo. Schází tu ladnost nebo drsnost konečného tvaru. Halas jako by se domníval, že nejkrásnější je právě onen nejnosnější, neuhledný pilíř, a ne to, čemu se lidé podivují.

Zdá se mi, že dvě básně – Starost tmy, Na smrt – obě inspirované konkrétní smrtí, z tohoto leckde začarovaného zajetí slov unikají. U obou je patrna intenzivní bázeň, aby nebyla *smrt* zlehčena *veršem*. Násilnost je vystřídána ladností, vnitřní jednotou.

*A jako krev se hrnou do hlavy
mé verše
když se domlouvají
na sedmihlásce Poezie
o tom*

Ve verších na památku Josefa Čapka se Halas zbavuje svých siláckých kousků: „Z tobolky pastuší / pod nohou / maličko lístek vyčnívá /

a na něm je den shledání / se ženou s dcerkou přáteli.“ Směřování Halasovo se ukazuje básnický plodným. Nic nezáleží na chronologii veršů, které citujeme. Jde o poznání, které básník nemohl vyčíst, které musil prožít, aby mohl vyrazit svůj výkřik, jenž otevírá – dokořán:

*Cosi milovat
slepě do toho vrazit
někde být
v samotě jablka na stole
pít ryšák podzimu
v ránech vod
večerech kamenů
žebrať po duchu země
zmenšován
zvětšován
slovy
Vrátit se k nepoznání
a vést jen svou
Dostává odpověď:
Uvaděčka smrt
přes hlínu pozve
po trávě mrtvých
Však se dočká
Ticho Tma Prach
.....
Mění se kulisa*

Pak přišla novinová zpráva: „Ve čtvrtek 27. října v 18.30 hodin zemřel v Praze ve vinohradské nemocnici po dlouho trvající chorobě přednosta publikačního odboru ministerstva informací a osvěty František Halas. Dožil se 48 let.“

Zemřel a dílo nabývalo nových podob.

IV.

*Já nejsem už
pro zrádné Ozvěny
Já pro Hlas jsem
pro uši neucpané
pro zrcadla oblýskaných loktů
ne pro fraky*

Bylo by potřeba rozsáhlého rozboru kulturně politické situace, která se u nás utvořila v letech 1948-1954, abychom mohli plně pochopit osudy Halasova díla. Z našeho stručného, až příliš popisného a faktografického přehledu je patrné, že tu jde o dílo, s nímž se socialistická literatura musí kriticky vyrovnat. Když vyšla kniha *V řadě*, bylo až příliš bezesporné, že jde o význačné dílo básníka mistra. Ve srovnání s Nezvalovým Velikým orlojem se kritikům Halasovo rozloučení se subjektivistickou minulostí zdálo rozhodnější a básnický plodnější. Sbíрка se nedočkala hlubšího zhodnocení. Totéž platí o celém Halasově díle, které bylo nekriticky obdivováno a napodobováno mladými básníky. Stalo se do značné míry módním.

Halasova smrt, dávající smutnou příležitost k zamýšlení nad celkovým odkazem, přinesla několik souhrnných hodnocení, dosvědčujících průraznost a velkou působivost Halasových veršů. Prezident republiky Klement Gottwald tehdy napsal: „Náš národ, náš pracující lid ztratil v něm předčasně jednoho ze svých velikých synů, básníka, který s největší opravdovostí a horoucností prožíval i vyslovoval jeho osud, jeho utrpení, jeho boj a posléze jeho radostné budování nového svobodného života ...pevně stál a tvořil ‚v řadě‘ bojovníků za svobodu a štěstí svého národa i všeho lidstva.“⁶²⁾ V těchto několika příležitostných řádcích byla vyzdvížena podstata Halasova složitého zjevu. Tehdy se také Ilja Erenburg vyznává ze své lásky k Halasově poezii: „Byla v něm skutečná básnická síla, nadšení a cudná vášeň, která vyjadřuje duši českého národa...“⁶³⁾ V podobném tónu se nesla řeč Lumíra Čivrného nad rakví básníkovou. Také Vítězslav Nezval, odlišný typ básnický a lidský, pronesl slova neobyčejně jemná a citlivá o svém druhovi: „Naplněn soucitem se vším, co živé, nevyužito, hyne a zahyne, tvoří z poznání této marnosti, aby ji popřel, lidské dílo nadčasového smyslu, poezii.“

Tato meditativní poezie, domýšlející s tesknou pomíjivostí všeho individuálního, třpytí se koncentricky svítivými obrazy skutečnosti povýšené do básnického řádu, aby uchvátila její krásou, aby ustálila a zvěčnila básníkovo vytržení, aby přežila těkavost pozemských plynoucích hodnot.

Zdánlivě subjektivní, má tato poezie všelidský dosah, zdánlivě temná, přesně definuje, zdánlivě trpká, poněvadž nemilosrdně odhalující, harmonizuje a má očistný účinek.

Je to osudová poezie česká, národní, nejen proto, že svými kořeny tkví v máchovské tradici, nýbrž také pro uvědomělý heroismus, kterým za let nesvobody a po nich dala se na obranu a do služeb vlasti, která uskutečňuje socialistický zítřek. František Halas, hledící odevždy skutečnosti tváří v tvář, byl socialistou z prvních řad předvoje nejen svou odedávnou

⁶²⁾ *Cituji z Tvorby XVIII, str. 1034.*

⁶³⁾ *Tamtéž*

příslušností k ideji a frontě socialismu, nýbrž i svým objevitelským vytvářením nových básnických hodnot všelidského dosahu a trvalé ceny pro lidskou pospolitost.⁶⁴⁾

Nedlouho poté, v lednu 1950, měl Ladislav Štoll přednášku *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Značné místo tu bylo věnováno hodnocení Halasova díla. Nechávám zde stranou celkovou koncepci Štollovy přednášky. Nikdo neupřesňuje, že tu jde o vážný a historicky včasný pokus odpoutat se od chaosu dosavadních soudů a dát základ hodnocení marxistickému. Neodpustitelnou chybou bylo ovšem „zestátnění“ této přednášky, které zabránilo prudké výměně názorů a nechalo tak po dlouhou dobu neodhalené její slabiny. Při podrobnější znalosti materiálu vynikne, jak si Štoll často redukuje složitou skutečnost na černou a bílou barvu, jak se brání vidět rozpory uvnitř pokrokového proudu i uvnitř básnických tvůrců (např. u S. K. Neumanna). Syntetický obraz byl dělán bez dílčích průzkumů a studií. Také shrnující soudy o díle Františka Halase nemají bezpečnou oporu v konkrétním rozboru.

Názor Štollův je obsažen v těchto slovech: „Halasova poezie je *svou podstatou* (nejde o jednotlivé vytržené verše) poezií epochy rozkladu, nemoci, zániku, poezií starého světa...“⁶⁵⁾ Na jiném místě praví, že „Halas byl a zůstal básníkem dekadentní nálady, básníkem a vyjadřovatelem nálad maloměšťácké inteligence“.⁶⁶⁾ Štoll tu izoloval, vytrhl z živého organismu díla jeden jeho rys (který byl v určité historické etapě nejpodstatnější, jindy však zcela okrajový), umrtvil ho, zbavil ho dvojdomosti a složitosti a překryl jím celek. S tím úzce souvisí i způsob shledávání dokladů pro základní tezi. Ukáží to na jednom příkladu.

Ve Štollově knize je také hovořeno o Torzu naděje. Jednou je citováno místo o sladké Francii a hrdém Albionu („těmito verši ovšem Halas nemluvil za dělnickou třídu, za český pracující lid“⁶⁷⁾ píše Štoll), podruhé pak čteme, že Halas „i svou nejvýznamnější sbírku nazývá *Torzem naděje*, že tu dospívá Halas pouze k zlomku víry“.⁶⁸⁾ To lze hodnotit jen jako lapsus. Vždyť název *Torzo naděje* se nevztahuje k nějakému subjektivistickému pocitu autora a vůbec nepředstavuje „zlomek víry“. Každé číslo *Torza* toto hodnocení absolutně vyvrací. A přece je v knize *Třicet let* dále napsáno, že „nebýt aspoň toho *torza* naděje... co by přešlo do budoucnosti... z Halasovy poezie?“⁶⁹⁾ Není tu ani zmínky o sbírce *Naše paní Božena*

⁶⁴⁾ *Odchází básník národní hrdosti. Lidové noviny* 5. 11. 1949.

⁶⁵⁾ *Ladislav Štoll, Třicet let bojů za českou socialistickou poezii, Praha 1950, str. 74.*

⁶⁶⁾ *Tamtéž, str. 72.*

⁶⁷⁾ *Tamtéž, str. 59.*

⁶⁸⁾ *Tamtéž, str. 80.*

⁶⁹⁾ *Tamtéž, str. 101.*

Němcová, o Ladění, ilegálních verších, nic o desítkách básní, z nichž jsme tu mnohé připomenuli.

Štoll si nejen vybírá citáty podle své předem dané teze, ale cituje velmi nepřesně. Někdy tak, že je pravý smysl básně zkomolen. Např.: Halas „dívaje se na ‚chudého‘... líčí jej takto romanticky apokalypticky:

*S chocholem vzpoury mlčelivé
a nad očima s černým děsem
jaká to touha strojí divě
houšť víry, které nepročešem.⁷⁰⁾*

Potud Štoll. U Halase však věta nekončí, nýbrž pokračuje vysvětlivým předcházejících veršů:

*S chocholem vzpoury mlčelivé
a nad očima s černým běsem
jaká to touha strojí divě
houšť víry kterou nepročešem
slovy co civí do tvých stesků
ty mírotvorče všech dnů příštích
tak vyrukuj už s hrstí blesků
a naše dny nech na smetištích*

To je ovšem značný rozdíl.

Domnívám se, že kdyby se po Štollově přednášce rozvinula diskuse, mohly některé jeho myšlenky působit velmi podnětně. Takto však kniha *Tricet let...* někdy pomáhala k ideové stagnaci. Po XX. sjezdu pak padl stín i na její velký přínos (pasáže o Wolkerovi, Neumannovi, dvacátých letech atp.).

Názor Štollův o Františku Halasovi se odrazil ihned v ediční politice. Halas se přestal na čas vydávat. Kromě Ludvíka Kundery, jehož práce jsme připomínali, se nikdo podrobně Halasem nezabýval. Teprve sjezd spisovatelů v dubnu 1956 ukázal, jak živá je otázka Halasova odkazu.

Je potřeba ještě připojit, že čeští básníci postihli Halasův zjev daleko přesněji než literární kritika. Připomínám tu knížечku Jaroslava Seiferta *Pozdrav Františku Halasovi* (1949), verše Vítězslava Nezvala (nyní ve sbírce *Křídla*), Františka Hrubína (ve sbírce *Můj zpěv*), Oldřicha Mikuláška a Josefa Kainara.

⁷⁰⁾ *Tamtéž*, str. 78.

To je ovšem opět jen suchý a neúplný výčet faktů odrážejících drama naší poezie, v němž se bránily skutečné hodnoty v neobyčejně složitých podmínkách. To nebyl spor literárněhistorický, ale spor zasahující do soudobé tvorby.

*

Již na začátku těchto poznámek jsem napsal, že chci věci zapomenuté připomenout, projít celým Halasovým dílem. V článkách byla otevřená řada problémů, které snad diskuse opraví nebo i popře. Šlo mi jen o pokus nalézt pravdivé hodnocení věcí minulých. O nic více.

(1957)

DÝM KOLEM HALASE

Josef Císařovský

Každá doba a její různé proměny hledají a vytvářejí svůj vztah k uměleckým hodnotám vzdálené i blízké minulosti. Nejen vlastní hodnota uměleckého díla, to, co v tvůrci a jeho díle je, vytváří tento poměr. Ten je určen i tím, co je v nás samých, co žádáme od takového díla a co v něm vidíme, čím se pro nás stane. Různé doby a různí lidé se obraceli již před námi ke stejným dílům a osobnostem jako dnes my. To není „bezcharakternost“ těchto odkazů, ale jejich nesmrtelnost, schopnost stálého přerodu a sebeobrody.

Zkoumat proto podmínky a charakter vztahu mezi vzniklou potřebou takového odkazu a odkazem vlastním je základně důležité. Nejen ke komu se kdo obrací, ale také proč se obrací – určí oprávněnost či neoprávněnost zvoleného postupu v první řadě. Určí to, jde-li jen o čistě subjektivní, momentálně náladový poměr, a pak spontánnost takového ohlasu nás nesmí mýlit, nebo jde-li o objektivní stránku věci, tj. ztotožňuje-li se tato subjektivní, vnitřní potřeba s nutností zákonitého uměleckého pokroku. Teprve to prakticky zvaží „nesmrtelnost“ žádaného odkazu, jeho schopnost sebeobrody nebo jeho efemérnost, byť by se tu jevila ve svém ohlasu

sebevíce nepostradatelnou. Konkrétních důkazů věci nám podávají dějiny umění více než dost.

Proto citově rozhořčená atmosféra bojů o umělecké odkazy může být jednou zcela oprávněna (boj o Smetanu apod.), podruhé zcela vnější (boj o Dvořáka). Otevřenost a svoboda jejich projevu je požadavkem základním. Sama o sobě však nic neříká, nemá poslední slovo, může jen naznačovat nutnost takových diskusí.

Jak je to dnes s Halasem?

Vyšlo jeho básnické dílo vcelku a objevily se v podstatě dvě nové studie, pokusy o nový výklad Halasova díla a jeho odkazu (J. Brabec v Květnu a Grossmanova předmluva k Básním, ed. Odkaz), namířené také proti dosavadnímu pojetí Štollovu, jak je vyslovil v studii Třicet let bojů za českou socialistickou poezii. Pak jsou zde dva ohlasy na uvedené studie, F. Kautmana v Kultuře a F. Vrby v Literárních novinách.

Studie Brabcova je příkladem objektivistického pojetí (což dále dokážeme) asi téhož jako F. V. Krejčího rozbor díla Smetanova, a proto si vůbec neklade žádnou ze vzrušujících otázek Halase a dneška. Konstatuje, srovnává, vykládá – a nic neobjasňuje. Ani Halasovu osobnost neobjasnila. Studie Grossmanova je cenná tím, že podává obraz Halasova poetického bohatství. Grossman je halasovec a až na kritické výjimky, velmi důležité, vykládá a chápe Halase halasovskými očima. On řekl to podstatné – proč Halas, proč dnes?! Je mu to vše samozřejmostí, i když také nechápe vlastní podstatu Halasovy osobnosti. F. Vrba, vyprovokován F. Kautmanem, naznačil také za mnohé jiné, proč Halas a proč dnes a co je to za potřebu v těch, kteří nejen obhajují Halase, ale vidí v něm sloup svých dnešních i příštích jistot i nejistot: „Přitahuje-li některé z nich, kteří včera vyznávali Neumana a Wolкера, dneska Halas, není to jen a jen z estetického či estétského zájmu o básníka, jemuž byla upírána jeho velikost. Ti, kdo prožívali opravdově své přilnutí k socialismu i otřes XX. sjezdu, vycíťují v Halasovi ohlas svého vlastního rozporu, svého náhle o tolik složitějšího vidění světa.“

Nestojím, soudruhu Vrbo, na straně těch, kterým je dnes opět vše jasné, vím z vlastní zkušenosti, kolik smetí a haraburdí a nedorozumění je ještě třeba odklízet a překonat kolem nás – i v nás! Je to naše práce a povinnost, naše potíže a problémy. Ty neznal ani S. K. Neumann, ani Wolker, ale také ne Halas. Jen nehledejme žádné idoly, které by za nás něco rozřešily, daly názor. Vycíťujete v Halasovi ohlas vlastního rozporu. A já vycíťuji, že vám jde více než o řešení tohoto rozporu (o kterém víte, neboť jinak byste ho nepoznali ani v díle Halasově) o něco jiného. Nejste schopni tento rozpor řešit, ne proto, že byste nemohli, ale nemáte k tomu ani dost odvahy ani trpělivosti a kázně umělecké. Chcete, tak jako Halas,

pouze tento rozpor líčit. (A některé básnické sbírky o tom svědčí – M. Kundera). A líčit ho dokonce halasovsky, to už je umělé a trapné. To je duchovní epigonství. Žijete stále jen vnějškem a včerejškem.

Nevěřím této cestě, protože vidím, kolik zoufalé šedi a otrávenosti i lhostejnosti se mezi mladými dnes rozmohlo. Ale vidím také růst něco nového a zdravého, a to je pravidelně v životním názoru protihalasovském.

Proč nevěřím této cestě a tomuto duchovnímu odkazu? Nejen pro vaše rozpaky a pro vaši neschopnost přesvědčit sebe a jiné o objektivní nezbytnosti spojení duchovního odkazu Halasova s dneškem. Ale také proto, že právě z vaší pozice, z pozice toho, co v Halasově díle vidíte, čeho se dožadujete, je marnost vašeho úsilí více než zřejmá.

Fakta: Štollovi je v podstatě Halasova poezie poezií epochy rozkladu, poezií starého světa, dekadentních nálad a nálad maloměšťácké inteligence.

Brabec tvrdí, že Štoll „... tu izoloval, vytrhl z živého organismu díla jeden jeho rys (který byl v určité historické etapě nejpodstatnější, jindy však zcela okrajový), umrtvil ho, zbavil ho dvojdomosti (??) a složitosti a překryl jím celek“. Tedy přiznává, stejně tak jako Vrba, rozpolcenost Halasovy tvorby v jejím historickém vývoji. Na jiném místě tvrdí však Brabec, že „toužíme po syntéze, po splnutí obou proudů, po obraze, v němž je vtělena osobnost i životní rytmus tak, že nerozeznáš hranice“. Toto se sice s velkými potížemi a literátskou umností Brabcovi podařilo, ale nepřesvědčuje to.

Sledujme nyní v hlavních myšlenkách Brabcovu „logiku“, kterou nakonec „dokáže“, že svár Halasovy osobnosti nelze redukovat na vnitřní rozpolcení „neboť je silně poznamenán úsilím o nalezení pravdivého, nekonvenčního vztahu ke světu, úsilím příznačným pro třídu nastupující“. (Jako by se tyto dvě věci nemohly vylučovat!) Toho potřebuje Brabec k tomu, aby mohl prohlásit, že „Halas dobře ví, že službou dni (je autorem populární písně Budujeme) se nemůže umělecky vykoupit“. Nevím, zdali Brabec cítí rozdíl mezi posluhováním a službou dni, ale v každém případě dále dokazuje, čím se básník může „vykoupit“: tím, jak sám říká, co bylo v určité historické epoše u Halase „nejpodstatnější“; to je „čistou poezií“ a dekadentními náladami, dodáváme my. Grossman to formuluje precizněji, jako vědomé „scházení“ z cesty (o tom dále). Grossman má pravdu, které se Vrba bojí, a proto ho okřikuje. Vrbovi více vyhovuje opatrnější a objektivistický Brabec, kterého také vřele doporučuje přede všemi.

První sbírku básní vydává Halas v roce 1927, je to Sépie. Grossman právem ji hodnotí jako výraz pocitu deziluze, hroucení ideálů, ztráty optimismu. Je mu v podstatě výrazem druhého období poválečné krize: „Sbohem kouzlo lži / zůstalo nám deset prstů svatého Tomáše / a ty nevěří!“

Brabec si však vymyslí něco originálního. Tento tragický pocit není prý „jen (ale také? – je) otázkou churavosti básníka, ale často (to znamená ne vždy? – je) churavostí věcí samotných“. Mlhavost této „centrální definice“ Brabcovy je ještě více rozmazána oním pojetím „věcí“, s nimiž se básník stýká. Jakých věcí? Je to „věc“ u Brabce temnotemná. Zato zná kritik cestu k osvobození z těchto „churavých věcí“, nikoliv laciným optimismem (jako by optimismus byl vždy jen lacinou věcí), ale „přemožením“ onoho světa zmaru: „Ne ovšem formulkou nebo pouhým společenským poznáním, nýbrž niterným objevením komplikované zákonitosti věcí...“ Všichni zbylí machisté, jásejte! A přesto má Brabec „pravdu“ – ovšem halasovskou pravdu. Ono to tak v Halasovi vskutku je – a Brabec ho jen vykládá. Ale Brabec je objektivista, musí vidět i druhou stranu, konstatovat. Proto říká, že zde „svět a poezie jsou chápány jako protiklad“ a nade vším je pak smutek. „Ne již z věcí, ale ze své rozeklanosti.“ – Brabec dal okusit Halasovi, aby „ověřením komplikované zákonitosti věcí“ překonal onen zmar světa, aby se osvobodil nelaciným optimismem, a básník mu udělá nepěknou věc, kterou ovšem důsledný objektivista nemůže zatajit, že nedojde ani „svobody“, ani optimismu, ale k smutku, a to ještě k smutku nikoli nad „věcmi“, ale nad vlastní „rozeklaností“. (O té bude ještě řeč). I jinak se Halas mstí svým interpretům.

Druhou knihou Halasovou je Kohout plaší smrt (1930). Mluvil-li Brabec v Sérii o Halasově „rozeklanosti“, pak výkladem této knihy básní přes konečné ujišťování, že svár Halasovy osobnosti „nelze redukovat na vnitřní rozpolcení“, dokazuje pravý opak. „V písku končí Halasův rozběh ztvárnění žalu a hrůzy života. Objektivní realita se mu drobí. Drama přechází v křeč srdce“ a dochází „k rozlomení vlastní osobnosti“. Brabec vidí „tragiku Halasovu“ v jeho „sváru“ se skutečností – my říkáme, aby bylo jasno, že jde o rozpolcenost, a to že je podstatou této tragiky – Grossman v „motivů smrti“, který je „nejsložitějším a klíčovým motivem celého Halasova díla“ a Vrba pak pohotově, „aktuálně“ a dodatečně vidí pramen vši tragičnosti v Halasově kolizi v otázkách trockismu.

Motiv smrti, jak ukazuje Grossman, se „osamostatňuje“ v díle Halasově již v Sérii. Halas je v této sbírce její mocností přímo „hypnotizován“ a fascinován. To vše je správně a přesně řečeno. Všechna další poetická a myšlenková fakta uvedená Grossmanem i Brabcem svědčí však také o tom, že Halas byl svou povahou bytostným melancholikem. Odtud i jeho trpnost a poddajnost vůči vnějším i vnitřním podnětům, které aktivizuje jedine silou básnického slova a napětím, které nesou samy sebou tyto podněty. Grossman tu cituje Horovu myšlenku o tom, že hrůza z pohledu na nahý život Halase plní úžasem a úžas je jeho obrazotvornou silou. To

myslím plně potvrzuje můj názor. Ovšem Grossman je v podstatě existencialistou, a proto nechce vidět za touto melancholickou „posedlostí“ absolutizované a „osamostatněné“ smrti jednu z vnitřních příčin rozdvojené Halasovy osobnosti. Naopak v tom vidí „názorový a tvarový zárodek“ Halasova tragismu. Aby i toto mohl lépe zdůvodnit, vymýšlí si svérázné pojetí a analogii z malířství o poválečném významu „primitivů“, kteří prý přitahovali tím, jak v přirozeném podání dovedli ukázat „nadpřirozené“. A proto i Halas je mu „drsným a okázale primitivním“ v tomto smyslu.

To vše jsou zajímavé, ale nesprávné leitmotivy. „Primitivní“ tvorba v gotice je taková, tj. tvořena ze strachu či úcty k nadpřirozenému. „Primitivismus“ předválečný a poválečný znamená něco jiného, než co by si Grossman přál k objektivnímu i historickému zdůvodnění Halasova kultu smrti: je to touha po formální čistotě, po přiznání vlastní nedokonalosti, a touha po upřímnosti v umění. Tak to bylo a tak to také chápali i naši „primitivisté“. A tak tomu není u Halase. Redukovat současný životní pocit do duchovního „primitivismu“ gotických a jiných mistrů, při moderní bohaté a rafinované citovosti, se zdá anachronismem, Halas a s ním Grossman tento anachronismus stvrzují.

Grossmanovi prostředek světi účel. Udělal škatulku: Halas „tragik smrti“, a pak sestaví z celé tvorby Halasovy všechny tyto motivy a vytváří teorie. Je to metoda vyloženě nehistorická. Má sloužit k zahlazení rozporů Halasovy osobnosti, má ji takto vnějšně sjednotit, aby tak byla dokázána logičnost a evolučnost vývojové cesty jeho tvorby, jednota mezi skutečně hluboce dekadentními náladami, a nejen náladami, ale celou jednou částí Halasovy osobnosti a tím, v čem překonal sám sebe ve zpěvech víry.

* * *

O tomto marném úsilí Brabcově i Grossmanově svědčí i rozborů básnických sbírek *Tvář* (1931), *Tiše* (1932), *Hořec* (1933), *Staré ženy* (1934) i *Dokořán* (1936). Spodním tónem těchto rozborů je myšlenka, že bez tragického poučení z dekadence není a nemůže být „zdravosti“ poezie (zde se říká – zdravosti pochybování, skepse), tak jak se to evolučně a zákonitě projevilo a vyústilo u Halase jeho *Torzem* naděje a dalšími básnickými sbírkami.

Nejdůsledněji v této teoretické spekulaci si vede Brabec: v *Tváři* si Halas „ani zdaleka nevyřešil svůj vztah ke světu. Více cítí, nežli ví, více tuší, nežli usiluje.“ Poezie se mu někdy stává prý „ustrnulým fetišem“. V *Hořci* (1933) síla myšlenky nehraje bohužel takovou roli jako citový interes. „Nedoufá v sílu osvobození se, neschopen vývoje.“¹⁾

¹⁾ Brabcovi ani tu ani jinde nevádí, že v rozboru *Sépie* tuto „sílu myšlenky“, plynoucí ze společenského poznání, ztratit, aby ji tu i jinde u Halase postrádal.

* * *

Již v Tváři se ozývá v Halasovi zoufalství, ne nad stavem věcí, ale „nad sebou; nad svým osudem“. Přesto Halas vykročil! A Brabec shledává v básni Rozcestí (Hořec) jako dobrý objektivist, aniž vysvětloval tuto dualistickou anomálii u Halase, že „... nyní je s ním a v něm básnický umocněný pocit kolektivity“.

Časopis Květen, kde na pokračování vycházely tyto úvahy Brabcovy, je měsíčník. Dosud uvedené myšlenky Brabcovy jsou z čísla 9. V čísle 10 navzdory svým závěrům z analýz básní autor tvrdí, že Halasův poměr ke světu, vytvořený v proletářském mládí, trval. „Stále mu zůstává nesmírně opravdový vztah k lidským zápasům, úporně dobovyvatelské toužení po poznání, o to obtížnější než u druhých, že musel dlouho spoléhat jen sám na sebe.“

To chci ponechat bez komentáře, neboť co se ztratilo s měsíčním odstupem (9. a 10. číslo Května) zde vystupuje příliš plasticky. Hned za tím Brabec konečně říká, aniž by ovšem chtěl dojít k logickému závěru toho všeho pro Halasovo dílo, nespornou, faktickou pravdu: Zjišťuje, že mezi výše uvedeným, úporně dobovyvatelským toužením po poznání a „anarchistickými názory“ Halase a jeho „měkkostí až oportunní“ je „vnitřní svár“, který se vtělil i v jeho dílo. Konečně popřel Brabec ještě jednou svými slovy teoretickou konstrukci o tom, že svár osobností Halasovy nelze redukovat na „vnitřní rozpolcení“.

Brabec je dobrý a důsledný pozitivista, a proto přináší v rozborech dalších sbírek Staré ženy a Dokořán fakta, která dokládají tento „vnitřní rozpor“ a jeho důsledky pro nejsložitější otázku Halasovy tvorby, otázku jeho „víry“. Jednou je to u Halase „vnášení víry zvenčí“, je proklamativní – „... Jev sám je tu doplňován – místo aby básnické vidění nechalo onu »víru« tryskati z něho“, pak je to víra jako náhražka za pravdivé poznání skutečnosti, víra, která se ztrácela atd. Krátce „víra“, která je u Halase věcí „volní“, věcí vůle, a nikoliv poznání a básnického citu. Proto se jí Halas v intelektuálních křečích, ve vnitřních rozporech, o nichž byla řeč, dovolává, vzývá, čeká jako vždy na ni, že přijde zvenčí, sám s rukama v klíně: „... a zbav mne všeho bázlivého / bych jimi v sebe vdých...“ Je to věčná peripetie vnitřního ztrácení víry a očekávání jejího vnějšího příchodu. Dilema „tvorby“ a „víry“ je Halasovým vnitřním rozparem. To není skepse v hledání pravdy, ale neschopnost jejího poznání. V polovině třicátých let píše: „Vyhnáný z krajů snění / v zástupech hledám kryt / a píseň svoji v klení / chci proměnit.“ Ve sbírce Dokořán je zařazena známá báseň Nikde.

V těchto dvou básních je skryta celá dialektika Halasovy osobnosti. To ukazuje, čím Halas byl a čím nebyl. Grossman postřehl tento rozpor,

vnitřní, hluboký, ale jeho rozporuplnost přiznat nechce. V básni Nikde vidí čirý tragismus Halasův, v němž manifestuje „základní životní princip“. Je to pravda halasovská, kterou nepřiznáme.²⁾ Ani Vrba s tím nesouhlasí, protože nechce vidět tento rozpor, je mu schůdnější cestou Brabcova nenápadná evoluční teorie.

Druhým pólem Halasovy tvorby je Grossmanovi „pól plebejský“ – „do kterého se básník dobývá vůlí: ... a píseň svoji v klení / chci proměnit“.

Grossman: „Dva póly se nevyklučují a neodpuzují...“, protože Grossman páří marxismus s existencialismem. Uvedený úryvek básně a báseň celá, a nejen ta, ukazuje jádro Halasovy bytosti. Byl člověkem a básníkem toužícím být proletářským, a mnoho z toho ducha vyslovil – anarchisticky. Je to vždy citová reakce na takový podnět zvenčí! Cit, který je ve své impulzivnosti tak reálně blízký i třídně neuvědomělému dělníku. Je to první reakce, která není-li vedena „disciplínou“ pravdy a kázní uměleckého tvoření, končí buď v anarchismu, nebo v zániku víry. Toto citové rozpoložení je tak lákavé a vždy bude lákavé, protože je v něm obsaženo vždy hodně upřímnosti, rozhořčení či nadšení, ale je slabé, bezmocné, zmirá před událostmi, jejichž zvládnutí není v moci čirých nadšení či nenávistí, a proto nakonec vyznívá i takovou vírou, která bývá proklínána a obviňována i opět milována. Ten, kdo nalezne v tomto citovém anarchismu jeho „krásu“, může z ní vytěžit velice silné dojmy. Ale také taková zklamání, že není více hořkých, než jsou tato. U Halase, který se cítil být proletářským pěvcem, je proto víra vždy problémem, a nikoliv vnitřní jistotou, těžce získanou i těžce denně okoušenou a zkoušenou. Taková tvorba bude vždy jen impulzivní tvorbou, získanou z podnětů, tak jak je procházející dny přinášejí či odnášejí. Nikdy nebude tvorbou „programovou“. To dokládá, zvláště dnes, kdy vidíme před sebou celé Halasovo dílo, veliká tříšť básní, atomizace každého pokusu o kompozici.

Objektivisté zde chtějí nivelizovat, urovnávat mezi touto programovostí a anarchistickou spontánností. Programovost nevyklučuje atomizaci pojetí, stylů, osudů a spontánních citových podnětů. Ovšem program je – „vnitřek“ – osud pravé poezie. Ten Halas neměl. Proto bojovat dnes o Halase neznamena již bojovat o svobodu básnického projevu, ale o popření programovosti. Proto se Halas celý život „bodál“ o naději, víru a celý život se mučil beznadějí, protože neměl tohoto pozitivního programu. Příliš se vyčerpával tímto bojem, než aby „chudým“, kterých se pudově držel, dovedl zpívat vždy o naději.

Halas nosil v sobě tyto dva světy, nejdříve „z poetické rozkoše“, pak vědomě, a nakonec bezmocně. Jeho tragédie je v nekonečném zápase spojit – neslučitelné. Není důležité, jakou formou a projevem se to uskuteč-

ňovalo (motiv transcendentální smrti, nářek víry atd.). Tento dualismus, rozpor se nepřekoná, nevysvětlí, jak to tendenčně činí Grossman a Brabec, teoriemi o plodném sporu víry a skepse. To je vnášeno do Halase dnes těmi, kdož sami pocítují tento svár.

Proto Halas a například S. K. Neumann nejsou dva možné, různé básnické typy řešící svár víry a skepse. Halas není v tomto smyslu tragikem socialistické společnosti. Není také ani tragikem buržoazní společnosti. Halas je „tragik“ svého talentu a básnického osudu. *Proto je Halas, oproti F. X. Šaldovu hrdému a kriticky čestnému individualismu, individualistou novodobé dekadence. Jeho tragédie je v tom, že je uměleckým individualistou s občanským vyznáním socialisty. A nevím, proč by takový básník nemohl zpívat krásné písně o lidu i jeho naději (Torzo naděje, Naše paní Božena Němcová aj.).*

O logiku těchto věcí šlo u Halase. Proto mohl jedněmi ústy v téže době a smrtelně vážně říci, vzpomínaje na svá komsomolská léta: „Je to jedna z nejkrásnějších vzpomínek a také bych byl leccos říkal jinak, kdybych logicky navázal na tuto minulost“ a „Tvořit aniž věřit, neznamená-li to vyloučení z uměleckého záměru vše, co není zrovna organismem potřebným pro to či ono dílo? ... Všechny city se dají vymýšlet i a míra umělce se pozná na tom, že to nikdo nepozná.“ Tady myslím na pravdivě krásnou úvahu F. X. Šaldy o stejném problému, o prokletí výlučného „života obrazného“. To byl i vnitřní svár Halasův.

* * *

Vykladači Halasovi, aby překlenuli tyto rozpory, jež sami doznávají, vymysleli různé teorie, mezi nimi teorii evolučního vývoje Halasova díla. Torzo naděje, Já se tam vrátím a Naše paní Božena Němcová je pro Grossmana vrcholem prvního údobí. Pro Brabce je vrcholem to, co přichází po válce. Grossman tvrdí, že spíše další období tušíme a jeho podstatu jen odhalujeme. Oba se však shodují nakonec v tom, že tyto části díla logicky a vnitřně zákonitě vyplynuly ze všeho předcházejícího. Oba odmítají myšlenku, že by zde Halas popřel svoji básnickou minulost, která vcelku evolučně nazírána tvoří vzájemně se doplňující jednotu. Jednotu kladnou.

Nás však především zajímá teorie Grossmanova, neboť ta je nedvojsmyslná, říká jasně, oč jde, neuhne v poslední chvíli za roh a neklíží objektivisticky rozpory, jak to činí Brabec.

Řekli jsme, že pro Halasovu tvorbu je příznačná bezprogramovost, spontánnost zevnějších podnětů, jimž také Halas plně podléhá. To vysvětluje také „obrození“, které Halas prožívá před válkou a za války. Štollovou chybnou jednostranností je, že podcenil význam Halasovy tvorby v tomto údobí, kdy měla velký význam pro povzbuzení národního uvědomění a se-

bevědomí. V tom mají oba, Brabec i Grossman, pravdu. (Nícméně tento omyl nemění podstatu Štollovy kritiky Halase, nemění ono pojetí o boji dvou proudů za socialistickou poezii.) Jinak je to ovšem již s „jednotou“ Halasova díla a s tím, jak tato tvorba souvisí s celou jeho minulostí. Ani tu nepřestal Halas být tím, čím vždy byl, jak to ostatně dokazuje řada básní poválečných. Vlivem okolností a nikoli logikou dosavadního svého vývoje, v jeho důsledcích, zpívá tyto písně. Zvýrazňuje se u něho jen ona latentní a trvalá vlastnost „pól plebejský“. Nikoliv převrat jeho osobnosti, nýbrž stvrzení jedné polohy. Sám Grossman to zafixoval: „Velikost prvních tří knih zřetelně spolutvořily mocné zevní podněty: vyrostly pod slavnou tíhou odpovědnosti...“ To nic neubírá na významu těchto děl, ale také to nemůže sloužit k tomu, aby se tvrdilo, že se tak stalo jen v důsledku Halasových minulých „zkušeností“ a jeho tragiky, kdy z pravdivé cesty „... neustále scházel vědomě, úmyslně i podléhaje svodům, zastavoval se a vracel, odbočoval, bloudil. Věděl, že právě v kruzích bloudění se zmocňuje básník kořisti nejvzácnější a nejžádoucnější...“ (Grossman).

Soudruhu Grossmane, Tvé pojetí této „tvořivé nerozhodnosti“, jejíž pramen také vidíš „v básnickových intelektuálních komplexech“ – tedy v nevědomosti, je vlastní a nevyspekulovanou tragikou osobnosti Halasovy. Hlásáš-li to dnes, po celém údobí veliké české moderní tradice, pak to mohu nazvat jen tím, čím to je: oslavou všeho uměleckého konzervatismu. Právě dnes by ti možná Halas sám za to řekl slova velmi neuctivá. Velcí umělci nedělají z nouze ctnost, dojdou-li poznání. To jenom epigoni!

Básníkův původní pesimismus, šířající a bezvýchodný, nebyl projevem odporu ke zlu. Byl neporozuměním tomuto zlu. V tom nebyla síla, ale slabost Halasova. Mezi Torzem naděje a starším údobím není vskutku podstatného rozdílu z hlediska vnitřního, poetického, obrazného. To jsi dokázal. Ale nemůžeš dokázat přítomnost obapolné „jednoty“ staršího údobí v těchto sbírkách. Lze ji dokázat teprve opět v řadě básní poválečných.

To Ty i Brabec nechcete vidět. Nechcete vidět, že Halas byl slabý slabostí doby a silný její silou. To mu diktovalo i výstřednosti a zmar i sílu a čistotu. Byl básníkem i statečným, ale neměl chlupských sil překonat dilema svého „já“. Byl to měkký básník tvrdé doby, slábnoucí vždy svým citovým a básnickým anarchismem. Jeho víru a svědomí povzbuzovaly výjimečné události. Ne z něho samého se štěpily víra a nenávisť, víra a pochybování jako u S. K. Neumanna.

²⁾ Grossman sám vidí její konce v tzv. „motivech náuratu“ – končí v poezii spiritualistické. Ale co se neudělá pro důkazy sebeabsurdnější? Např. také to, že se vymyslí „teorie“ o „nahmatání“ průsečku, kde život je právanem mezi narozením a smrtí a „rozvázáním“ tohoto „uzlu“ se najde i „smysl a podstata přítomnosti“ atd. atd.

Pouze celý básník tvoří nejen to, co vidí, cítí a prožívá, byť to prožíval sebehoroucněji a sebeupřímněji, ale také to, čím klíčí pod lidským srdcem naděje bez „iluzí a pověr“, bez nichž by člověk zahynul steskem a beznadějí. I tak dovedl někdy Halas zpívat. Nikoliv z příkazu vlastního, ale pod výjimečnou tíhou doby.

Váš vztah k Halasovi se stává „fetišem“, zaklínáním vlastních rozpaků. Nemyslete, že ten, kdo dovede, a ne bez bolesti, přinutit cesty svého myšlení a citů k disciplíně pravdy a tvorby, že ten je méně zdravým i hořkým skeptikem. Z pozice tohoto poznání je nutno chápat i svobodu hledání, omylu a experimentů. Každý z nás nese v sobě jako hřích minulosti, jako její citovou reakci proti logice a poznání pravdy, kus té divoce nádherné a třeba i poctivé anarchie. Vždyť i dělník i revolucionář s ní věčně zápasí. Tupá bezduchost dogmatikova to nikdy nepochopí. Ale kde končí anarchie a kde začíná ta skepse, která atomizuje víru a připravuje půdu, když ne pro beznadějí, tak alespoň pro únavu, zhořklost a šed’?

„Životu v obraznosti“ je nutná aktivita víry. Tu je třeba kořenit precizností myšlení a poznání. Ta již sama nese i skepsi. Poctivost se neměří upřímností básnického ani jiného anarchisty. Ta se měří úsilím o poznání pravdy. Dostanu-li se tu do rozporu s kolektivitou, pak pracuji a čekám na pravdu. I tím jí pomáhám, aby se zjevila i ostatním. Anarchista nedovede čekat. Propadne vzteklíně nebo šedé skepsi. Rub ani líc skutečnosti, byť by byly sebenádherněji umělecky podány, nejsou tu aktivitou, která dělá umění uměním. Umění přetváří – ne zrcadlením, ale přemáháním skutečnosti. Na to myslím dnes. Na to myslím u Halase, u kterého toho bylo málo. Básník má výraz tohoto „přemáhání skutečnosti“ i v nejtrudomyslnější tragédii. Anarchista provede čin, který může pomoci umění, nikoliv vývoji života a sám sebe přitom láme. A to vše dnes okouzluje a bude i dále okouzlovat, mladé především, i mnohé nešťastné. A také slabochy. Ty hlavně! Dnešní pokolení však půjde jinou cestou. O tom jsem přesvědčen i v malířství, i v poezii. Bude to cesta těžká, ale nutná.

(1958)

Nová generace?

MLADÍ BÁSNÍCI NA II. SJEZDU SPISOVATELŮ

KAREL ŠIKTANC

Chtěl bych mluvit o některých otázkách a problémech nás mladých, kteří píšeme verše a kteří jsme na sjezdu spisovatelů poprvé, což se asi projeví v tom, že budeme mluvit dost neurovnaně a zmateně, přesto však upřímně o tom, co nás pálí.

Jsou tomu dneska už skoro dva roky, co kritik Zdeněk Slabý hovořil v jednom svém článku o mladé poezii jako o nové krvi naší literatury, hovořil o jejích prvních úspěších a vyvozoval z toho, že se nám tu začíná rýsovat jakási nová básnická generace, s níž je třeba počítat. Bylo mu tehdy z mnoha stran vytýkáno, že se snaží zavést do poezie generační dělítka, že mluví o mladé básnické generaci, ač je třeba mluvit o poezii jako celku, apod. Myslím však, že tyto výtky nebyly plně namístě. Proč nemluvit o mladé básnické generaci? Proč nenahradit kulatý termín „mladá česká poezie“ daleko přesnějším označením „mladá básnická generace“? Tím zdaleka neodporuji faktu, že naši poezii je třeba vidět jako celek, který půjde jednou cestou za jediným cílem. Zdeněk Slabý se však mylil myslím v něčem jiném. To tam, kde tvrdil, že tato mladá básnická generace už ví, co chce, že už má jasno v mnoha otázkách, před které byla postavena.

To byl omyl. Už proto, že to všechno není pravda ještě ani dneska, skoro dva roky po tomto výroku. Jsem přesvědčen, že nám mladým chybí ještě dneska jasnější umělecký program, jsem přesvědčen, že to, co by nám mělo být vlastní, to je umělecké zakotvení v hlubinách i mělčinách našeho dnešního života, stále se nám nedaří, že stále ještě obcházíme kolem ohně, až někteří už třeba lehounce popálení, že z pramene, z kterého právě my bychom měli nabírat plnými dlaněmi, podařilo se nám zachytit

teprve pár krůpějí, které nám zdaleka nedávají právo domnívat se, že jsme našli pravou cestu. Ano, nám jsou známé obrysy této cesty, my víme, kam vede, kam musí směřovat... ale kudy vede, kterými zátočinami se prodírá, to všechno je třeba ještě hledat, to všechno nás teprve čeká.

Pravda je, že největším dílem nabrali z tohoto pramene naši učitelé, starší básníci, u nichž zvláště v posledních knihách nacházíme už pravdivé postižení vztahů dnešního člověka, pravdivé postižení boje, který vede v této knize život se smrtí. Poslední knihy Nezvala, Hrubína, Závaďy a Mikuláška (z nichž zejména Mikulášskova kniha myslím nebyla přes všechny kladné hlasy dosud plně doceněna a není pořád ještě dost varovným signálem, abychom se podívali na cenné dílo tohoto básníka daleko vážněji a citlivěji), jsou jistě pro naši mladou básnickou generaci dostatečně ostrým zrcadlem jejího zpoždění, jejího tápání a sporého nalézání. Aby mi bylo rozuměno, nejde mi jen o tvárnou výši těchto knih, ta je vcelku samozřejmá, jde mi právě o jejich obsahovou hloubku.

A přece právě my jsme příslušníky generace, která byla a je přímo vychovávána touto současností, přece právě my ji prožíváme daleko samozřejměji, právě my jsme od svého vstupu do literatury srostli s jejími úspěchy i omyly. Můžeme proto, a máme tedy právě my být jejími nejrozumitelnějšími mluvčími a hledat svou uměleckou cestu v této současnosti, v konkrétních osudech lidí, v jejich těžkostech i radostech, v jejich všedních dnech.

Vstupovali jsme do literatury buď těsně před osvobozením, nebo právě s ním. Dlouho strhávání nadšením, dlouho jen citově strhávání vlastními možnostmi a perspektivami, psali jsme verše z radosti, že je tiskneme v novinách, z radosti, že z nich mohou být naše první knížky. Já sám jsem se stal zásluhou jedné básničky, které si povšiml tehdejší kulturní kádr SČM, skoro přes noc redaktorem Mladé fronty, kde jsem tiskl všechno, co bylo zapotřebí, samozřejmě i ve verších, a samozřejmě bez nějaké větší vážnosti ke vzdělání a poznávání. A s tímto nadšením, s daleko více citovou než uvědomělou příslušností k novému životu, jsme vydrželi pár let. Nikdo nám k tomu dlouho nic neříkal, psali jsme verše dál, byly dál nekonkrétní a všeobecné, a my jsme se nad tím ani moc nezamýšleli, ba zdálo se nám dokonce, že jsme už urazili pěkný kus cesty, soudě podle poptávky novin a časopisů. Přišla však chvíle, kdy jsme s tím už nemohli vystačit. Život nás přiměl podívat se jinak, hlouběji, na věci kolem i na to, co jsme psali; celkem lehce a s nadšením. Byli jsme ale už od začátku zvyklí na volné, nezarubané cesty, a tak jsme k nim tíhli i tentokrát. Zamýšleli jsme se nad tím, zda vůbec mohou být hlavní náplní poezie ta „budovatelská témata“, jak se tehdy říkalo, a snažili jsme

se dokazovat své básnické kvality na tématech, která nežádala největší hledání, největší rvačky... na básničkách o domově, na vzpomínkách, na milostných obrázcích. Moc rádi jsme začínali mluvit o nutnosti hloubky v poezii, a neviděli jsme, že právě té hloubce se vyhýbáme... záhy jsme si dokázali povšimnout, že třeba poezie Pavla Kohouta zůstává hodně na povrchu, že je často víc gestem či idylkou, ale nedovedli jsme si přiznat, že Kohout přes to všechno je přece jenom někdy i blíž životu, který žijeme, než my, že je přece jenom někdy i odvážnější (i když to slovo dneska nerad užívám, neboť je ho používáno už nadbytečně tam, kde jde o samozřejmost), lépe řečeno, že je tedy v pohledech na věci kolem vynalézavější.

A když už jsme i začali vzpomínat a vracet se do dětství, kdybychom byli dodneška pověděli alespoň něco o opravdových problémech růstu naší generace, kdybychom byli přiznali, jak lehce jsme od prvního mírového dne dávali a jak málo brali, jak jsme nerozhodně a rozpačitě stáli, když šel kolem nás Únor, a jak jsme teprve potom o něm spontánně zazpívali... To všechno jsme do dneška svým čtenářům dlužni, ani jsme se pořádně, soudružsky a chlapsky, nepředstavili těm, jež žádáme, aby nás četli, těm, kterým chceme svým uměním pomáhat.

Ne, nechci tu sobě a svým přátelům jen sypat popel na hlavu, abych dokázal svou jasnozřivost. Bylo by to stejně hloupé jako snahy mnohých soudruhů teď po XX. sjezdu KSSS buď přes noc obrátit o velký počet stupňů, nebo dokazovat, že oni už dávno věděli o nebezpečí, že jim bylo už dávno jasné, jakých chyb se dopouštíme, čímž jen pádněji dotvrzují svou nečestnost nebo absolutní neschopnost zamýšlet se sami nad sebou. Mluvím-li už o tom, nemohu nepovědět, že mi bude osobně vždycky daleko bližší ten, kdo se o dobrou věc rval, dopouštíje se třeba omylů, než ten, kdo se včera a především tvářil nemastně, neslaně a nehnul ani prstem pro společné dílo, a dneska vystupuje jako trpitel či člověk osvícený.

Ne, sypat popel na hlavu nechci. Ale vidím opravdu velký dluh a neujasněnost uměleckého programu nás mladých. Ani kritika nám dodnes neřekla, co říci mohla a měla: buď na nás zkoušela svůj bystrozrak a um, bez podrobnějšího zamýšlení nás známkovala, nebo shovívavě ohlašovala naše úspěchy, ač šlo převážně o úspěchy dílčí a mizivé. Říkám dodnes. Příkladem toho je myslím i skutečnost, jak byla skoro manifestačně přijata významná báseň Kunderova o Fučíkovi, ač by bylo bývalo namístě provést pečlivý rozbor, odhalující i její nedostatky.

Ptáte se jistě, co tedy s tím, jak z toho. Zůstat jen u skeptického konstatování, u lomení rukama, by bylo opravdu málo. Samozřejmě je, že odpověď tu čeká na nás samé, na každého z nás, na naši práci. Vidím

však ještě jinou cestu z této situace. Domnívám se, že zatímní stav, pro nějž je charakteristické, že každý si jdeme svou pěšinkou, že si vaříme každý pod svou pokličkou svou polívčičku, je jednou z hlavních příčin tohoto ne plně uspokojivého nástupu naší mladé básnické generace. Neboť stejně jako si každý z nás doposud úzkostlivě hlídal a střežil své výtěžky, stejně tak doposud každý z nás sám klopytal přes překážky, stejně tak každý z nás sám bloudil... A my často mluvíme o tom, jak je třeba se učit od starších soudruhů, jak je třeba jít jejich cestou. Učme se tedy i co nejpraktičtěji. Příslušníci této generace si byli navzájem blízcí, ač nebyli samozřejmě ve všem zajedno, scházeli se, pomáhali si, sdružovali se a dělili se o úspěchy i prohry. O tom my zatím jenom sníme. Ale věřím, že to není sen neuskutečnitelný, ani zastaralý. Samozřejmě že jsme a že zůstaneme každý jiný, jako lidé i jako básníci, ovšem k nezaplacení bude pro každého z nás výměna zkušeností a vědomí společného boje o jediné vítězství – o budoucí vítězství naší poezie. Trápí nás v současné době mnoho drobných i závažných otázek našeho řemesla: otázka epičnosti, otázka básnické zkratky, otázka obrazivosti atd. – a to mluvím jenom o básnících. Bylo by však jistě účelné sblížit se i s mladými prozaiky a dramatiky a dělit se i s nimi o problémy umělecké práce.

Sešli jsme se teď několikrát, pár dní před sjezdem, v kruhu asi sedmi lidí, a viděli jsme, že to má svou cenu. Všechna osobní a skupinová rozhořčení by byla zbytečná, kdybychom se scházeli a prohovořovali si všechno, co máme na srdci.

Zdá se mi ovšem, že toho všeho těžko dosáhneme na půdě Svazu spisovatelů. Nejen proto, že byly třeba v práci básnické sekce přestávky až dvouroční, ale proto, že tato půda je přes všechny případné změny přece jen příliš oficiální, mladí básníci jsou přirozeně před očima svých starších soudruhů zaražení a zamlklí a pracovní efekt těchto schůzek pak pozbývá většinou významu. Ale jistě stojí za úvahu, zda by takovéto sdružení mladých spisovatelů nebylo namísto např. kolem časopisu Květen, či kolem Divadla poezie, o němž se začíná v poslední době dost mluvit. Netvrdím ovšem, že by se snad tím měly problémy mladých spisovatelů vůbec vyknout z rukou Svazu spisovatelů. Právě naopak. Stojí za zamyšlení, zda by se nám v budoucnu nevyplatila zkušenost, jakou udělali v Sovětském svazu a v Rumunsku se sjezdem mladých spisovatelů. Nemusel by trvat celý týden a stačil by mu jeden konkrétní referát. Možná, že právě takový konkrétní úkol, byla-li by jeho příprava svěřena právě mladým spisovatelům, byl by nejvhodnější základnou pro jejich sblížení a společnou práci.

Jsem přesvědčen, že to všechno může nám mladým pomoci. Že to stojí za kus práce. A budí-li snad přece jenom těchto pár slov dojem naší

vlastní méněcennosti či strachu, zda už není pozdě, myslím, že ani to není pro nás na škodu. Znamená to jistě víc, než znamenala dosavadní lhostejnost či laciná spokojenost.

JIRÍ V. SVOBODA

Nebylo by nic lehčího než svalovat vinu za naše vlastní nedostatky na politickou, a zvláště kulturněpolitickou situaci posledních let. Přesvědčivých důkazů by se tu našlo dost a dost, protože dost a dost bylo temných stránek ve veřejném životě, který nás obklopoval. Myslím však, že kterýkoli spisovatel v kterékoli době, i té nejnepřehlednější, musí hledat příčinu svých tvůrčích neúspěchů, svého tápání, svých zákrutů a scestí především v sobě. Proč jsem například já kolem roku osmačtyřicátého, v horečné touze zachytit ten prudký kvas života kolem nás, klopýtal často od verše k verši a zachycoval jen povrch té skutečnosti, jen její nejkřiklavější, kulisové příznaky? Proč jsem jinde zase šel prošlapanou cestou nehlubokých veršů vzpomínkových, krajinných a milostných impresí – než jsem pochopil, že jen poezie skutečně pronikající do nejtajnějších koutů dnešního života může být poezií své doby? Proč jsme podléhali různému tlaku shora, škodlivým vlivům a zkresleným názorům? Především proto, že jsme sami nestáli dost pevně na nohou, neznali všední život dnešního člověka, že v našich hlavách byl zmatek – třebaže jsme si myslívali, že jsme dosti vzdělanými marxisty. Po některých špatných zkušenostech jsme se dali zastrašit a neměli jsme dost statečnosti promluvit tehdy, kdy to bylo povinností našeho svědomí, kdy jsme viděli kolem sebe jevy a skutečnosti, s nimiž jsme nesouhlasili, které jsme odhalovali a odsuzovali jen v důvěrných rozhovorech mezi sebou. Ale vždyť mlčet znamená mnohdy přímo napomáhat.

Pro většinu z nás není jistě v těchto pohnutých týdnech otázkou jedné sebekritické noci prověřit si svou dosavadní cestu, sypat si částečně popel na hlavu a částečně si vyhledávat alibi. Prověřit si svou dosavadní cestu ve světle převratných odhalení poslední doby je bolestivý proces, plný nejistot, pochyb, nezodpovědných otázek, i když – nebo lépe řečeno právě proto, že je to proces zpevňující, očišťující. To není přeskočení plotu, přepnutí vypínače. A jedině příští naše práce ukáže, jak jsme se dovedli sami se sebou vypořádat, zda jsme se pevněji postavili na nohy či zda ten nový vítr nás jen odfoukl zase kousek jinam. Říkám ještě jednou – vinu za to, čeho se nám nepodařilo dosáhnout, neseme v prvé řadě my sami.

Chci-li teď poukázat na některé z jevů, které nás mátlly, brzdily, zakřikovaly a roztrpčovaly, pak jenom proto, abychom všemi silami za-

bránili jejich přežívání a opakování, abychom odstranili zbytečné balvany z cesty – však je jich v tvůrčí práci i jinak dost.

Jeden z jevů, který nás mátl, je zkrslá a chybná představa o poezii v hlavách mnoha lidí, kteří o poezii mnohdy autoritativně rozhodovali, ať to byli soudruzi z aparátu strany či Svazu mládeže, kulturní redaktori, pracovníci nakladatelství, kritikové a jiní. Jeden příklad za všechny. Jen se podívejme třeba na poměr denního tisku k poezii, jaký byl donedávna všude a mnohde dodneška. Na poezii se v novinách dívali jako na něco, co o slavnostních příležitostech „oživí“ list, k nečtivosti přečpaný dlouhými projevy a slavnostně nabubřelými články. „Ta stránka je taková šedivá, potřebovalo by to nějaký veršik.“

Takové verše psali mnozí z nás, psali jsme o něčem, k čemu jsme měli srdečný poměr, blízký vztah, ale psali jsme bez té neodolatelné nutnosti promluvit, bez níž nevzniká dobrá poezie. Vycházely nám verše horší či lepší, ale převážně průměrné, zbytečné, podobné si jako vejce vejci. Nic neobjevovaly, nic neřešily. Byly napsány většinou nevýrazně, někdy i svěže, ale ať tak či onak, jen ilustrovaly. Tím nechci říci, že by noviny neměly poezii uveřejňovat. Právě naopak – měly by ji uveřejňovat pravidelně, a to ty nejlepší básně. Vždyť noviny jsou tribunou nejširší. A špatná báseň v novinách se stotisícovým nákladem je jistě větší zlo než špatná báseň ve sbírce s nákladem tisícovým.

Úzce chápaná „příležitostnost“ – docházelo až k škodlivému dělení poezie na příležitostnou a nepříležitostnou – ta okázala slavnostnost vedla k povrchnosti, nedozrálosti a nedonošenosti našich básnických sbírek. Poezie přestávala být poezií, ztrácela smysl své existence, svou podstatu. Není divu, že byla pak namnoze jen oddechovou, zpestřující kulturní vložkou, deklarovala totéž co všeobecné referáty, jen s tím rozdílem, že přece jen kratčeji. Ale smysl poezie, vyplývající z toho, že poezie je *zvláštním druhem poznání*, unikala. Stávali jsme se tu lepšími, tu horšími registrátory vyhraných bitev, popularizátory správných tezí. Mluvilo se hodně o bojovnosti poezie, ale cožpak „bojování“ za pravdy dávno vyhrané je nějaký boj? Jen tím, že poezie nebojovala, lze si vysvětlit, proč básníci, kteří měli dávno signalizovat různá nebezpečí a černé stránky našeho života, viděli frontu boje jen schematicky: na jedné straně „náš kvetoucí život“ – říkám to úmyslně těmito slovy – a na druhé straně zlé „kapitalistické stvůry“. Kdo však viděl, jak nejen ideově, názorově, ale především citově planí desetitisíce našich mladých lidí?

Povrchnost již v přístupu k veršům měla nutně za následek i jejich uměleckou nevýraznost, šed, neosobitost. Přezíravost k poezii bezprostředně předcházející – Sovově, Tomanově, Šrámkově, Horově, Halasově, Sei-

fertově aj. – která byla vytrhávána z konkrétních historických podmínek a v níž byly halasně „objevovány“ ideové nedostatky – vedla chtě nechtě k přerušení vývoje naší poezie, k rappisticky křečovitě snaze vydupávat novou poezii ze země bez ohledu na to, k jakým až výšinám vývoj naší poezie dospěl.

Neblahému stavu v naší poezii velmi silně napomáhala a ovzduší nepříznivé poezii vytvářela naše kritika. Jedním perem kritikové znevažovali díla velkých básníků a vynášeli nezralé plody tohoto druhu, o němž jsem hovořil, ať již byl autorem knížky Štern či Pilař, Skála, Školaudy či Neumann. Víme, že kritiky tohoto druhu nebyly ojedinělé – naopak pro časopis Tvorba i Rudé právo byly přímo příznačné. Ne že by v ostatních časopisech byla situace, pokud jde o hodnotu a hloubku kritické práce, lepší, to ne, ale kritiky ve stranických orgánech byly bohužel v celkové atmosféře považovány – a leckdy tak i pisateli míněny – za autoritativní „mínění strany“.

Situace naší kritiky se v poslední době poněkud zlepšila v tom směru, že se více psalo o básnických knížkách, že se někteří autoři kritických článků zbavili koženého talmudismu, odhodili mechanický metr, jímž dříve verše měřili. Zůstává však nadále takový stav, že naše kritiky téměř vůbec nehovoří o uměleckých problémech poezie, o stavbě básně, o jazyce, o verši, o rytmu, o básnickém obrazu atd. Z toho ovšem potom pramení, že kritik nedovede rozpoznat, co je zvláště v mladém básníkovi nového, jaký je jeho nejvlastnější tón, kde jsou klíčky jeho vlastního výrazu. Nutí básníka do témat i do poloh cizích jeho založení. Dochází k matení básníka i k matení čtenáře. A tak jsme se dostali do stavu, kdy básníci přijímají kritiku s naprostou nedůvěrou.

A přece kolik problémů stojí v poslední době například před mladou poezií! Prolomení levičácké hráze se zobrazilo samozřejmě ve verších mladých autorů. Jako protiklad, jako reakce na tu oslavnou, halasnou, tezovitou a v podstatě vykořeněnou poezii minulých let i jako odpor ke kosmopolitismu utečenců a zrádců začínají mladí básníci hledat kořeny své vlastní bytosti. Začínají psát verše o domově, o mamince, o babičce, o dědovi, o svém dětství, o první lásce. Je to docela pochopitelné a zákonité a není možné v tom spatřovat jen epigonskou vlnu. Básníci hledají půdu pod nohama, aby se mohli pevněji postavit, nadechnout se a jít dál. Nebylo by však správné zastírat si, že tu byl udělán zatím jen první krok, že tyto verše jsou začasť jen vzpomínkově zahleděné do minulosti nebo ulpívají zase jen na povrchu – tentokrát krajinomalebném – že jsou myšlenkově neobjevné, chudé a že tu nutně musí následovat kroky další: s touž vroucností a důvěrnou znalostí zahledět se do dnešního každodenního života kolem nás, odvážným a vášni-

vým zrakem básníka prosvětlit tu zdánlivou všednost a – nebojím se toho zneužívaného slova – *oslatit* dnešní domov pracujících lidí se všemi krásami, s nepatetickým hrdinstvím, se všemi radostmi i žaly. Jsme na počátku cesty. Pomohly tu svěží hlasy těch mladých, kteří vstupovali do literatury v letech již poezii příznivějších, jako je Milan Kundera, Jiří Šotola, Miroslav Florian. Spolu s nimi začínáme i my, kteří máme již knížky za sebou, pronikat k životu dnešních lidí, k zachycení alespoň částičky toho dramatu dnešního života, jak se obráží ne ve vnějškových velkých stavbách a gigantech, ale v srdci člověka. I tady se někdy dostáváme k jednostrannosti. Zatímco básníci v období takzvané frézistickém si stavěli před oči téma lidské práce, sice bez úspěchu, vypadá to dnes naopak tak, že hledáme a vidíme v lidech dneška všechno jiné, jen ne právě jejich práci, která je přece utváří a formuje, určuje jejich bytosti. Zatímco v dřívějším období se snažili zapojit lásku do budovatelského života vulgárně a nepřírozně, píšeme dnes většinou milostné verše, které jsou úplně vytržené z dnešního života nebo hledají jen záporné stránky milostných vztahů. Komu se však podařilo zobrazit lásku tak, jak skutečně v životě často je a má být, která člověka povznáší, která mu pomáhá v jeho práci? A přece právě takovou poezii by potřebovaly například desetitisíce mladých lidí!

Jsou tu i problémy další, související například s žánrem básní, s jejich technikou, stavbou atd. Patrný je např. stále více pronikající žánr jakéhosi lyrického dramatu, pronikání epických prvků atd. atd. – to všechno jsou problémy tvůrčí – a kde by měla být jinde půda k diskusím o nich než ve Svazu spisovatelů? Proč se tak neděje?

Kdybyste se dnes zeptali desítek spisovatelů, co jim Svaz dával, jak jim prospíval v jejich tvůrčí práci, odpověděli by vám – kdyby byli upřímní – že velmi málo. Pochválili by zřízení a činnost Literárního fondu, uznali prospěšnost zahraničního oddělení, oddělení, které pečuje o zájezdy spisovatelů, a více snad už nic. Ale pokud jde o vlastní ideovou práci, řešení konkrétních tvůrčích problémů – v tom dává Svaz i po všelijakých reorganizacích pořád málo. Některé vcelku úspěšné konference ukazují jednu z možností činnosti Svazu. Ty se však mohou opakovat nejvýš jednou za rok, jejich téma i problematika jsou příliš široké a mnohotvárné. Co však udělala jinak sekce básníků třeba za poslední dva roky? Kolik bylo schůzek o nových sbírkách, o rukopisech, o jednotlivých tvůrčích problémech? Proti dřívějšímu přeschůzování nastal obrat – sekce se nescházela vůbec. A tak příslušníci Svazu velmi málo pociťovali jeho existenci. Občas se sice dověděli, že zasedal ústřední výbor, přečetli si i stručnou zprávu nebo usnesení, ale co konkrétně projednával, čím se zabýval, o tom se členové nikdy nedozvěděli. I tuto praxi by bylo třeba změnit.

Není divu, že se pak scházely skupiny lidí sobě blízkých v přátelském soukromí, třebaže byli vystaveni nebezpečí, že budou vzápětí označováni za frakci či grupírovku a budou jim připisovány nejčernější úmysly, jako by snad chtěli svrhnout vedení Svazu či co. A přece je přirozené, že zvláště mladí spisovatelé, kteří mají k sobě blízko nejen svou práci, ale i lidsky, se scházeli a budou scházet, že cítí více než starší, hotovější spisovatelé potřebu upřímné výměny názorů o problémech, s kterými zápasí – a že konečně tato soudružská upřímnost je mezi nimi možná i bez nebezpečí vzájemné podezíravosti. Nejde tu přitom o nějaké řevnivosti generačního boje. Svaz spisovatelů by nám měl vyjít vstříc, podchytit to zdravě nespokojené a vroucí, co je v mladých lidech, a umožnit nám prohovořit a osvětlit si mnohé tvůrčí problémy mnohem konkrétněji a podrobněji, než je to možné na celosvazovém sjezdu. To by byla jedna z výrazných stránek budoucí činnosti Svazu, zaktivizovala by ještě více mladé síly, pomohla by je stmelit ne zastíráním rozporů, ale otevřenou výměnou názorů. Bylo by potřeba také detailněji hovořit o jednotlivých problémech básnického řemesla, po léta zanedbávaných. Vždyť dnes snad již všichni mladí spisovatelé *slouy* upřímně vyznávají pravdivé umění zachycující člověka v nejpalcivější současnosti na všech úsecích života. Jde teď o to, abychom si soudružsky pomáhali, to, co slovy vyznáváme, také verši uskutečňovali, jak to od nás žádají naši citliví čtenáři.

JIRÍ ŠOTOLA

Sluší se bez milosti konstatovat – i když to dosud, popravdě řečeno, naši literární veřejnost nijak zvlášť neznepokojuje – že v naší mladé literatuře není dosud dostatek tvůrčí samostatnosti a odvahy k společnému hledání vlastní cesty, že mladá česká literatura jako celek nemá dosud svou vlastní výraznou tvář.

Tato skutečnost se nedá vysvětlit nějakou shodou náhod anebo nedostatkem osobitých talentů. Nutí k otázce, neexistují-li nějaké hlubší a společné příčiny.

Bohužel se dosud nenašel literární historik, který by aspoň provizorně shrnul poznatky z četby knih vydaných nejmladšími českými spisovateli v posledních jedenácti letech, z četby starých čísel časopisů – *Tvorby*, *Generace*, *Ohnice*, *Mladých archů*, *Směny atd.*, který by se tam podíval na poctivé proměny i nepoctivá salta v uměleckém vývoji, v myšlení, v politickém postoji jednotlivců i skupin, zhodnotil všechny naše zmatky, ať už se jmenovaly dynamoarchismus či frézismus či jinak, všechny naše bludné

Nová generace?

výlety až k novosurrealismu či existencialismu, vystopoval, co na snahách těchto let bylo dobrého, a bylo-li to později rozvinuto anebo to zakrnělo či bylo zlomeno, a co tu naopak bylo scestného, co zdržovalo, mátlo, kazilo talenty.

Musel by přitom vidět, kolik tu bylo upřímné touhy pochopit svou dobu a nezůstat stranou jako smetí, dozrát bez fixlování k členství v komunistické straně nejenom podle legitimace. Musel by ovšem též vidět, kolik tu bylo i bezradnosti, která vedla nejednou a nejednoho z nás k pasivnímu vnějškovému přijímání tezí, jež si sám neprobojoval, a odtud pak samozřejmě k návyku nesamostatnosti, netvořivého opakování a vyčkávání, k umělecké koncepci, kterou jsme si nevytvořili sami, kterou jsme jenom mechanicky převzali, koupili z druhé ruky, často bez nadšení, často z povrchnosti, často z pohodlnosti.

Musel by ovšem též vidět, jak silně na nás působily i nedobré zjevy v našem veřejném životě, tlak dogmatismu nejrůznějších barev, poručníkování, opatrnictví, byrokracie, stagnace ve vývoji ideologie – okolnosti, proti kterým jsme nebyli vyzbrojeni, před kterými jsme často ustupovali, uzavírali se do pochybností, jež jsme si netroufali vyslovit. Přitom naše situace byla zhora nepřijemná, neboť ne v našich rukou byly všechny klíčové pozice československé kultury, pozice, z nichž se rozhodovalo zpravidla velmi autoritativně – ať už to bylo ministerstvo, vedení Svazu, redakce oficiálních časopisů apod. A povětšinou jsme hodně zpovzdálí (a ostatně i bez závisti) přihlíželi nejedné komedii a tahanici o úřady, pocty a tituly, o účast v delegacích a almanaších a výběrech, aniž jsme k tomu mohli říci svoje.

Nedobrá byla ostatně i druhá věc, zejména v posledním období občas praktikovaná – totiž povrchní laskavá blahosklonnost, nenáročnost, dokonce i udělování titulů docela mladým, nehotovým spisovatelům, poklepávání na rameno... a tím vlastně často i nepřímé podceňování. Paulšální hovoření o „nadějích naší literatury“, aniž se dostatečně analyzovala dosavadní práce těchto „nadějí“, o nějakém pokusu o hlubší rozbor jejich dalších úkolů, povinností a zvláštních perspektiv ani nemluvě. Takovéto chudé stravy jsme se bohužel museli často dočkat i od mladých kritiků, takto nás dokázal zklamat např. s. Machonin ve svém loňském referátu na konferenci o poezii, s. Slabý ve svém pokusu o charakteristiku společných snah mladé poezie v článku Obrana poezie z roku 1954 a podobně.

A jestliže je v poslední době situace přece jen už podstatně lepší, mnoho obručí praská, měřítko a nároky rostou, jestliže mladá spisovatelská generace má už konečně za sebou ono období zmatků a hledání svého místa v naší společnosti a stále častěji jsme již dokonce svědky prvních vzpour proti konvenci a dosavadnímu průměru – tím více se dostává problém

vlastní tváře, vlastního uměleckého programu mladé literární generace, do popředí.

Tím více však začíná být nápadné, že mladí spisovatelé se pouštějí na tuto cestu víceméně nezávisle jeden na druhém, že se začíná ukazovat i jakési pošetilé soukromničení. Chybí snaha a často i zájem začít si společný umělecký program přesněji uvědomovat, v diskusích formulovat, a tím i vytvářet předpoklady k systematictějšímu jeho rozvíjení. Souvisí to zajiště i s tím, že mladá literární generace dosud nenašla svého teoretika.

Chtěl bych o těchto věcech hovořit co nejskromněji. Hovořit nejvíce o tom, co tu není, co jsme dlužni; protože toho je doposud opravdu nepříjemně mnoho, a dosavadních zásluh nepříjemně málo. O co tu jde především, jsou perspektivy, postupné ozřejmování specifických úkolů; nesplní-li je naše mladá literatura, nesplní svoje historické poslání.

Nechci tu propagovat generační různice. Ale my někdy až přestáváme chápat, že každé období našeho společenského i uměleckého vývoje klade a bude klást nové, zvláštní úkoly, že ani v socialistické společnosti se nepřestávají střídat jednotlivé lidské generace, jejichž poslání je zároveň v celkovém smyslu a směru vývoje totožné, zároveň však i různé, neboť každá z nich má svoje místo, svůj historický úsek, svou historickou povinnost. Takovéto „osamostatnění“, to není žádný efekt a paráda, to je prostě vážná odpovědnost a přirozená nutnost.

Jde ovšem v prvé řadě, dříve než o otázky vlastního uměleckého programu, o to, ve jménu koho a jakých myšlenek a jakých společenských tendencí by se měl utvářet.

Pro nás už, domnívám se, není základní otázkou, jsme-li pro socialismus či proti, pro život či pro smrt, postavíme-li se do fronty boje za pokrok či zůstaneme-li stranou, půjdeme-li s lidem anebo sami. Na program našeho myšlení se místo toho dere do popředí otázka další: otázka, *jak* uskutečňovat socialistické zákony a vztahy ve všech jednotlivých konkrétních případech, co to v praxi znamená „jít s lidem“, otázka, řekl bych, *všedního boje* za nový život v hlavách a v srdcích a v práci každého člověka u nás. Nikoliv už otázka *manifestace*, nýbrž otázka *realizace* revolučního programu.

Je to odraz těch tendencí ve vývoji naší společnosti, které znamenají přechod od období, v němž se rozhodovala základní otázka moci, politické vlády v zemi, od období „triumfálních pochodů s rozvinutými prapory“ (Lenin) – k období tvrdé a často zdlouhavé cesty, plné „všedních“ těžkých úkolů, k vnitřní organizaci a převýchově, k zesílení a upevnění společnosti zevnitř, k lepším charakterům a vyšší duševní úrovni lidí, k lepším lidským vzájemným vztahům, morálce, čistšímu a bohatšímu

citovému životu, hlubokému pochopení smyslu života a podstaty lidského štěstí, ke konkrétní představě životních perspektiv a podobně. Jsou to tendence přechodu od probojování moci a platnosti základních společenských principů k jejich postupnému praktickému uskutečňování až do těch posledních důsledků a jednotlivostí; od manifestů k realizaci jejich obsahu; od úhrnu k jednotlivostem.

Nemyslím, že jsem našel recept na další vývoj literatury. Ale domnívám se, že nebude na škodu, bude-li nás nyní čím dál méně lákat „sváteční“ hrdina, líčení „svátečních“ jevů života, budou-li nás méně lákat i abstraktní alegorie a filozofické úvahy. A vůbec už ne všeobecné deklamování o lásce k vlasti, o domově, lyrické oslavy a krasořečnická vyznání. Naše poezie by měla napříště daleko častěji (a méně mentorsky) stát uprostřed života lidí, zabývat se každodenními, takzvaně všedními zážitky. Pouštět se do opomíjených, „nelaureátských“ témat. Veliké oblasti myšlenkového světa, citového života, denních zkušeností našich lidí dosud obcházíme, stavíme se nad ně, do oblaků, které se zdají být vyššími principy a perspektivami, ve skutečnosti to však často bývá pouhá neznalost faktů a psychologie lidu, či dokonce malý zájem o prostý život lidí, sváteční povyšování se nad obyčejný život – a nejednou i lež.

Domnívám se, že nebude na škodu, budeme-li méně heroizovat, oslavovat, manifestovat a budeme-li – i za tu cenu, že dáme na čas sbohem úvahám o ideálu klasické syntézy – objevovat prostý, skutečný, denní život... a jeho pravdu. Budeme-li uměním rozvíjet svou koncepci společenského vývoje neustálými konfrontacemi s denními fakty života. Abychom měli takovou poezii, která by uměla dát varovný signál, kdyby se znovu začalo autoritativně lhát. A ne takovou, která by ke lžím ještě přimalovávala ornamenty.

Ještě k onomu ideálu klasické syntézy, kterého se dotkl také s. Kundera ve své studii o dědických sporech: Tak jako se podle mého názoru mýlil Bucharin, když jej na sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 postuloval, mýlili bychom se i dnes, kdybychom v něm viděli časově blízký program. Je to postulát přinejmenším předčasný, a proto nutně nekonkrétní, mohl by vést nyní spíše zpátky nežli dopředu, zpátky k nevěčné povšečnosti v poezii, ke klasicizujícím tendencím, k oslabení chuti experimentovat, k nepřirozené snaze sklenout velký, ucelený oblouk syntézy v období, kdy je především zapotřebí myslet na něco jiného, totiž na to, jak navázat mnohde ztracený bezprostřední styk poezie s životní realitou.

Říkám-li „poezie prostého života“, „poezie všedního dne“, nechci tím říci poezie fádní, šedivá. Vždyť kolik dobrodružství, snů, touhy, chuti, vůně, dramát je v životě, který se děje kolem nás – ať už si ho všímáme,

anebo běží, k naší škodě, nepovšimnut mimo. Nemyslím též, že by stačilo pouhé žánrové zaznamenávání drobných faktů. Hledání prostého člověka naší doby, poezie tohoto prostého dne a tohoto prostého světa nemůže mít nic společného s žánrovými obrázky. Úkol je docela jiný: pochopit a ukázat smysl a podstatu každodenního života, atmosféru moderního světa a psychologii lidí, učinit to vše středem vzrušeného spisovatelského zájmu, předmětem objevitelské potence, vnímavosti a fantazie, terčem experimentů, impulsem smělých uměleckých plánů, tématem, o kterém je třeba snít, opájet se jím, které strhává a vzněcuje imaginaci, způsobuje neklid, tématem, z něhož se může zvednout celý ohňostroj básnických obrazů a nádherná křídla básnické myšlenky.

Dostaneme-li se v té souvislosti k požadavku větší věčnosti, pak ani to nebude jistě požadavek fádnosti a popisné nudy, nýbrž požadavek větší prosycenosti literárního stylu, básnického obrazu konkrétními jevy, událostmi, ovzduším, čerstvými fakty – na rozdíl od fádní abstrakce a obecnosti, rekvizit a zastaralých klišé. Vždyť jenom náš slovník je zatím často tak nemoderní, tak plný různých otřepaných abstrakcí, symbolů a rekvizit – „domovů“, „srdcí“, „květin“, „lásek“, „zítřků“ apod., že např. Neumannovy Nové zpěvy anebo Nezvalův Edison musí být dnes pro mladého básníka už pro tu modernost slovníku četbou skoro zahanbující. – Myslím, že bychom měli méně šermovat slovem realismus a více zkoumat, v čem pravá dnešní reálnost myšlenkové koncepce a stylu vlastně vězí.

To vše jsou, domnívám se, veliké dluhy naší mladé literatury. Nechci přitom tvrdit, že jde o výsadní právo spisovatelů mladších. Nešlo mi o žárlivé vymezení nějakého hájemství, nýbrž o postižení specifičnosti hlavního úkolu, který čeká.

Je to tendence, která začíná být v naší mladé literatuře již víceméně zřetelně patrná; i když zatím není dost rozvinuta, neuvědomujeme si ji dostatečně a nemá charakter úsilí vědomě společného. Je patrná i v prózách Sedláčkových, Aškenazyho, Otčenáškových i v posledních dramatech Ilji Prachaře a Pavla Kohouta, v mnoha básních soudruhů Frieda, Floriana, Červenky, Šiktance i v první knížce Kunderově, v některých básních Svobodových, Štukových i v prvotině Ilony Borské. Myslím, že to není pouhá náhodná shoda okolností, že s. Kundera má ve své knížce oddíl s názvem „malá dramata“, že s. Borská si bere za náměty svých básní takové „nejobyčejnější“ věci, že s. Florian nazval svoje poslední verše Báseň nejvšednější.

Bylo by, připomínám ještě, nemoudré, kdybychom nechtěli využít soudobých zkušeností světového pokrokového umění, zejména pokud jde o tendence více či méně příbuzné; myslím přitom zejména na energic-

Nová generace?

ký hledačský nápor mladší generace sovětských prozaiků, na podnětné úsilí italských neorealistů o předmětnost, konkrétnost a individualizaci – a podobně.

Nechtěl jsem formulovat umělecký program. Chtěl jsem jen nadhodit několik námětů, přispět osobní konfesí do diskuse o něm; do diskuse, která si ostatně nemůže dělat nárok na to, aby se stala jedním z hlavních předmětů zájmu a času tohoto sjezdu.

Říkáme, že XX. sjezd KSSS znamená pro nás převratnou, historickou událost. Ale jaký bude tedy jeho vliv na další rozvoj umění? Půjde *jenom* o relativně větší uvolnění tvůrčích sil, větší svobodu, volnost diskusí? Půjde pouze o to, že bez myšlení bude těžko vystačit a nic nebude padat shůry, že každá přízemnost a impotence se brzy zkompromituje, protože už nebude mít možnost nechávat se nést společnou vlnou sériových polopravd, ani možnost vymlouvat se na nesvobodu a stavět se do pózy umlčené geniality? Půjde pouze o rozmetání mnoha konzervovaných představ a regulí, které jsme doposud považovali za nedotknutelné, a o usvědčení jejich včerejších zastánců a hlasatelů? I když to všechno samo o sobě už znamená mnoho – nemělo by nám opravdu jít ještě o něco víc? Těžko odpovídat předčasně. Ale jestli jsme ještě nezapomněli na svoje dobré předsevzetí nebýt v literatuře zbyteční, jestli je v nás kousek toho, co je nezbytným předpokladem talentu, totiž vůle a schopnost hledat si svou vlastní cestu, jestli je v nás nashromážděna nějaká rozvoje schopná energie a touha po novém, po lepším, po experimentu – to se nyní myslím v plném rozsahu ukáže.

(1956)

NÁŠ VŠEDNÍ DEN JE PEVNINA

Miroslav Holub

V diskusích poslední doby jsme potvrdili nemálo obecných pravd, které byly známy odjakživa. Ujistili jsme se, že básníci mají psát básně, a ne konat ruční práce, jako vyšívání a lakování. Že mají být různí, dobří,

že mají žít a chodit s otevřenýma očima. Ujistili jsme se, že pravda je krví básně. Zdá se, že to byla nutná vývojová etapa, toto ujišťování. Teď jde o to, abychom vytvořili z těchto předpokladů lepší a dokonalejší věci a abychom si ujasnili program, který nám pomůže vyvarovat se starých chyb a dělat něco nového a potřebného. Výslovně *ujasnili*, protože myslím, že skutečný program je většinou už předem obsažen a skryt v tvorbě, neboť je nutný, specifický pro určitý čas a určité básnické povahy. A není věci teoretické a pouze myšlenkové úvahy, nýbrž je dán stejně jako tvorba sama úhrnem lidských sil autora a autorů.

Není pochyb, že lidé, země i čas nám určují a kladou obecné a nevyhnutelné požadavky, které chceme a musíme plnit, abychom se neoctli ve vzduchoprázdnu. Že nám jde o literaturu socialistického humanismu. To však je nejširší rámec a uvnitř něho pracuje se stejnými dobrými úmysly a stejným snad přesvědčením poezie různého stylu a nejrůznějšího tematického zaměření.

Ale není nahodilé a není nepříznačné, že se najednou některým (renomovaným i zárodečným) autorům počne zdát jaksi nemožné psát o měsíčních nocích, o rodných chaloupkách a o obecných dělnících; zdá se jim naopak nutné psát o konkrétní noci, konkrétních lidech, o existenci všedních věcí a všedních dní. Že se jejich básnická metoda a jejich úsilí počne sbíhat – aniž se přitom ovšem ztratí individualita jejich projevů.

Myslím, že toto je výraz onoho bezděky shodného a společného úsilí vyvarovat se starých chyb a tvořit něco dnešního a potřebného.

Jaké to byly staré chyby? Pokusím se jmenovat aspoň jednu, podstatnou. Poezie se dělala z obecných výpovědí, z obecných závěrů. Pod etiketou jakési velmi nejasně určené a pochopené typičnosti byly násilně a od zeleného stolu poetizovány poučky a oficiální témata. A dokonce za předpokladu, že z toho může být poezie říkající pravdu o světě, poezie zahrnující svět. A zatím vznikala obraz stejně statický, strnulý a nakonec nepravdivý, jaký vznikala i ve vědě, která začínala ontologickými závěry a snažila se je ex post dokládat primitivně hledanými fakty. Vznikala mytizace skutečnosti. Ale on nakonec i mýtus, pověst, hrdinský zpěv může mít svou společenskou platnost. V poezii se však ukázalo, že naše síly – s výjimkou největších individualit – naprosto nedorostly něčeho takového, že máme – jak napsal Konstantin Biebl – jen tenounké hlásky pro širokodechý zpěv. A nakonec taková obecná a schválená témata jsou živnou půdou pro umělecké podvody, protože jsou k zveršování snazší než co jiného.

Z této chyby – poezie obecné, statické a mytizující – vyvěrala druhá: tematický útěk od skutečnosti k nepřiliš charakteristické poezii pří-

rodní a milostné, která neměla jiný cíl a program než býti poezií. Byla, nebyla. Fakt je, že mnohým z nás nedostačuje.

Nejde tedy v podstatě o nic jiného než o návrat ke konkrétnímu (které odráží obecné) a ke skutečnosti každodenní, nereakční, neprázdninové. A ovšem o návrat na nové, jiné úrovni.

Nakonec – v poezii jako ve vědě – jde o fakta. Jen zachycením faktů života můžeme postihnout dynamiku světa, nesmírného vývoje, který se valí kolem nás a v nás. Jen fakta, která zažíváme jako kterýkoli druhý občan, nám pomohou ověřovat naše přesvědčení a náš celkový názor, naše pojetí světa, jehož se nemůžeme vzdát, abychom se nerozpadli na okénka filmového pásu. Jen fakta – v poezii jako ve vědě – nám umožňují být kritickými a dělat kritickou a nemanifestační poezii, poezii, která nezplihne jako papírový praporek. Potřebujeme oporu, oporu v tom, co je jisté, v čem nás oči a uši neklamou – ve faktech. Faktem není Koproeta nebo Traktorista, ale tento konkrétní člověk, který udělal dvakrát tolik, než musel, dárcce krve, opilec, kluci a rozbité okno, věrná žena, nevěrná žena, muž, jemuž ukradli kolo, reaktivní letadlo, psi, koně, byrokrat, povodeň, přehrada – drobné věci života, věci s malými písmeny.

Je tedy třeba smyslu pro detail a pro vystižení detailu, neboť kupodivu je mnohem těžší dvěma slovy vystihnout tuto tramvaj než elektrifikaci měst a venkova. Ovšem není možno setrvávat u detailů, to by byla muší poezie. Je třeba hledat detaily, které ukazují dál, které mají perspektivu; a mít sám perspektivu.

A v tom, v perspektivě, je první činitel, který je – nebo může být – odlišujícím, specifickým rysem této poezie. Protože si zajisté nenamlouváme, že poezie všedního dne ještě nikdy nebyla objevena. Ať už s tímto štítem, nebo bez něho, bylo napsáno ve dvacátém století mnoho, z čeho se můžeme negativně nebo i pozitivně poučit, ale co nemůžeme nikdy opakovat, pokud zůstaneme sami sebou. Jeden z největších žijících básníků, Jacques Prévert, má ve svých verších ono umění detailu a ono úsilí o poetizaci všedního dne, které nám v mnohém připomene úsilí naše.

A dávno před ním byl civilismus, poezie pozitivistická, okouzlená i zakřiknutá tím, co se dávalo jako moderní doba a věk techniky. A v době konkretizace socialistických nadějí je to nejdříve jiné umění, které objevuje pracující den a obyčejné lidi: italský filmový neorealismus, jeho analogie maďarská a ozvuky v jiných národních produkcích. V nejbližší době myslím uvidíme, že i v naší. Pro nás je přitom plodné uvědomit si na jedné straně nebezpečí tohoto směru v Itálii (naturalismus), na druhé straně fakt, že přináší našemu umění výzvu k využití všech specifických a moderních uměleckých postupů, které popisné a klasicizující umění zanedbávalo.

Přítom otázka prostředků v naší poezii všedního dne není nijak snadná. Není tu žádných zvláštních prostředků. Víceméně bezděky se vkrádá do veršů „každodenní lidská řeč“, užívá se řeči přímé, dialogů a monologů. A to je asi všechno. Jak už řekl Jiří Šotola, naše básnické rekvizity jsou nenové. Muž na ulici mluví o streptomycinu, reaktorech, silonu a televizi, my máme pořád k přirovnávání jen botaniku a zoologii. O tom je ovšem darmo teoretizovat. Ale znamená to, že bychom měli hledat poezii všedního dne nejen na pavlači a na předměstí; tam už ji hledají dlouho. Ale měli bychom ji hledat všude, kam se upíná zájem dnešního člověka, třeba i v dílnách, v laboratořích, na letištích, na hřištích. Pak nabudeme také výraziva nadějí a zájmů dnešního člověka. Je třeba poetizovat terény dosud neprobádané, zachytit procesy, které rozhodují o hmotném a duchovním stavu světa. Zatím umíme zachycovat soumrak a svítání, stovžatost měst a prsténky z vlasů. Ale štěpení atomových jader je pro nás nepoetické jako Úřední list a tavby a traktory počítáme zásluhou úvodníkových pěvců mezi sedm hlavních hříchů. – I tady máme užitečné příklady ve světové literatuře (Pablo Neruda, Aragon, Charles Dobzynski, Carl Sandburg a co teď vím).

Řekli jsme již, že prvním odlišujícím rysem naší poezie všedního dne je perspektiva, s níž jsou předměty básně voleny a viděny. Na čem je založena tato perspektiva? Nepochybně na autorově lidském, občanském a snad filozofickém přesvědčení a profilu. Tento profil, jak to vyplývá z historické situace a jak to ukazují i poslední diskuse, je jednoznačně shodný pro mnoho mladých lidí. Vyznačuje jej myslím aktivita, činorodost, vůle pomoci a přesvědčení, že je reálná možnost pomoci a přetvoření světa. V krátkém, ale poměrně bohatém úseku historie, který jsme prodělali na vlastní kůži, jsme si ověřili, že pouhé pozorování a přemítání nikam nevede. Většinou i z vlastní životní, pracovní zkušenosti a ze zdravé přirozenosti našeho poměrného mládí vyplývá nám aktivní a optimistický poměr k věcem. Člověk zbavený módy pesimismu a módy optimismu je nakonec optimistický, když má jen trochu proč. A my k tomu máme důvodů dost. Je mi dobře známo, že „u železničního mostu smutná píseň je ve vzduchu“. Dokonce mne to trochu okouzluje. Ale tato nálada je jen pozadí a jen odrazový můstek dnešní básně, která nezůstává stát, ale jde dál. Ať už sama, nebo až v té příští. Jde dál a zápasí, i když se to úřednímu oku někdy nezdá. Nelze sedět na břehu a klátit nohama. Je nutno hledat pravdu a pomáhat dobrému nahoře, dole, na sever, na jih, všude a za všech okolností. Posilovat víru v lidi a sílu každého z nás. Navštěvovat zdravé i nemocné, psát výslovně všem, s nejvyšším úsilím o přesvědčivost a sdělitelnost. S lidským, životním, nezbytným optimismem.

Nová generace?

Taková pozice autora tedy vyznačuje nebo může vyznačovat naši poezii všedního dne. Jen pro ni se stane, že i báseň Parte je hluboce a organicky optimistická a posilující.

Tu však je třeba zdůraznit, že autorova společenská aktivita a optimismus nikterak nemusí být ohrázeny textem básně. Jsou častěji a lépe podtextem. Nečouhají z každého závěru, ale tvoří – třeba nevyslovený – závěr pro čtenáře básně nebo spíš básní. Jsou hlubokou a stálou energií, která stojí za poezií stejně jako za životem každého z nás. Netvoří přímo obsah básně, ale naopak básně jsou jejich obsahem. Je to totéž, s čím jdou dělníci v půl šesté ráno do práce a s čím sedá pilot k řídicímu pultu. Všiml jsem si, že tito muži nepronášejí plamenná slova, nýbrž jdou a letí. A to je ta energie, která všem různým starým civilismům chyběla.

Neboť naši poezii všedního dne určuje ještě něco jiného – sám všední den. Není to všední den Langstona Hughese. Nemá roztrhané šaty. Ve všech oknech je doma stejná a skutečná naděje. Třeba smutek, ale možnost a naděje. Třeba nepořádek, ale naděje. V každém okně jsou muži, ženy, děti, pelargonie a naděje. Náš všední den je pevnina, která vzestupuje.

Je tedy naše úsilí o poezii všedního dne i povahou autora i povahou předmětu právě polárně odlišné tomuto:

*Ze všech měsíců je duben nejkrutější, vyhání
šeříky z mrtvé půdy, mísí
vzpomínku s touhou, probouzí
malátné kořeny jarním deštěm...*

(T. S. Eliot)

Naopak. Tato poezie může být něčím, co směřuje nahoru, co má strom, že roste, pták, že hnízdí navzdory kočkám, duben, že je dubnem. Tato poezie může být v tomto smyslu svá, dnešní, dubnová. Květnová.

Úhrnem tedy, jak už bylo několikrát nesměle naznačeno, existuje v naší mladé literatuře tendence k poezii všedního dne, která by byla pravdivější a funkčnější než to, co bylo o naší skutečnosti psáno dřív. Jde jí o zachycování faktů obyčejného, každodenního života, neboť jen z nich lze tvořit věrný a dynamický jeho obraz. Nechce ustrnout v popisu a v detailech, nýbrž být účastna společné cesty vzhůru, pomáhat a dodávat síly, nejen proto, že se to žádá – ale že humanistická a optimistická energie je jejím rysem podstatným.

(1956)

POCHYBY O PROGRAMU

Václav Havel

V desátém čísle prvního ročníku Května vyzvala redakce mladé autory k diskusi o myšlenkách, které na sjezdu spisovatelů vyslovili někteří básníci z okruhu Května. Čteme-li knížky těchto básníků a jejich diskusní příspěvky, poznáváme, že je skutečně spojuje podobné umělecké cílení, vyjádřitelné skrze určitý umělecký program.

Chtěl bych však jejich programu vytknout jistou teoretickou nedůslednost a nesoustavnost. Je pravda, že malý prostor sjezdového diskusního příspěvku neumožňuje vyslovit soustavný, zásadní a jasný umělecký program. Avšak Květen vychází už rok a za tu dobu v něm jistě bylo možno uveřejnit článek zásadního, programového dosahu, z něhož by potom vycházela další diskuse.

První znak nedůslednosti, o níž tu jde, je spíše formální: nebylo totiž, snad z bázně, že by na záda autorů byla nalepena hanlivá nálepka skupinkaření, jasně řečeno, že tu jde o umělecký program jen části generace, i když možná početné, a že právo na existenci má i jiné chápání úkolů mladé literatury. Sice žádné jiné pojetí, o němž by mohla být řeč (jež by totiž znamenalo skutečně něco pozitivního), se na stránkách našich časopisů zatím nevyskytuje, avšak to není důvod k tomu, abychom vždy jasně nevymezovali okruh lidí, za něž nebo o nichž mluvíme. Neboť jak známo, národní literatura se nikdy nevyvíjela, a tedy asi ani v budoucnu nebude vyvíjet po jedné myšlenkové a tvarové koleji, a nadto je známo, že vždycky, když bezděčně nějaký umělecký program povýšil sám sebe na jediný možný program generace, napáchalo to v literatuře škodu, neboť tak automaticky byli odsunuti jedinci nesouhlasící s tímto programem kamsi na pomezí své generace a literatury své doby (dopouštěl se toho nesporně např. český poetismus). Z podobného životního a dobového osudu generace nemusí totiž vyrůst vždy podobný umělecký program, neboť cesta od životní zkušenosti k uměleckému tvaru je dlouhá a vede přes ducha, jenž má sílu měnit její zdánlivě samozřejmý směr např. různým intelektuálním hodnocením dané životní empirie. To je však, jak jsem řekl, námitka spíše formální a ne tak podstatná.

Avšak dále: v programu nebyla jasně vyřčena jeho historická situace, jeho místo ve všeobecné historii literatury, tento program jako by stál sám pro sebe kdesi nad vodami literárního proudění. Tím myslím,

že nebylo konkrétně řečeno, zda toto umělecké snažení považuje samo sebe za nutný projev vývojového procesu socialistického realismu na české půdě, či zda se považuje za určitou revizi programu socialistického realismu, či zda vůbec nesouhlasí s jeho tezemi a pojmoslovím a chce s ním mít společnou právě jen svoji socialističnost a svoji realističnost, což je nepoměrně méně než přijetí jeho celkové koncepce. Že nebylo zaujato jasné teoretické stanovisko k postulátům socialistického realismu, je vysvětlitelné jen dvěma způsoby: buď tento program považuje sám sebe za docela samozřejmý výsledek vývoje socialistického realismu v české literatuře, takže nemusí zaujímat nová stanoviska k jeho teorii a vůbec se o tom zmiňovat, anebo se autoři prostě báli říci, že se všemi jeho postuláty už dnes souhlasit nemohou. To by však bylo dost zarážející, neboť např. Vítězslav Nezval se nebál na nedávném zasedání ÚV SČSS své dávné polemické stanovisko ke Ždanovově teorii socialistického umění vyslovit. Jsou tedy tyto dvě možnosti; kterou si však má čtenář vybrat?

To ale není vše. Některé myšlenky programu, jež byly vysloveny zvláště v Červenkově příspěvku, nutně navozují jedno domnění: že se v programu úmyslně mlčí o posledních etapách vývoje české poezie, o nichž by bylo především logické mluvit. Neboť jak je možno hovořit o prozaizaci verše, zavádění lidského hovorů do básní, odpatetizování, zavádění konkrétních životních situací a dějů do poezie atd., atd., aniž hovoříme o směru v české poezii, který povýtce všechny tyto vlastnosti v sobě soustřeďoval, aniž mluvíme o velké vlně, jejíž kolébkou byla válečná Skupina 42 a jež po válce se rozlila daleko za její hranice, totiž aniž hovoříme o vývoji básníků Kainara, Koláře, Hanče, Haukové, Petišky atd., ale i takového Pilaře, aniž mluvíme o poválečné cestě Kamila Bednáře a Františka Hrubína. A zdaleka ne na posledním místě o Vladimíru Holanovi, jež dospíval ve svém literárním ústraní k poezii v mnohém si korespondující se zmíněnou tendencí. A je skutečně podivné, že ve svém kritickém přehledu Hrubínovy cesty v devátém čísle Května Červenka právě o údobí prozaizace a realizace Hrubínovy poezie v Hirošimě a v Nesmírném krásném životě hovořil jako o údobí určité retardace a básnických nejistot. Není poněkud donkichotovské v roce 1956 dospívat k formulaci snah, které v roce 1946 naplňovaly českou poezii tak výsostnými hodnotami, a ani se přitom o těchto hodnotách nezmnít a hovořit raději pro ilustraci svých myšlenek o Sovově destrukci lumírovské básnické řeči? Snad mi Červenka namítne, že jde o čistě vnější tvarové podobnosti, že vlastní směr a cíl je docela jiný. Avšak což nebyl Kolář socialistou v Sedmi kantátách, v Dnech v roce, Holan v Rudoarmějích a v Tobě, což byl Hrubín pesimista v Nesmírném krásném životě, což se neprodíral těžkou a krajně lidsky poctivou cestou k socialismu Bednář v Pravdě světa,

což by byl Kainarův Český sen bez Nových mýtů, jež jsou však básnicky i myšlenkově dál?

Většina těchto básníků doplatila na údobí mezi lety 1948-54, neboť lidská upřímnost a přímota jejich poezie, mluvící drsnou řečí pravdy, se nesháněla s patosem a frázismem poezie, která v těchto letech kvetla. A je správné dnes, kdy se situace vyvinula natolik, že mladí básníci mohou v daleko větší míře veřejně debatovat o tom, jak psát, nezmínit se o těchto básnících a jejich dávné výdobytky mít za cestičky vlastního hledání? Mám dojem, že to správné není. Ne proto, že by se na ně nemělo navazovat a z jejich objevů hledat cesty dál, ale právě proto, neboť rehabilitovat tuto poezii před mladými autory, kteří si třeba ještě sami neumějí tříditi hodnoty literární minulosti z pozic své poetiky, a tím ji tříbit, znamenalo by velmi jim pomoci na jejich vlastní cestě k pravdivému vyjádření své doby.

To nám však navozuje další problém. Je zřejmé, že poezie, o níž tu byla řeč, ač ji píše socialisté a ač je svým výrazem realističtější než cokoli jiného, není budována v harmonii s principy socialistického realismu, neboť jeho postuláty by asi leckterou její vymoženost nedovolovaly. Socialistický realismus byl formulován v roce 1934, jeho obzor byl potom za stalinské epochy stále zužován, místo rozšiřován, a tak je dost pochopitelné, že poezie z roku 1946 se do něho nemohla vměstnat, kdyby sebevíce chtěla. A poezii, o níž mluvíme, promyslíme-li si zběžně její rodokmen, ať už v něm narazíme na americkou poezii od Whitmana do současnosti, na surrealismus, na imaginismus u Holana atd. atd., v každém případě můžeme zařadit jenom pod obecný pojem moderního umění. A zaujímat stanovisko k ní znamená tedy zaujímat stanovisko k modernímu umění, znovu se zamyslet, zda byl správný dosavadní výklad o jeho třídních kořenech, zamyslet se zásadně a teoreticky, nejen tak v několika neurovnaných poznámkách na okraji, jak to udělal Kundera ve svých „dědických sporech“, nad naším poměrem k němu, neboť jak správně poukázal J. Škvorecký v Literárních novinách, bylo by absurdní např. o takovém Whitmanovi hovořit jako o měšťáckém spisovateli a nevidět úžasnou blízkost jeho veliké poezie velikým záměrům dnešních lidí. Snad se chtěl Červenka vyhnout tomuto těžkému úkolu, ale programu tím mnoho nepomohl, neboť jej tím nutně uvrhl do podoby objevování končin vlastně už dávno objevených.

Abych to ale nějak shrnul: myslím, že programu mladých básníků kolem Května, i když o určité podobnosti jejich uměleckého usilování lze mluvit, stále ještě hodně schází do programu v pravém slova smyslu, to jest do programu, který vlastním jazykem vyslovuje nové a zásadní názory na základní problémy umění, který jasně vymezuje pro danou chvíli obzor lidí, za něž hovoří, a obzor lidí, o nichž hovoří, který zařazuje sám

sebe i historicky tím, že vysloví zásadně svůj poměr i k jednotlivým počkám socialistického realismu i k epoše moderního umění, nebo aspoň k některým jeho projevům, v nichž vidí možnost svého poučení. Neboť říci: Chceme psát o všedních dnech lidí dělajících socialismus, a kdo chcete, pojdte s námi, je přece jen trochu málo. Budoucí úspěchy umění jsou závislé, a to bývá podceňováno, i na náročnosti dnešní teorie. A je zřejmé, že o ty budoucí úspěchy nám všem jde, neboť všichni cítíme, že dosavadní literatura a umění vůbec nebyly velikým vyjádřením naší podivuhodné doby v celé její složitosti, ale z velké části jen jejím bledým odvarem.

(1956)

NOVÁ JMÉNA – A CO DÁL?

Karel Hrách

Není to příliš vděčný úkol psát o verších, které jsme v tomto ročníku otiskli v rubrice *Nová jména*, nechce-li tento článek být pouhým oznámkováním jednotlivých autorů bez hledání obecných spojujících rysů jejich poezie. Neboť toho společného, pokud jde o pozitivní hodnoty, jež by zřetelněji naznačovaly nějaké směřování, je tu pramálo. Je to pochopitelné. Jde o autory lišící se věkem, stupněm životní i spisovatelské zkušenosti a v důsledku toho i životním pocitem a pojetím společenského poslání poezie.

To by ovšem nic neznamenalo, kdyby člověk, přebíraje se tou celoroční hromádkou poezie, aspoň sem tam vzrušeně poposedl nad pevně uchopenou překvapivou myšlenkou, nad svěžím, jiskřivým básnickým obrazem, výrazovou novostí a bohatstvím. Tohoto potěšení mu bohužel autoři klepající v této době na bránu poezie poskytují nemnoho. Mohlo by to zdánlivě mluvit proti výběru (že by se mezi těmi tisíci jmen a desetitisíci básní, jež docházejí do redakce, nenašlo nic lepšího?), kdyby se ovšem v jiných časopisech a v almanaších objevovaly od neznámých autorů práce zralejší, výraznější, závažnější. S touto konkurencí může však – spíše bohužel než bohudík – naše rubrika směle soutěžit.

Pro stav, v jakém se nachází nová časopisecky otiskovaná poezie, je příznačné, že zdaleka největší ohlas vyvolaly Jermářovy verše ze sedmého čísla. Jsou snad nejlepší? Sotva. Tedy jsou nejslabší? Zdaleka ne. Na rámusu, jež vyvolaly, se mimo jiné ukázalo to, jak jsme si v poslední době odvykli, aby nás poezie dráždila, provokovala, a jak jsme si naproti tomu zvykli, aby vše běželo po stejných vyšlapaných cestičkách, bez vzruchu a překvapení. A nikde jinde se to samozřejmě neprojevuje tak zjevně jako u začínajících autorů, kteří z této doby vyrůstali. Buď to považují za status quo, s nímž jsou ztotožnění či smíření, a pak jen neradi a nesměle překračují rámec konvence všeobecně uznané, nanejvýše pěstují mírnou osobitost v mezích zákona, nebo naopak rozhořčeně chtějí vybřednout z tohoto začarovaného kruhu a jejich snahou je samozřejmě co nejvíc se lišit, přičemž zapomínají, že „lišit se“ – to je ještě poněkud málo na dobrou poezii, nehledě na to, že ve snaze lišit se od dobové konvence nedělají nic víc než to, že sahají po konvenci jiné, přitažlivější jen o to, že se dnes nenosí.

Mezi těmito dvěma extrémy, z nichž prvý nachází celkem neprávem útočiště nejspíše v různých krajských sbornících, zatímco druhý je celkem právem nucen spokojit se přítímím zásuvek a nehostinností redakčních košů, pohybuje se – myslím – poezie rubriky Nová jména, aniž do nich upadá. Jistě však daleko spíše inklinuje (pokud vím, přes všechnu snahu redakční rady) k poklidu a ustálenosti než k rvavému hledačství. To platí nejenom třeba o myšlence a výrazu jinak svěžích a hutných veršů A. Černé z osmého a desátého čísla, ale i třeba o wolkerovsky intonované básni J. Semely (č. 2), kde je dramatické a zneklidňující myšlenkové jádro sevřeno do výrazu zcela statického, který neotvírá a nejitří myšlenku, naopak ji spíše utlumuje. A touto staticností, u mladého autora povážlivou, jsou silně poznamenány i verše K. Janotky (č. 2 a 4), K. Papežové (č. 8), V. Pachnerové (č. 5) i dalších. Mladí jako by se nechtěli vyrušovat vřavou světa z pokojného spočinutí v ráji srdce, kde si budují svůj okrouhlý uzavřený svět, spočívající na intimním citu milostném a mateřském. Nebývá to svět vytržený ze souvislosti společenských, ale jak málokdy jsou ochotni otevřít jej náporům studeného větru znepokojujících nových myšlenek, přijímajíce zvenčí daleko raději jen blahodárný sluneční svit elementárních životních jistot.

Kdybychom jim k tomu řekli budiž, pak jsme povinni popřít skutečnost, že každé velké mladé umění vyrůstá z myšlenkového neklidu, napětí, pochybování, hledání, že je bezohlednou analýzou všeho, že absolutně nemůže přebírat hotové myšlenky a hotové formy, nýbrž musí si vybojovat a vytvořit vlastní pevnou půdu pod nohama, má-li být vůbec schopné života.

K tomu ovšem nevede podle mého názoru ani cesta, kterou se pustil J. Jermář v sedmém čísle, především proto ne, že autorovi samému

šlo patrně jen o málo víc než o provokaci. Na pozadí šedivého průměru se samozřejmě, i když mnozí čtenáři jsou opačného mínění, odrážejí Jermářovy verše příznivě. Jde však o to, že za prvé autor nepřinesl nic nového, že to vše tu už bylo (byť jsme na to tisíckrát zapomněli), že to ztělesňovalo určitou (a dokonce velmi potřebnou) vývojovou etapu naší poezie a že navazovat na to naprosto neznamená to opakovat, a za druhé, že se autorovi jednak nedostává potence převést svůj záměr v silný umělecký tvar a jednak jej nedokázal nebo nechtěl spojit se zřetelnou myšlenkovou koncepcí, o níž by bylo užitečné se přít. A tak nezbyvá než litovat, že přehnaný zájem, jímž poctil Jermářovy verše tisk i naši čtenáři, nebyl raději obrácen jinam.

Z průměru rubriky se ve svůj prospěch vymyká např. Vlasta Dvořáčková. I u ní bychom mohli konstatovat statickost ve smyslu, jak jsme o ní mluvili shora, je to však poněkud jiný případ, neboť tady jde o autorku zralejšího, vyrovnanějšího pohledu na svět, která zbásňuje věci zažité a mnohokrát promyšlené. Její vyrovnanost nepramení z nedostatku odvahy analyzovat, nýbrž vzniká ve spojení předchozích analýz s vyzrálou životní zkušeností. Autorka (zároveň překladatelka) pečlivě tříbí svůj střízlivý verš, v němž dovede napohled prostými prostředky dosáhnout silného účinku, když třeba báseň o těžkém údělu staré služky působivě vypointuje těmito verši: „Polévku má příliš slanou / stále častěji.“ Tak udrží problematické sociální téma, jež se už u přemnohých autorů pohybovalo na hranici banálnosti a plačtivé sentimentality, v patřičných mezích, aniž je zbavila silné emotivnosti. Ostatně o Vlastě Dvořáčkové bude brzy příležitost napsat více.

I básně J. Filipa, J. Kabička (č. 5) a snad ještě jednoho dvou dalších naznačují a slibují více; jsou to však z dílen svých autorů ukázky buď okrajové, nebo výjimečné (alespoň zatím), a proto se jimi nebudeme blíže zabývat.

A tak tu stojí dosti osamoceně Věra Sládková, zejména s rozsáhlou básní Kůň (č. 6), snad vůbec nejsympatičtější. Svým básnickým nosným obrazem živého a zároveň symbolického koně, jemuž „závory na všech kolejkách jsou rozevřeny“ a který „ve vás jítří / velkou lásku k životu“, ale také „tak snadno zdivočí“, obsáhla autorka nejvíce ze složitosti a „tajemné tragiky života“. Tuto báseň je možno postavit pro její dynamičnost, neuzavřenost, pro její chvějivé vibrování kolem životního, aktivního neklidu dnešního člověka přímo do protikladu k básním, o nichž se mluvilo výše.

Celková bilance nových jmen, jak jsme viděli, byla ovšem daleko méně radostná a podnětná. Opuštěme si povinně zobecňující závěry, k nimž tu není dostatek podkladů, a vyslovme při této příležitosti jednu z otázek týkajících se vůbec řízení Května. Dost mladých autorů nám stále ještě

nemůže odpustit, že věnujeme tak málo místa začínajícím. Nuže: básně, o nichž jsme tu mluvili, představují sotva jedno procento z příspěvků, jež se nám hromadí na stolech. A toto jedno procento, pečlivě vybrané nikoliv podle osobního vkusu redakce a redakční rady, nýbrž celkem eklekticky, bez ohledu na souhlas či nesouhlas s uměleckým vyznáním jednotlivých autorů, takže sotva lze mluvit o potlačování určitých *dobrých* příspěvků, jež by nebyly po chuti redakci, tedy toto procento mluví dost přesvědčivě o zbývajících devadesáti devíti. Tisknout více, tedy snížit kritéria, nebo dokonce tisknout jen začínající, znamenalo by zničit Květen jako časopis a učinit z něho bez tvarý konglomerát nevyzrálých – a vesměs pro čtenáře naprosto nezáživých – pokusů. V takovém prostředí by se sotva cítil dobře skutečný talent; a těm ostatním, kteří jsou zatím jenom plni chuti a dobré vůle, by otištění stejně nijak nepomohlo. Píší nám sice, že by ohromně potřebovali „setkat se s ohněm čtenářské i odborné kritiky“, ale je zcela jasné, že by podobné otištěné pokusy zapadly naprosto bez ohlasu, i když by jistě – nepochybujeme – dlouhá léta odpočívaly pečlivě vystřiženy v teple rodinných alb.

Bude proto daleko užitečnější zachovat pro rubriku nových jmen co nejvyšší nároky – a navíc si jí v Květnu samotném pravidelně kriticky všímat. Nejinak by tomu ostatně mělo být i s prozaickými debuty, jež se objevují v Květnu.

(1957)

PRÓZA V KVĚTNU

Josef Vohryzek

Diskuse o tvorbě mladých spisovatelů se téměř výhradně soustředily na poezii. Próza zůstává v pozadí. Není se čemu divit. Próza reaguje vždy pomaleji na změněnou atmosféru, pomaleji a „důkladněji“. I schematismus a vše, co s ním souviselo, byl proto v próze „důkladnější“ a „důkladnější“ musela být i její krize. Poezie má jaksi tradičnější právo na subjekt a některé jeho neplechy; a próza je prozatím přece jen masovější

artikl. Proto byly různé zvrácené postuláty vůči próze kladeny s větší důsledností.

Přesto si na závěr ročníku zaslouží povídky otištěné v Květnu aspoň stručnou úvahu. Nepůjde o rozbor a hodnocení každé z nich, ani těch nejlepších. Jde spíš jen o odpověď na otázku, zdali se na stránkách Května vůbec objevuje prozaická tvorba, která by nasvědčovala tomu, že si také mladá generace prozaiků vytváří nějaký vlastní profil, i když jeho rysy budou jistě mnohem méně výrazné než u mladé poezie.

Povídka Jindřišky Smetanové Antifaschist Stönke (č. 3) působí snad ze všech dojmem nejzralejším, nejvyrovnanějším. Při své krátké zkušenosti je autorka v této povídce vypravěčkou natolik „hotovou“, že se mi vnucuje otázka: A co dál? Její povídce nechybí nic, co ve správné povídce má být. Chybí jí právě jen něco z toho, co je krásné u začátečníků: ta neuhlazenost, trhliny a nehoráznosti, to ukvapené plácání křídly, které svědčí o tom, že záměr přesahuje schopnosti. J. Smetanová napsala krásnou povídku, ale bude-li takto pokračovat, pak má před sebou jen perspektivu neustálého zdokonalování. A to je málo. Její Stönke je vylíčen lépe a pravdivěji než podobné postavy u jiných autorů, ale není nový a není viděn nově.

Výňatek z připravovaného románu Karla Ptáčníka (č. 1) svědčí o úsilí naplnit vyprávění realitou a děním až po okraj. Je to nedůvěra k reflexím a komentářům, která nutí k maximální objektivitě a vytváří pevně sřetězené, téměř kaleidoskopické záběry, které jsou přitom logicky ukončenými epizodami. Prozatím však není možno vytvořit si představu, do jaké míry se Ptáčníkovi podaří stmelit rozvětvenou stavbu myšlenkově prokreslenými charaktery. Je tu ale cítit cílevědomé „nabírání reality“ rukama lačným po tom, co je hmotné, co má barvu, vůni a tři rozměry.

Ivan Klíma jde ve svých prózách opačnou cestou. Při jejich zrodu hrál hlavní roli rozjitřený intelekt. I. Klíma vystihuje nejnaléhavější morální problémy tím, že je převtěluje v životní příběhy. Ve svých povídkách je dosud právě spíš převtěluje, než řeší. Vyřešeny jsou – mám dojem – ještě dřív, než vznikly figury, situace, příběh. Proto Klíma zápasí hlavně se smyslovými kvalitami, zatímco intelektuální proces tvůrčí působí jako něco do značné míry předem hotového a jasného. Díky tomu dovede Klíma velmi citlivě postihnout vždy nejzávažnější společenský problém; ale na druhé straně mu hrozí nebezpečí, že se naučí naplňovat své povídky smyslovým poznáním řemeslnou cestou.

Balada o nenápadné paní (č. 7) je, pokud vím, první otištěnou povídkou Věry Kalábové. Kalábová si neklade předem úkol vybudovat příběh, vystavět typ, který by řešil ten či onen problém. Její povídka je jednou z těch, jimiž by bylo možno ilustrovat Šaldovu myšlenku o umění, které

není *vědění*m, ale *poznáváním*. Je silná citlivou smyslovou pamětí a schopností vžít se beze zbytku do lidského osudu, analyzovat jej na malé ploše bez popisnosti a hodnotit to, co se hodnocení mimouměleckými prostředky vymyká.

Stručně by bylo možno charakterizovat prózu v Květnu dvěma nejvýraznějšími rysy: snahou řešit nejžhavější společenskou problematiku, kolem které se dosud chodilo s ostýchavě sklopenýma očima, a úsilím o reálnější, plastičtější obraz skutečnosti bez přizpůsobování životní pravdy apriorním představám. Jako v mladé poezii, tak i v próze probíhá dvojediný proces zcivilnění spolu s posílením subjektivního prvku. To, co bývá obecně označováno termínem „poezie všedního dne“, objevuje se tedy i zde. Světovému názoru a ideologii se tím dostává místa, které jim přísluší. Stávají se součástí pohledu na svět a přestávají být zdrojem samotné inspirace a obrazovtornosti. Tímto zdrojem se stává výhradně realita a vlastní prožitek.

Jako v poezii, tak i v próze je tato cesta poznamenána prohrami také tam, kde zcivilnění není provázeno subjektem dost silným. Proto některé prozaické pokusy trpí žánrismem, např. Klánského U střelnice (č. 4), Příbského Začínal listopad (č. 5) aj. Je to totiž právě subjekt – ne subjektivismus! – který ztvárněné realitě dává smysl. Není tomu tak dávno, kdy subjekt byl strašidlem, proti kterému kdekdo vedl svatou válku. Statečné články Olgy Berggolcové, které razily pojem „sebevýjádření“, známá báseň Milana Kundery v jeho první sbírce („sebe básník zpívá“) – jmenuji tyto dva příklady jen namátkou – to byl boj sebezáchovného odporu proti odlidštění poezie popíráním úlohy subjektu. Přese všechno škytání nedomrhlých dogmatiků to byl boj vítězný a jeho dosah není omezen na poezii. Prokazuje svou životaschopnost právě teď, kdy mladá literární tvorba sahá po společenské problematice mnohem vášnivěji a opravdověji než před lety. Jde-li totiž o subjekt, nejde o subjekt ledajaký. Je to subjekt, který míří ze sebe, který se nezhlíží v nějakém malicherném „já“, ale chce pojmut lidi celé, lidi takové, jací jsou. Nejde o vyjádření subjektu snad jen sebeanalýzou, ale především analýzou skutečnosti a lidí, s nimiž svůj život sdílím. Je v něm odpor k patosu, který dekoruje, hlučí a lže; a je v něm patos poznání dnešního člověka. Je v něm úsilí po objektivitě, ale není v něm lhovost, citové nezaujatosti a indiference. Odpor k předstíranému patosu a úsilí o objektivitu neznamenají slepotu před tím, že lidé žijí ideály a že chodí po ulici se srdcem plným snů. Znamená to jen vůli a potřebu prověřit patos činem a sen skutečností.

(1957)

HOLUB A BRUKNER

Miroslav Červenka

Budou tomu dva roky, co v jednom čísle Května vyšly vedle sebe Bruknerova Óda na sušení prádla a Holubův úvodník Náš všední den je pevnina. Zároveň začalo v „kulturní veřejnosti“ velké krčení ramen. Nedůvěra. Neskončila dodnes, neskončí ani po dvou sbírkách, které Brukner a Holub nyní vydali. Kdo chce nedůvěřovat, nedůvěřuje. Zastánci té literární koncepce, která je buď mrtva, buď tak abstraktní, že ztratila praktický význam pro umění, se snaží usilovně přesvědčit všechny ostatní, že kromě jejich tezí není socialistické poezie. Jinými slovy: že socialistická poezie zbankrotovala spolu s těmito tezemi. Mnozí nepřátelé marxismu ostatně rádi uvěří. Kruh autorů okolo Května neuvěřil a zkouší to dál. Nyní tedy Holub a Brukner, básníci snad nejvíce „postižení“ všedním dnem.

Ve zmíněném Holubově úvodníku bylo také několik slov, z nichž bylo lze tušit tzv. nebezpečí naturalismu. Lidé je tedy tušili. Sbíрка Denní služba není ničemu vzdálenější než naturalismu. Naturalismus se, pokud vím, projevuje objektivistickým hromaděním fakt umělecky nezvládnutých, tedy nepodřízených autorově soudu a koncepci. Holubova metoda zobrazení i výrazu je založena na zdůraznění konstruktivního živlu v lyrice, na úplném přetvoření životní suroviny. Jeho básně jsou pevně uzavřenými a přesně rozčleněnými celky, v nichž fakta byla podřízena novému, básníkem diktovanému řádu. Kompozice neslouží jen k tomu, aby materiál básníkových obrazů byl nějakým způsobem uspořádán: je sama hlavním prostředkem výrazu, dominantou, která do značné míry určuje ostatní prostředky, například metaforu, a výběr pojmenování vůbec. Tak třeba v Nemocných budoucnosti jsou paralelní básnické obrazy podřízeny kompozičnímu pohybu „narůstání“ (stupňování hyperboly ve způsobech „atomické rehabilitace“) a kontrastní pointy (slova „futrál“ a „kůlna“ jako protiklad mezinárodní technické terminologie v předchozí části básně).

Kompoziční postupy vystupují tedy u Holuba značně do popředí; projevuje se to už v jejich mnohotvárnosti – ve sbírce je záměrně využito rozdělení na řádky, členění básně na vyšší celky (nepravidelné odstavce), různých typů paralelismu, refrénu a cykličnosti atd. Proto však musíme právě v kompozici hledat svědectví o životním postoji, o základním problému Holubovy poezie.

„Šedivá báseň“ je komponována podle principů cykličnosti a paralelismu; výchozí situace se opakuje v závěru, přičemž cykličnost je provedena co nejpřesněji – závěr je zrcadlový obraz začátku, verše tu nastupují v pořadí přesně obráceném. Střed básně je budován v paralelismech (ne ovšem rytmických, ale významových). Toto uspořádání však zřejmě neslouží náladovému vyznění básně, nelze je srovnávat s výstavbou hudební skladby. Cítíme zřetelně, že opakované počáteční motivy dostávají v závěru nový význam. Po obrazech skrytého bouřlivého rozvoje vědy je původní výrok („nic se nemění“) svým opakováním ironizován, a znamená tedy svůj opak. „Zrcadlové“ pořadí motivů pomáhá vyjádřit ironii.

Kompozice, při níž opakování je spojeno s významovými změnami, a je tedy bezprostředně myšlenkově motivováno, byla nazvána – na rozdíl od typu emocionálního, hudebního – intelektuální, racionalistickou (Žirmunskij). Toto zařazení je sice schematické a akademicky klasifikující, ale v našem případě vyhovuje; vede totiž nejen ke stanovení Holubova „básnického typu“, ale i k ústřednímu konfliktu sbírky Denní služba.

Pro Holuba je charakteristické, že zmíněný kompoziční postup vystupuje v básni místo slovního komentáře, v zájmu střízlivosti a nepatetičnosti výrazu. Tak v rozbírané básni vystačil s přidáním jediného slůvka („říká se“), aby závěru vtiskl onen ostře ironický ráz. Jinde mu stačí ještě menší změny a prostým opakováním vytvoří neobyčejně výraznou pointu. Smrtelně nemocný říká:

*Stejně, za chvíli poletíme
na Měsíc.
My
za chvíli
poletíme
na Měsíc.*

Z anekdotického „příkladu“ je báseň jediným gestem povýšena ve zpěv o překonání smrti, o jednotě mrtvých a žijících. V tomto případě má základní význam členění na řádky a s ním souvisící změna zvukové linie opakovaného verše – zvolnění tempa, zesílení dynamických přízvuků atd.

Velmi zajímavým a originálním způsobem je užito tohoto postupu v básni Interna:

*Sedmibolestní,
lazaři.
Jak puklé sochy*

Nová generace?

*zem je přijmout má.
Po nocích bráníme je
těmahle rukama.*

...

A tebe vidím,

...

*A prsa dálky vidím
a okno vidím
v dálce démantové.
Sedmibolestní,
lazaři !*

*A okno vidím
v dálce démantové!*

Opakováním prvního a posledního verše v závěru je shrnuto celé napětí mezi bolestí a láskou, na němž je báseň postavena. Vzniká pointa s romantickou propastí uprostřed.

Tyto postupy jsou dány snahou zůstat v rámci obyčejných slov a ukázat, že ona sama v sobě skrývá patos, symbol, filozofický smysl. V tom je Holub typickým spolutvůrcem poezie všedního dne i s jejím polemickým zaměřením. První verš sbírky má v sobě protest, odmítnutí vznešené abstrakce.

Problematika poezie všedního dne se však v Denní službě uplatňuje ještě jinak. Především je tu v jedné básni člověk nazván „nejmín známým druhem“; skoro by to svádělo k domněnce, že Holub chce snášet materiál k poznání tohoto „druhu“, chce líčit „scénky ze života“. O to se pokusil – naštěstí – jen několikrát a zbásnil obrázky, dobré do špatných čítanek (Zahradník). Ale jinak ve sbírce neběží o průzkum, hromadění fakt. Holub poznal – a svědčí o tom pohled na básně, jež do sbírky nezařadil – že jeho programu neodpovídají verše objektivně zobrazující a také ne lyrika vyznání a citových zpovědí. Pokud tedy se ve sbírce objevují motivy a situace „všedního dne“, vystupují skoro výlučně jako symboly. Takoví jsou např. Kluci u řeky nebo Nošení uhlí, báseň, v níž se nejobyčejnější úkon mění v jakýsi tajemný obřad, líčený napjatým šepotem a náboženskou symbolikou.

Obsahem těchto básní-symbolů je v podstatě jediný motiv: naděje ukrytá v obyčejných lidech a jejich skutcích. Víra ne vždy zcela vysvětlitelná, někdy skoro absurdní. Ve smradlavé řece na předměstí by každá ryba lekla, ale naivní důvěra rybařících kluků je tak silná, že... Básník je ochoten důvěřovat s nimi. Věřit v zázrak.

Kdo zase krčí rameny? Ty verše psal vědec, člověk obeznámený s rozmachem moderní civilizace, a nadto básník, který, jak bylo ukázáno, založil konstruktivní princip své tvorby na intelektu. Je příznačné pro dobu jaderných zbraní, že právě Holub postavil do čela jedné z klíčových básní své knihy citát z Einsteina: Morálka je víc než intelekt. Nás rozbor Holubovy intelektuální kompozice snad dává tušit, jak závažný výrok je to pro něho – neboť Einsteinova věta se dotýká základních vrstev jeho osobnosti.

Už nad Šotolovou sbírkou jsme měli příležitost si to uvědomit. Jsou místa, kde nás intelektuální poznání nechává na holičkách. Patří k nim i ta nejzávažnější otázka – otázka po budoucnosti lidstva. O té bude zřejmě rozhodovat něco, co nelze jen tak definovat řečí logických soudů a vědeckých zákonů: vnitřní energie lidí, stupeň jejich probuzenosti, solidarity a sebedůvěry. Jejich schopnost k činům, zároveň probouzená i umrtvovaná ve světě, kde se záblesky pravdivého života střetávají se zákony „odcizení“.

Za těchto okolností nemůže být básníková víra jen věcí intelektuálního poznání (tím méně nějakého fantomu „bytostného optimismu“), ale záležitostí činu, zápasu. To se odráží v romantismu Holubovy Denní služby, tím více, že sbírka je nasycena motivy a pojmy moderní vědy a techniky.

Celá sbírka je plná zápasu o takovou víru. Zápasu, jaký dnes může svádět jen básník-socialista, bezvýhradně spojený s naším světem, spoluvytvářící ho, v něm nalézající svou naději.

Tento základní problém je u Holuba komplikován ještě faktem, že poezie pro něho není jediným, a dokonce snad ani ne hlavním způsobem, jak se vyrovnávat se skutečností. Poezie tu není osudem, spíše jistou kompenzací. Proto se v ní dostávají ke slovu právě ty živly, které ve vědecké práci musí mlčet. A právě touto neobvyklou cestou se do ní dostávají problémy současného člověka, konflikt morálky a intelektu je prožíván koncentrovaně. Projevuje se to i ve snaze postavit vedle analytického vědeckého obrazu světa syntetické vidění básnické. Druhá část sbírky manifestuje „oscilaci od košťat k vlasaticím“ a v básni Těsto se hovoří o „prapodstatě (kdysi nad propastí), vtělené do bandurů“. Tedy krátké spojení mezi „všedním dnem“ a jakýmsi obecným ontologickým pojmem. Jakým? To není bohužel dost jasné. Holubův výraz je tu a na několika podobných místech zastřen jakousi zastaralou literární konvencí, místo obrazu nastupuje vymyšlená vyumělkovanost: „A z trikolor trápení smrtelných / nitky moudření / den za dnem / vytahujeme.“

Nejlepší básně knížky jsou soustředěny v posledním oddílu. Naprosto ne proto, že Holub tematiku lékařské práce nejlépe „zná“. Znalost životních fakt, jak ji proklamuje běžná teorie soudobého popisného realis-

mu, má v poezii podružný význam. Důležitější je skutečnost, že v oblasti vlastní práce Holub v „zázraky“ nevěří – vlastní činorodost se jeví člověku jako něco přirozeného, což bylo i vysloveno: „A tady bílý kůň nevystoupí z hlubin, / neobjeví se ohnivý list.“

Hlavní příčina, proč Holub dospěl nejdál takovými básněmi jako *Ambulance*, *Nemocní budoucnosti* nebo *Denní služba*, je však v tom, že problematika morálky a intelektu, pro básníka centrální, se tady odhalila nejhluběji a nejostřeji. Ta každodenní přesná a mravenčí píle není v konfrontaci s šíleným gestem strůjců válek (jež je na jejím pozadí nejnázorněji odsouzeno) marná a slabá, protože je nasycena hlubokým morálním obsahem – nejen tedy hodnotami intelektuálními. A vyjadřuje vnitřní patos své práce, to, čím denní přerůstá ve věčné a služba ve svobodu, může Holub poctivě říci: „A bude země nová / a nebe nové.“

*

Ve srovnání s Holubem je možno z Bruknerovy sbírky *Malá abeceda* izolovat méně filozofických a morálních závěrů a úvah vyjádřitelných v obecně pojmové rovině. Brukner, jak se *dosud* jeví, je především velký spontánní talent lyrický. Tvoří z bezprostředního styku s lidmi a s věcmi, nikoli pro vyslovení shrnujícího soudu, který tento styk v člověku vyvolává. Má něco, co bylo nám všem, vyjímaje Floriana, odepřeno: šťastnou sebejistotu, s níž se dává samozřejmě a cele beze strachu, že to nebude dost originální, dost závažné, dost objevené. Jestliže jsme v poslední době pozapomínali, že také drobné sladkosti života mají své místo v poezii, připomíná nám to autor *Dobráka* a *Zátiší s podzimním sluncem*. Mezi dvěma poryvy života jsou takové okamžiky a není proč je zamlčovat.

Brukner znovu dokazuje, že tyto okamžiky nemají nic společného s konvenční idylou kraviček, dívčích blůzek a cestiček k domovu. Také takové chvíle mají svou moderní, současnou podobu. I bez asistence neonů a řinčících tramvají. Vezměte si báseň podle Mucchiho obrazu: je vystavěna z konvenčního materiálu, od pravidelných čtyřverší přes výběr motivů až po kompozici, jež v poslední sloce ruší iluzi a dává básníkovi pronést skoro poučný komentář; a přece citové ovzduší tu je zcela dnešní – mužné, nesentimentální (srovnej dávnověk sociální poezie), něžně smyslné... Brukner nemusí bojovat o současnost, nemusí ji hledat – má ji, ona je v úhlu jeho pohledu. A to je snad to nejdůležitější, co je možno říci o první sbírce lyriky.

Z tohoto hlediska se *Malá abeceda* jeví jako pravý protiklad reflexivní, problematické Holubovy *Denní služby*. Lze to znovu ukázat na kompozici jednotlivé básně. U Holuba jsme viděli, jak kompoziční opakování je spjato s významovým posunem; logický postup myšlení byl tím podtrhován a prostřednictvím kompozice ovládal celou strukturu. Srovnejme

s tím Bruknerovy básně osnované na paralelismu slok a motivů, Malířku kýčů například. Zde každá sloka tvoří uzavřený, samostatný celek; paralelismus způsobuje, že sloky nenavazují na sebe, každá začíná jaksí „znova“, má svůj samostatný vztah k tématu, každá sloka sama o sobě „znamená“ celé téma. A cyklické opakování první sloky v závěru připomíná opakování hudebního motivu. To je typická písňová kompozice. Možná říci emocionální, náladová – v protikladu k Holubově racionalismu.

Zde je ovšem nutno podotknout, že tento výklad některé problémy zjednodušuje. Co by se mělo vykládat jako různé tendence, větší nebo menší míra určité vlastnosti, se tu v zájmu větší výraznosti poněkud absolutizuje. V uvedené Malířce kýčů nejsou jednotlivé sloky jen korálky různých barev na tenké nitce. Asi by nešlo zaměnit jejich pořadí – probíhá tu dokonce jistý lyrický „děj“. Přesto však je emocionální, písňový typ Bruknerovy kompozice dosti zřetelný. A to je ovšem v těsné souvislosti s básnickovým samozřejmým, bezprostředním poměrem k životu.

Z těchto zjištění nelze, jak by se snad zdálo, dělat závěry pro psychologii básnické tvorby u konkrétního autora. Nejméně už bych chtěl o Bruknerovi tvrdit, že „zpívá jako pták“, tj. pudově a nevědomky. Tak už se dnes vůbec nebásní. Výraz, prostředky literární stylizace, dnes básníkovi „nevytanou“: volí je. Za námi je mnoho kultury a my o ní víme. Brukner například o ní ví velmi mnoho. Některé rysy v jeho sbírce, jež je plna uměleckých reminiscencí, ukazují, že je to skoro poeta doctus. Ale i to vzdělání je pro něho něčím samozřejmým, vzduchem, který dýchá. Nemusí se drát k realitě vrstvami kultury. Kde potřebuje, přijde mu kultura na pomoc, aby se reality zmocnil.

Dovede užít i rafinovaností, jako je hra černé a bílé barvy ve Velkém neznámém.

Verše Malé abecedy vznikly na podkladě jednotného uměleckého programu. Tak, jak je uveden v básni Hráč na klavír, je velmi blízký pozici všedního dne. Východisko v současném okamžiku básnického vývoje vidí Brukner v drobných evidentních faktech či spíše konáních života. Ví však, že je to jen průchodní stadium, „ladění“, „kašička“ básníků. Tento *motiv počátku* prostupuje celou sbírku a prolíná se v něm pocit debutujícího autora s obrazem světa, který začíná svou historii, jehož rozhodující okamžiky teprve nadejdou:

*Točí se, točí -
jsem jen halda hlíny,
Rodin mne v prstech konejší,
nemám tvář, avšak mám už stíny
a světla, jsem už dnešnější.*

Nová generace?

*Točí se, točí -
vše je dosud v tvaru
mléčných drah, mlhovin a kuřátek,
na vrchol dostoupil bod varu
a začíná zas začátek.*

(Za časů hliníkových hvězd)

Je přirozené, že s tím ruku v ruce jde i starý lyrický motiv „prvního vidění“ – dětského bezprostředního zírání na věci čerstvými očima, okouzlení tím nejjednodušším (báseň Dítě maluje smysl slov).

Situace Rodinova Kamenného věku má v sobě jistě i kus bolestné nedočkavosti a napětí, třebaže není tragická. Brukner zná především její jasné stránky a také to svědčí o jeho důvěryplném postoji ke světu. Brukner je mezi lidmi a věcmi doma. Venkovan, který přišel do Prahy na studie s pochybnostmi, zda se mu nebude stýskat, se rychle skamarádí se smíchovským činžákem. Od věcí, s nimiž si Šotola není zcela jist, „která z nich právě zraje k explozi“, nečeká autor Malé abecedy žádnou faleš, nevidí v nich žádnou dvojnáčnost. Jestliže Holubovi byly předměty denního života symbolem a poezie začínala odkrytím jejich skrytého smyslu, pro Bruknera mají hodnotu samy sebou. Jako chleba a vodu potřebujeme dnes znova takovou poezii. Není lehčí, není méně poctivá a statečná než ta, která byla ve své důvěře zrazena a teď o ni znovu zápasí. Má svou důležitou společenskou úlohu – dává ústa našim tichým radostem, získává člověka zpátky pro svět, probouzí zapomenutou oddanost bezelstnou, to, čemu se kdysi říkalo amor fati... To, co je snad na konci – nebo také úplně na začátku.

Jestliže jsem hovořil o hodnotě, kterou mají pro Bruknera věci samy sebou, neznamená to samozřejmě, že by v Malé abecedě nedocházelo ke stylizaci. Bruknerova stylizace spočívá v úsilí o lehkost. Těžké, hmotnaté „všední“ věci a ty nejšedivější životní situace do sebe nabírají vzduch – ne, žádný lehčí plyn, nevnesou se od země – dostávají matný stříbrný lesk, takže se v nich polehounku odráží nebe. Zdá se, že hlavním Bruknerovým pomocníkem v této práci není obraznost, i když jí nemá nedostatek: Brukner spíše tlumí své metafory, podřizuje je jednotné melodické křivce celé básně. Myslím, že úlohu „vylehčování tíže“ plní v Malé abecedě především činitelé rytmizační: ať už je to celkový kompoziční rytmus básně, projevující se, jak jsme ukázali, v písňovém paralelismu slok, nebo veršový rytmus, skoro strojově pravidelné a zase suverénně porušované trocheje, jamby i dnes tak málo užívané rozměry tříslabičné. Dojem lehkosti vzniká z toho, že drsný a nepoddajný materiál všedních dní se tu vpravuje do metrických a kompozičních schémat tak (alespoň zdánlivě) snadno:

*Dva, kteří si vaří kávu
v jednom hrnci s jedním uchem,
dva, kteří se vydýchali
jako pokoj s čerstvým vzduchem.
Dva vlastníci jedné římsy,
na níž mléko v škrálopou chladne.*

*Stránky novin roztržené,
dva polibky nenápadné.*

Pro toto zdůraznění básnického rytmu není jistě bez významu ani to, že se ve sbírce velmi často vrací motiv hudby a tance; jedna z nejlepších Bruknerových básní je rytmována třemi hlasy Bachovy fugy, snaží se přímo o literární ekvivalent této hudební formy.

Tento způsob stylizace je zřejmě spjat s oním pojetím společenské úlohy poezie, jak jsme je formulovali výše. Navíc pak se Brukner takto vyrovnal ještě se dvěma problémy. Jednak se vyhnul nebezpečí, které vždy hrozí poezii tohoto typu – nebezpečí figurkárství a žánrovitosti; Brukner nikdy nebo téměř nikdy nepropadá drobnokresbě a lacinému vtípkování, dokáže vždy uspořádat svůj materiál do čisté a lehké linie. Za druhé učinil svou poezii sdělnou, bezprostředně působivou, přístupnou i literárně méně zběhlému čtenáři – a to bez slevování na vlastních nárocích uměleckých. To je velký a vzácný úspěch, i když v dnešní čtenářské situaci není záruky, že tato velká možnost bude doopravdy realizována.

Tak se nám pomalu doceluje obraz básníka jasných životních poloh. Brukner samozřejmě ví i o lidském trápení. Reaguje na ně způsobem lidového člověka – ne analýzou příčin, ale soucitem, povzbudivým slovem. Někdy se čtenář neubrání pocitu neuspokojení, dokonce banality – viz např. závěr básně Ošklivá. Brukner nedovolí, aby báseň vyzněla disonancí, nechala za sebou ovzduší nervozity a pochyb. Raději opakuje na konci nějakou rozšafnou, fousatou moudrost. (Výjimkou je tu báseň Eroica; ta končí osudovou otázkou dnešního mladého člověka, otázkou, která nebyla a nemůže být zodpovězena.) Tato snaha po definitivnosti, která se leckdy musí uchýlovat k pravdám jen zdánlivě definitivním, je zřejmě sama velmi nedefinitivní a pro pozornějšího čtenáře vlastně zesiluje ovzduší „počátku“.

Ale právě tato relativní, dočasná základna, v níž bys prstem mohl nakreslit dráhy trhlin dosud nerozpuklých, umožnila Bruknerovi vyslovit několik závažných a pravdivých prožitků v celé jejich prostotě a – snad to smím tak nazvat – monumentální jednoznačnosti. A především tedy víru v prostého člověka, který se všemi svými slabostmi a malichernostmi je

Nová generace?

nositelem rozvoje, tvůrcem. Tady se Brukner schází s autorem tak odlišným, jako je Holub. A nejen s ním. Ten Johann Sebastian Bach, který přemýšleje o domácnosti a o dvorských plotkách a handrukuje se se svým Bohem vytvoří nesmrtelné dílo, je konkrétnější obdoba Štolova „pěšího ptáka“. Snad s jediným rozdílem: Štolovi hrdinové více hazardují, jsou nuceni zdvihat větší tíži vlastních bolestných pochybností než tento lidový muzikant, který má plno potíží, ale je si sám sebou a svým dílem, vytvořeným skoro mimochodem, koneckonců jist.

Toto netragické pojetí se konečně projevuje i v básni Soukolí světa, v níž Brukner reaguje na základní otázku současnosti. Obyčejný člověk uprostřed bouřlivého a snad ničivého rozvoje civilizace se neděsí, neboť prostě věří ve správný chod celého soukolí, v přibývajícím lidství, které se nakonec nezmýlí:

*A na dně všeho toho děsu,
na tichém místě v soukolí,
jsem já a trpělivě nesu
aktovku, bochník chleba, cokoli.*

...

*Z rozhledny vidím dole v trní
zem skrojenou jak půlměsíc,
soukolí světa tiše vrní
a lidí pode mnou
je zase nějak víc.*

Ano, je možno vykřiknout tisíc úzkostných námitek proti této harmonii. Nespěchejme. Prožívá-li se „začátek“ takto, je to dobré.

Brukner je – dovoluňte mi zdiskreditovanou terminologii – příslušníkem mladší vlny naší mladé generace: lidé, kteří prožili válku ještě jako děti, vyrostli ve společnosti na vzestupu a dospívající obrátili svou důvěru i nedůvěru tak, že se nezmýlili. K nejlepším vlastnostem této generace patří věcnost a skepse k velkohubosti a pózám, snaha vidět věci tak, jak jsou, a podle toho jednat. V *tom* bude její přínos k rozvoji českého života. Tento typ není mezi námi jediný; je i mnoho zmatku, skepse k hodnotám a důvěřivosti k pahodnotám, tradicionalismu a myšlenkové neurčitosti. Také tyto rysy generace dostaly už svůj básnický výraz. Tím důležitější je pro nás směřování Bruknerovo. V Malé abecedě si ujasnil, co má rád. Je toho hodně. Tolik, že se bude oč opřít, až bude nutno vsadit více.

(1958)

JEŠTĚ O LITERÁRNÍ KRITICE

Miroslav Červenka • Jiří Šotola

Kdo nemá názory, nemusí se s nikým o nic přít. Kdo názory má, ale na veřejnosti s nimi raději nevystupuje (anebo když už, tedy je hustě polévá sladkou diplomatickou omáčkou), ten se také s nikým o nic hádat nemusí.

Květen má poslední dobou zase rozlitý ocet na všechny strany. Zlobí se Dikobraz, zlobí se Jiří Hájek, Literární noviny si přisadí, kde mohou, i ten Host do domu si už zpovzdálečí škrábnul...

Nic ve zlém. Ostatně většinou jde o šarvátky lokální, ba někdy zlo-la malicherné: ani materiálu pro tento úvodník se z nich nedobereš.

Až snad na diskusi mezi J. Hájkem a J. Vohryzkem. Která byla velice dlouhá a chvílemi – čtenáři jistě souhlasí – i velice nudná. Ve které však (když si odmyslíme osobní výpady, silná slova i zbytečně rozvláčné rozklady) šlo i o některé dosti zásadní problémy týkající se současné naší marxistické literární kritiky, způsobu výměny názorů v našem tisku a podobně. A kterou jsme na tomto místě úvodníkem 4. čísla začali, a kterou se tedy sluší na tomto místě i skončit.

K samotnému úvodníku 4. čísla Května není co na závěr ještě dodávat. Argumenty v něm obsažené nebyly nikde seriózně vyvráceny. Byly občas ad usum polemických replik zjednodušovány, překrucovány, přibarvovány, autorovi se podsouvalo i ledacos, co nikdy netvrdil, a teprve v tomto přibarveném a zjednodušeném a doplněném vydání pak byly „vyvráceny“. Tak se ovšem v dobré společnosti nepolemizuje. Zvláště odpovídám-li takto neseřídně v časopise se stotisícovým nákladem na článek otištěný v Květnu, který má jen desetitisícový náklad; mohu pak předpokládat, že většina čtenářů ani nezná to, s čím polemizují, a těm pak ovšem namluvím o protivníkovi cokoliv na světě.

Zde jen připomínku k redakční praxi některých časopisů s většími náklady (např. Literárních novin – jde zejména o Hájkovu stať z letošního 11. čísla): Otisknout problematickou adresnou polemickou stať, notabene s upozorněním, že jde jen o osobní stanovisko autora, a nato pak odmítnout otisknout odpověď napadeného – takovým způsobem neutlačuje polemizující protivníky členů své redakční rady dokonce ani Květen; a o něm se přeci obecně míní, že je to časopis zaujatý, periferní a „okupovaný“ skupinou, jež prý rozdílný názor nepřipustí.

Je ovšem co dodávat k diskusi, kterou onen úvodník vyvolal. Nejde přitom o Vohryzka či o Hájka či jiné osoby. Jde o některé zásadní problémy. Především: Mezi názory našich literárních kritiků a teoretiků hlásících se k marxismu jsou dnes dosti značné rozpory. Nejen v detailech; někdy i ve věcech základních. Viz polemiku Hájka s Vohryzkem, Brabce s Kautmanem atp. To ovšem není ještě neštěstí. Marxistická teorie a kritika může vznikat a obnovovat se vždy jen v rozporech a diskusích. Neštěstí začíná, když někdo vystupuje, jako by měl patent na pravdu. Jako by měl patent na marxistickou koncepci. Když nediskutuje, nargumentuje, ale kárá, značuje, mentoruje. Takovým způsobem bohužel píše poslední dobou některé svoje diskusní repliky Jiří Hájek. Je to nepřijemné. Vždyť není snad potřeba zdůrazňovat, že by bylo absurdní, aby si kdokoliv dělal monopol na marxistické názory a z této ješitné „výšky“ pak káral a rozdával známky; už samotný takový přístup k diskusi by svědčil o tom, že způsob myšlení onoho monopolisty nemá s marxismem zrovna mnoho společného.

Dále: Z jakési nepochopitelné krátkozrakosti se nyní čas od času porůznu naznačuje, že ti „mladí literární kritici“ žijí v bludu a v tmách, ale že naštěstí zbytek „mladé literární generace“ se o ně nestará, nedává se jimi kazit, má jiné zájmy a starosti a cíle. O tom i Jiří Hájek: „Vohryzek... se snaží zaimponovat mladé literární generaci, která si názorovými krizemi minulých let naštěstí proboujává cestu k pochopení nových společenských procesů naší doby,“ apod. Nechceme suplovat názory a sympatie či antipatie veškeré „mladé literární generace“. Považujeme však za nedobré, když se takto chce vrážet klín dejme tomu mezi mladé prozaiky a básníky a mezi jejich vrstevníky a generační druhy z řad literárních kritiků. Jako by nebylo zřejmé, že se tím vyvolává nepřirozený stav. Jako by nebylo zcela zřejmé, že na tom, co v posledních letech mladá česká literatura nalezla a vytvořila a vytváří a hledá, podíleli se a podílejí významným způsobem i mladí literární kritici. Naše dnešní „mladá literární generace“ by prostě bez nich byla neúplná.

Právě v těchto zásadních punktech, o něž mladá kritika vede spor, je možno konstatovat shodu celé skupiny autorů kolem Května. Tak například hned ve vztahu k literární tvorbě předminulých let (a jejich přežitků do současnosti): jestliže jí mladí kritici vytýkají útěk od životní pravdy, povrchní propagandismus a stereotypnost prožitku i stylu, je to výraz tendence, která se projevila i v tzv. poezii všedního dne; je přece všeobecně známo, že úsilí zavést do poezie fakta obyčejného života, vystříhat se „scénických“ gest a velikých slov i zase rozněžnělého „vlasteneckého“ žbleptání, bylo ostře kriticky zaměřeno proti dosavadní tvorbě – a že tato negace dokonce v první chvíli převládla, určujíc i některé základní

rysy básnického výrazu. Mladí kritici tu tedy sdílejí a pomáhají vyjadřovat všeobecnou potřebu. Potřebu osvobodit se. Jsme prý v tomto ohledu jednostranní, nemáme dost smyslu pro odstíny a vývojové potíže – ale s tím má přece své zkušenosti i ona právě předchozí generace, která se dopustila mnohem těžších nespravedlností, když ve jménu svého uměleckého programu kritizovala zase své předchůdce.

Mladí kritici budou ovšem postupně usilovat, aby zásadní stanovisko k dřívějším obdobím naší literatury rozpracovali v soubor konkrétních soudů, který by měl relativně objektivní platnost. Je však možno předpokládat, že čím více budou při této práci stát na stanovisku své vlastní umělecké generace, tím samostatnější, nezávislejší na mínění starší kritiky se stanou i jejich soudy.

Právě na sepětí s umělci vlastní generace se mohou mladí kritici odvolat, je-li nutno vyvracet výtku subjektivismu, která se jim často předhazuje. Objektivnost kritiky není přece absolutní; spočívá v tom, že kritik nehájí svůj čistě subjektivní estetický ideál, ale estetický ideál své doby, své generace.

V souvislosti s výtkou subjektivismu je nutné zmínit se ještě o jedné věci. Nejednou jsme slyšeli, že mladí chtějí mechanicky napodobit F. X. Šaldu. Šalda je mnohotvárný, ale je tomu asi rozumět tak, že běží o metodu kritiky „patosem a inspirací“. Šalda na ní mimochodem založil jedno ze svých nejlepších období – období Bojů o zítřek. Dnes už ovšem doba této metody pominula. Kdy a kde ji však mladá kritika napodobovala? Můžeme naopak tvrdit, že kritici kolem Května – i ve srovnání se svými staršími oponenty – usilují o užití objektivnějších literárněkritických metod. Je tu snaha oprít kritiku o rozsáhlejší soubor fakt z oblasti literární historie i konkrétních pozorování vnitřního ústrojí samého literárního díla.

Správnou zásadu srovnání uměleckého výtvaru se životem aplikovala dosavadní socialistickorealistická kritika především tak, že jednak srovnávala obsah díla s více či méně obecnými sociologickými kategoriemi, jednak zjišťovala správnost, hodnověrnost, věcnou logiku zobrazených charakterů a událostí. Prvky uměleckého stylu hrály přitom jen pasivní, ilustrující úlohu. Měřítko života bylo k dílu přikládáno jako metr k prknu a skutečný životní obsah se smrskl na několik abstraktních vět, jejichž opravdovost, organičnost zůstala neověřena; byly tudíž často značně – subjektivistické.

My se chceme snažit, aby životní hledisko proniklo rozbor všech prvků umělecké struktury. Určité kompoziční postupy, výstavba metafor atd. nejsou jen technickými řemeslnými prostředky na vyvolání iluze, ale vypovídají o životě, „znamenají“ nějakou skutečnost. Jimi se zapisuje do

Nová generace?

díla neopakovatelná a zároveň dobově typická osobnost autorova; mluvit o ní konkrétně znamená mluvit o způsobu, jakým se vyjádřila. Autorův postoj ke skutečnosti je obsažen v metodách, jimiž skutečnost literárně stylizoval. V nich a z nich lze zjišťovat jeho pravdu nebo lež.

Nejde tedy jen o všeobecné zvyšování úrovně kritiky, třebaže i to má svou důležitost.

Toto metodické hledání mladé kritiky má ostatně svou zákonitou souvislost s vývojem celé literatury. Také např. poezie (a nejen mladá) usiluje o organický styl, o to, aby patos, myšlenka beze zbytku přešly do struktury díla, nebyly jen abstraktně deklarovány prostředky de facto neliterárními. Sám rozvoj literatury vynucuje, aby si kritika, nechce-li zaostávat, podobné otázky kladla. Na některé práce poslední doby se totiž starým způsobem prostě nedá jít, zůstávají nepochopeny a jejich životní obsah nezjištěn, nevyužit. Také tady se bude jednota mladé literatury a mladé kritiky osvědčovat potud, pokud ve studiích a člancích budeme schopni pojmově zakotvit to, k čemu se umění ideově dopracovalo, říci k tomu své myšlenky, ukázat na nedůslednosti a rozpory, obhájit pokrokový smysl mladé tvorby před útoky i zkseslováním. Ani to nepůjde bez konfliktů – vždyť umění bude jistě vyjadřovat nejen jeden prožitek, který nebude každému po chuti. Při tomto „sebeuvědomování“ generace má kritika důležitou úlohu; právě při něm se její sepětí s literární tvorbou prověří. Že přitom dojde i k vnitřní diferenciaci, není jistě třeba nějak zvlášť zdůrazňovat.

Tvorba, kterou soustřeďuje Květen, se rozvíjí. Už dávno přestalo jít o pouhé provokace, kuriozity, podněty. Pomalu budujeme svou koncepci života a umění. Nejde o to, aby ostatní nám tuto stavbu usnadňovali. Těm, kteří s námi nesouhlasí: ukazujte na naše nedůslednosti, stavějte nám do cesty překážky – vždyť jsou i překážky plodné. Snažte se však potlačit svou malodušnost, nechte malicherností a úskoků. Nenecháte-li – i tak, dá pámbu, něco řekneme. Ale je škoda sil.

(1958)

K ÚVAZE A K POLEMICE

Tzv. »program všedního dne« – skromná a dílčí spontánní snaha o postižení určitých potřeb a tendencí mladého umění v době zhruba před dvěma lety – očividně stále více patří už minulosti, očividně nedostačuje. Jsme přitom bohatší o mnohou pozitivní zkušenost rušných posledních roků i o mnohé poučení z vlastních omylů. Máme před sebou nemalé množství cenných nových prací, románů a básnických sbírek, obrazů a soch, filmů, skladeb i divadelních představení, i jistý počet cenných statí teoretických a kritických. A v našem umění se objevilo i nemálo nových mladých autorů se svými podněty, pokusy, objevy i neúspěchy. Proto jsme se opět několikrát sešli a pokusili jsme se shrnout a ujasnit si některé dobré i špatné výsledky práce umělců a teoretiků mladšího pokolení a poté formulovat několik svých zásadních připomínek k tomu, co by se postupem času mohlo a mělo podle našeho názoru dále rozvíjet a spoluvytvářet rámcový program mladého českého umění v období dovršování kulturní revoluce, aktivizovat síly jeho vývoje k socialistickému umění v plném, nejnáročnějším smyslu slova. Zdá se nám totiž logické, že na výzvu XI. sjezdu KSČ k dovršení kulturní revoluce musí aktivně reagovat i samotná tvůrčí umělecká praxe.

Výsledkem je těchto několik tezí. Nepovažujeme je za definitivní. Chceme se k nim během ročníku znovu vrátet; rozvádět, domýšlet o konkrétně dokládat, co je zde jen stručně a obecně formulováno anebo jen nadhozeno, případně dosud nedomyšleno. Uvítali bychom, kdyby náš pokus vyvolal i polemiku.

Duchovní atmosféra

Naše politická orientace je předem dána skutečností, že většina z nás patří k těm, kdo se sami zúčastnili socialistických společenských přeměn. Marxismus-leninismus není pro nás věcí volby jedné z ideologií, ale je ideovým a filozofickým vyjádřením toho, co jsme v rozhodných letech našeho života poznali.

Jednou z podstatných vlastností duchovní atmosféry těchto let je živé povědomí, že dnešní skutečnost obsahuje velké vývojové možnosti. V představách lidí už ani není rozdílu mezi množstvím nově uvolněných možností (pouze možností) a jejich příštím reálným naplněním v soustavě životních hodnot. A zklamání, která nastanou, když se tento rozdíl znovu připomene, jsou iniciativní složkou dalšího vývoje.

Nová generace?

Umění a ideál

Jako umělce stojící na názorové základně marxismu nás v nejvyšším stupni vzrušuje představa člověka celistvého (nerozlomeného na oblast „společenskou“ a „soukromou“), hledajícího potvrzení svých sil v působení na společnost a na její boj s přírodou; člověka, jenž je pocitem příslušnosti k lidskému společenství proniknut i ve svém smyslovém a biologickém životě.

Základním úkolem umění, na nějž se musí čas od času v prudkém nárazu znovu rozpomenout (kdykoliv převládnu zdánlivě aktuálnější, užitečnější, omezenější úkoly), je obnovovat ve společnosti povědomí o ideálu, o smyslu její existence, o cíli.

Správné a podstatné řešení denních problémů a rozporů je nemožné bez tohoto povědomí; jeho ztráta vede k uspokojení s daným stavem, a tedy k oslabení uvědomělé složky pohybu vpřed: není s čím srovnávat, ztrácí se smysl pro rozpoznání nevyřešených problémů – zvláště těch, které dosud nevystoupily na povrch a jež v náznacích rozpoznává umění.

Ideál celistvého člověka se kryje s představou o komunistické společnosti. To znamená, že se k němu neblížíme sny, ale reálným historickým procesem, který jsme s to aktivně ovlivnit.

„Pravidla hry“

Ětos tohoto umění tedy spočívá v tom, že člověk „přijímá pravidla hry“, to jest: nepřijímá daný stav jako konečnou stanici, ale přijímá jej jako východisko. Přijímá to, co je, aby to mohl změnit. Přijímá skutečnost, protože ji chce dotvořit podle jejího vlastního určení, podle vývojových tendencí obsažených v ní samé. Chce odhalit a poznat člověka tak, jak je, aby z něho udělal to, co on v sobě nosí. Vždy jde o uskutečnění představby, o akci na půdě poznané skutečnosti. To samo o sobě nemůže být důvodem k „smírné vyrovnanosti“, nemůže zrušit rozpor snu a reality. Právě proto, že činíme nové kroky směrem k ideálu, je ideál prožíván zvláště naléhavě a jeho napjatý vztah ke skutečnosti vystupuje do popředí. I tak je to postoj protimoralistický, neboť moralismus se spokojuje odmítáním skutečnosti, jaká je. Odmítá si s ní špinit ruce ze „zásadních důvodů“, a je tedy pyšný na svou nečinnost.

Kriticismus umění

Takový přístup ke skutečnosti, který si nezastírá její rozpory a nemusí si je zastírat, protože v nich vidí možnosti dalšího vývoje, je podkladem pro syntézu kritického a stvrzujícího prvku v umění. Je-li kritika odhalením rozporů, pak je současně odhalením vývojového smyslu. Daný

stav se takto chápe jako článek procesu. O tento proces běží, o konfrontaci jeho protikladností, nikoliv o „vyvážení kladů a záporů“.

Syntetismus

Naše zaujetí pro rozporné, problematické jevy současného života vzbuzuje často námitky. V souvislosti s tím zdůrazňujeme všeobecnou zásadu, že socialistické umění vnáší do své myšlenkové a mentální sféry každou empirii, každou prožitkovou a citovou oblast. Jde o to, zda dílo celým svým smyslem je výrazem člověka, který je schopen progresivního činu.

Člověk je tvor společenský, a proto není prožitku, pocitu, jednání, které by nebylo v nějakém vztahu k jeho celkovému společenskému začlenění. (I drobná zkušenost intimní či smyslová může tedy „znamenat“ stanovisko k nejzávažnějším otázkám našeho života.) Političnost umění není tedy totožná jen s povrchně chápanou aktualitou dne.

Dynamičnost

V umění se boj různých ideologií a koncepcí projevuje dynamikou uvnitř díla, tj. protiklady uvnitř vyjádřených myšlenek a citů. Umělec nemůže bojovat s něčím, co do svého díla jaksi na okamžik nepojal. Takto chápaná dynamika se ovšem může omylem přijímat jako rozpolcenost, ve skutečnosti je však složkou přetváření člověka: např. pocity bezmocnosti, absurdity atd. se tu objevují jako překonávaná součást skutečnosti v pohybu, a už tím jsou popřeny, neboť jsou v rozporu s pohybem samým.

Tyto složité racionální úvahy nejsou samozřejmě součástí uměleckého procesu a vůbec nemají nic společného s psychologii tvorby. Dokonce i složité racionální hodnoty vytváří a sděluje umění cestou bezprostředního smyslového a citového vzrušení. Jeho cílem není argumentovat, ale strhnout.

Nutnost aktivity

Půl století po tom, co si společnost uvědomila dvojí tvář civilizačního rozmachu, který může vést stejně k rozkvětu jako ke zničení, duní nesmyslné výbuchy a radioaktivní prvky se usazují v kostech dětí.

Sama budoucnost se problematizuje a život je znovu plný neklidných otázek.

Tento stav věcí vyvolává nutnost aktivity. Poznání má smysl jedině tehdy, je-li východiskem pro *činnost*. V činu se člověk setkává se svou budoucností, s jistotou, protože ji tak může vnímat jako dílo svých vlastních rukou.

Prožitek a styl

Tyto postoje se uplatňují i v tvárných snahách, i když jich přirozeně různé individuality využívají podle vlastních tvůrčích potřeb. I v próze vystupuje do popředí moment sebevyjádření, který se projevuje posílením dvou protikladných složek: předmětnosti a lyrizace. Tím se zdůrazňuje interpretující, hodnotící úloha umělcovy stylizace skutečnosti. Ta se již neopírá především o příběh, syžet, ani nechce svými postavami ilustrovat obecný případ, nebo individualizovat všeobecnou tezi. Pojetí lidského typu představuje realizaci umělcova postoje, citová a mentální atmosféra díla uskutečňuje jeho představu o světě. Myšlenková koncepce autora není vtělena do postav ve formě jejich vlastností a výroků, ale je obsažena v celkové tkáni díla. Jde o příznaky umění, které nezobrazuje stavy, ale *analyzuje procesy*. Nevidí svůj cíl ve stanovení nebo ověření norem, ale v obnově prožitků vyvolávajících ve čtenáři myšlenkově i citově aktivní postoj. Silná emocionální je příznačně strohá, neboť nejde o poetizaci citů, ale o poznání a přetváření lidské senzibility. Odtud úzká souvislost této emocionality s narůstající intelektuální složkou tvorby. Silný cit není nástrojem efektu ani předmětem pouze „věrné“ reprodukce. Citovost je analyzována, je předmětem poznání. Sám proces poznání chce vyvolat vzrušení, intelektuální proces chce nabýt kvality živelného, vzrušujícího zážitku.

Nechceme životu nečinně přihlížet, nechceme jej ani pasivně zobrazovat. Cílem naší tvorby není iluze skutečnosti, ale její *koncepce*. Otázka tzv. názorného zobrazení má pro nás podřadnou úlohu, neboť konstruktivní principy uměleckých děl vyrůstají dnes z autorovy potřeby vyjádřit svůj vztah k tématu, své hodnocení a tak i svou filozofii, své stanovisko. Pravdivost díla nespočívá v zachování proporcí „podle skutečnosti“, ale v takovém jejich porušení, které vypovídá o pravdivém, aktivním, revolučním pojetí této skutečnosti. Stylizace i deformace jsou nezbytnými prostředky k tomu, aby se v umění mohl projevit subjekt. Zvláště zřetelně se tyto tendence projevují v poezii.

Jde ovšem o stylizaci *skutečnosti*, a to skutečnosti současné, dnešní, moderní. Období „poezie všedního dne“ nám otevřelo cestu k empirii civilního života těchto let; chceme se o ni nadále opírat, ne pro ni samu, ale proto, že je nejhodnějším materiálem pro vyjádření prožitku. Dávno už ovšem netrváme na polemické protipatetičnosti „poezie všedního dne“: jde o to, učinit empirický materiál nositelem smyslu, koncepce, a tedy i nového patosu.

Představa z oblasti „všedního dne“, zcela běžné gesto atd., tak začíná hrát v literatuře podobnou úlohu jako kdysi Březinův symbol nebo halasovská intelektuální metafora: vyjadřuje autorův vztah ke skutečnosti. Taková představa neztrácí v kontextu svou věcnou (dějovou, náladovou

ap.) motivaci a její přímý význam se dále uplatňuje; zároveň však se z těchto reálných souvislostí náhle vybavuje a nezávisle na nich zaujímá bezprostřední vztah k nejobecnějším významovým oblastem. Může je vyjadřovat, „znamenat“ bez oklik, nepotřebuje se stávat součástí realistického typu. Je-li skutečnost plná vývojových možností, je také plná smyslu. Tak dospíváme v rovině výrazových prostředků k podobně syntetické koncepci, k jaké jsme došli už dřív na základě jiných úvah.

(1959)

CESTA OTEVŘENÁ

Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let

Zúžení literárního prostoru

Politické události února 1948 vložily do rukou jedné ze stran dosavadních literárních diskusí mocenské nástroje, jež jí umožnily označit vlastní stanoviska za jediné správná a téměř okamžitě umlčet nejvýraznější oponenty. Publikační možnosti byly záhy znemožněny či výrazně omezeny nejen autorům katolické a liberálně demokratické orientace, ale i těm levicovým intelektuálům, jejichž představa socialismu se rozcházela s tou jeho podobou, jež byla realizována v Sovětském svazu. Část z nich odešla ještě v průběhu roku 1948 do emigrace a ti, kteří se rozhodli zůstat, ztratili jakoukoli možnost reagovat na množící se výpady komunistického tisku. V oblasti myšlení o literatuře tak získaly prakticky monopolní postavení koncepce, jež bez výhrad přitakaly proběhnuvším politickým změnám.

V důsledku událostí roku 1948 se v českém prostředí na dlouhou dobu prosadilo instrumentální chápání umění, v jehož rámci bylo umělecké dílo primárně pojímáno jako nástroj přeměny současného světa, jehož prvotním úkolem je propagovat oficiální ideologii a tak agitovat pro vizi nové komunistické společnosti. Důležitá role byla přisouzena literární kritice, u níž se zdůrazňovala funkce usměrňovat uměleckou tvorbu a řídit literární komunikaci: kritika musí být „vychovatelkou, učitelkou“, psal Zdeněk Nejedlý, „nesmí také předpokládat, že má před sebou samé hotové lidi, nýbrž žáky, učeníky, které je třeba vést a učit“ (*O úkolech naší literatury*, Var 1949, č. 8). Kritika měla tak nejen vést „nesvéprávného“ čtenáře, ale především se podílet na zrodu uměleckého díla. To se mělo stát výsledkem spolupráce kolektivu – autora, redaktora a kritika: „Mnohých [chyb] by se byla mohla autorka bezesporu vyvarovat, kdyby jí věnovala více péče redakce nakladatelství a kdyby Svaz spisovatelů organizoval pracovní porady kritiků a prozaiků ještě před vyjitím díla, jako je tomu v Sovětském svazu“ (Sergej Machonin: *Alena Bernášková: Cesta otevřená*, Nový život 1950, č. 1-2).

Pro období konce čtyřicátých let a prakticky pro celá padesátá léta je charakteristické, že většina programových a diferenciacních procesů probíhala na základě konfrontace se starší literární tradicí, především pak s tvorbou prvorepublikové avantgardy. Bezprostředně to souviselo s komunistickým požadavkem přehodnotit tzv. kulturní dědictví, vycházejícím z Leninovy teze o existenci dvou kultur v rámci každé jednotlivé národní kultury: pokrokové, odrážející zájmy dělnické třídy a podílející se na destrukci nespravedlivého společenského řádu, a úpadkové, údajně působící v souladu s potřebami vykořisťovatelů. Proto se jevílo jako nezbytné posoudit dosavadní tradice české kultury a stanovit, které lze ze soudobého pohledu označit za vývojově „progresivní“, a které naopak za „reakční“.

Názznaky nové interpretace české literatury se objevily již v dubnu 1948 na Sjezdu národní kultury, kde velká část představitelů českého a slovenského umění spontánně manifestovala svůj souhlas s únorovými událostmi. Uskutečňování výzev k přehodnocení tzv. kulturního dědictví, tehdy ještě obecně formulovaných, se stala hlavní náplní myšlení o literatuře v následujících dvou letech. Zejména kritika, jež se podílela na usměrňování současné tvorby a nově soustředila svou pozornost i na období starší, určujícím způsobem přispívala k dalšímu zužování již tak okleštěného literárního prostoru, který definitivně vymezila a pro několik příštích let i kodifikovala pracovní konference Svazu československých spisovatelů v lednu 1950.

Přitom ještě v březnu 1948, kdy se konalo setkání mladých spisovatelů na Dobříši, se zdálo, že bude alespoň částečně zachována názorová pluralita charakteristická pro předchozí tři léta; bezprostředně po skončení akce referoval v komunistickém týdeníku *Tvorba* Jiří Hájek o tom, že mladí spisovatelé dokázali nalézt společnou řeč, přičemž relativně vstřícná slova zazněla na adresu dávných oponentů z okruhu Kamila Bednáře a dokonce i směrem k „některým pokrokovým katolickým básníkům“ (Jiří Hájek: *O co šlo na Dobříši*, *Tvorba* 1948, č. 12). Výtky, jichž se tzv. syntetickým realismům za takto smířlivý postoj dostalo od Gustava Bareše, vedoucího kulturně propagačního odboru ÚV KSČ, ukázaly, že v následujícím období se na formování kulturního života budou určujícím způsobem podílet stranické struktury a že tolerance vůči odlišným názorům bude jednotné kulturní politice cizí.

Zužování hranic literárního prostoru záhy postihlo i takové umělecké tendence, vůči nimž se doposud komunistická publicistika nijak radikálně nevymezovala. V pozici „na okraji“ se náhle ocitly osobnosti sdružené kolem Jindřicha Chalupeckého a revue *Listy*, respektive *Kvart*, o něco později se do podobného postavení dostali literáti publikující v *Mladé frontě*,

přesněji bývalý okruh dynamoarchistů. Jejich umělecké aktivity byly zprvu prakticky ignorovány, od druhé poloviny roku 1948 pak stále častěji napadány, až se jim nakonec publikační možnosti definitivně uzavřely.

Naprostá většina kritických hodnocení soudobého umění po únorovém převratu argumentovala podle staršího vystoupení Andreje Alexandroviče Ždanova na adresu Anny Achmatovové a Michaila Zoščenka. Svou kritiku absence „ideovosti“ v uměleckém díle tento stranický funkcionář nově doplnil a rozvedl v projevu *O situaci v moderní sovětské hudbě* (1948), kde Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva, Arama Chačaturjana a několik dalších skladatelů označil za představitele „formalistického směru v hudbě“ (viz A. A. Ždanov: *O umění*, 1950). Svůj názor, který hrál v prostředí totalitního režimu roli nezpochybnitelné normy a měl zásadní vliv na možnosti dalšího působení postižených tvůrců, odůvodnil tím, že jmenovaní nevytvářejí umění srozumitelné širokým vrstvám a že odmítají jednoduchost a realismus, jimiž se „skutečně pokrokové“ dílo vyznačuje.

Obdobné argumenty užívali ve svých charakteristikách „reakční“ kultury domácí přehodnocovatelé tzv. kulturního dědictví. Zdeněk Nejedlý definoval formalismus jako útěk od skutečnosti, jemuž „prostý divák – lid nerozumí“. Ve zmíněném projevu na Sjezdu národní kultury s předstihem naznačil i další vady „úpadkového“ umění Západu. Těmi pak operovala drtivá většina literárních publicistů, kteří se snažili nově interpretovat dosavadní vývoj českého písemnictví. Nejedlý vystoupil proti naturalismu, vymezenému – s všudypřítomným odkazem na sovětský vzor a v protikladu k formalismu – jako utápění se ve skutečnosti, které chce svou „hrubostí, surovostí a sprostotou“ vycházet vstříc buržoazii, „znuděné již ušlechtilostí, morálkou a ideovostí“. Jako další hřích jmenoval kosmopolitismus, definovaný opět negativně, v protikladu k národně uvědomělému umění na jedné a tzv. socialistickému internacionalismu na druhé straně. Za typický příklad kosmopolitní tvorby byl označen především „národně indiferentní“ surrealismus; v pozdější době, po politických procesech s částí komunistického stranického aparátu, nesl termín kosmopolitismus i zřetelné významy antisemitské.

Prakticky veškeré hlavní znaky „úpadkové“ kultury Západu, tedy formalismus, naturalismus, kosmopolitismus a nedostatek ideovosti (i když by se vlastně měly navzájem vylučovat), shledávala oficiální literární kritika přelomu čtyřicátých a padesátých let u existencialismu. Chápala ho jako směr příznačný pro „dekadentní“ vkus současné kapitalistické společnosti a opakovaně ho vykládala jako filozofii, která se snaží čtenáře strhnout zpět k „starému“ světu. Ve shodě s politickou publicistikou a komunistickou ideologií vůbec vnímala kritika současné umění jako odraz definitivního

střetu „starého“ a „nového“ světa a představě této „poslední bitvy“ odpovídal i její radikalizující se slovník: „... knihy existencionalistů, těch písčících esesmanů – to jsou jedovatá chapadla umírajícího kapitalismu...“ (Jaroslav Bouček: *Dvě kultury v boji o člověka*, Tvorba 1950, č. 41, 42). Jednoznačné odsouzení existencionalismu bylo v českém kulturním kontextu o to více žádoucí, že k jeho předním propagátorům patřil Václav Černý, před únorem 1948 jeden z nejvýraznějších oponentů komunistické kulturní publicistiky.

Odkazy na spřízněnost s existencionalismem, postupně nabývajícím likvidačního charakteru, zaznívaly především ve spojení s autory shromážděnými kolem sborníku *Ohnice*. Terčem Štollových útoků se stali již před únorem a v návaznosti na to napadl mladý kritik Vladimír Dostál doposud nezpochybnovaný odkaz Jiřího Ortena (viz *Jiří Orten a jeho dědictví*, Var 1950/51, č. 3). Nově se nařčení z existencionalismu objevilo v souvislosti s bývalou Skupinou 42. Nejčastějším cílem útoků byl Jiří Kolář, jehož původní dělnickou profesi a revolučním patosem nesenou první poválečnou sbírkou (*Sedm kantát*, 1945) stavěla kritika do protikladu k charakteru jeho pozdější tvorby, kterou Jan Štern a Václav Pekárek opakovaně interpretovali jako exemplární příklad „nákazy“ existencionalismem, pro který v „nové“ skutečnosti není místa. V Šternových slovech nad Kolářovými *Dny v roce* se jasně ukazovalo gesto kritika-revolucionáře, s nímž mladí radikálové k literatuře přistupovali. Kritik si je jist dějinnou nutností dalšího vývoje společnosti a umění, a proto na sebe bere zodpovědnost vyslovit jasný, radikální a nesmiřitelný soud: „Revoluční doba není sentimentální. Zná jen **ne** anebo **ano**. Nic není uprostřed. Příklad Kolářův je o to smutnější, že se již rozhodl.“ (Jan Štern: *Zběhnutí od praporu*, Tvorba 1948, č. 25).

Pro oblast prózy posloužil jako exemplární příklad odsouzení existencionalismu román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Ivan Skála, jeden z extrémně radikálních komunistických kritiků, jej vedle nařčení z existencionalismu („obludné sartrovštiny“), kosmopolitismu a „národního nihilismu“ označil přímo za „klasický vzorník škodlivých reakčních myšlenek a falešných politických a ideových koncepcí i sbírkou zásadních chyb uměleckých“. (*Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury*, Nový život 1949, č. 4). O smyslu a charakteru podobných útoků mnohé vypovídá Skálova závěrečná výhrušná poznámka, že se našla dokonce dvě nakladatelství, jež takovouto „špatnou a škodlivou knihu“ společně vydala.

S obdobnými argumenty jako při kritice existencionalismu pracovala literární kritika i v rámci kampaně proti surrealismu, který označovala za nejtypičtější příklad kosmopolitního a formalistického umění. Použil jich opět Jan Štern, jeden z vůbec nejradikálnějších a nejostřejších mladých autorů, když hodnotil pátý ročník časopisu *Kvart*; na jeho stránkách nalezl

jen „propagaci básnické hniloby“ a „rekvizity mozků ochořelých intelektuálštinou“, které má produkovat současná „reakce“, za jejíhož teoretika označil Karla Teiga. (Vůdčí teoretik českého surrealismu se později stal terčem obzvláště ostrých osobních útoků, v nichž se jemu samému i tomuto uměleckému proudu dostalo vůbec nejradikálnějšího odsouzení, viz Mojmír Grygar: *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*, Tvorba 1951, č. 42, 43, 44). Podobný typ útoků, ve své podstatě denunciačních, často inspirovaných pokyny stranických sekretariátů, měl na přelomu čtyřicátých a padesátých let značný vliv. Ostatně po Šternově kritice další číslo exkluzivního „sborníku poezie a vědy“ již nevyšlo... (viz Jan Štern: *Hnízdo kulturní reakce*, Tvorba 1949, č. 32; reakce ZO KSČ nakladatelství Orbis: Tvorba 1949, č. 35).

Prakticky jediný pokus o polemiku s novou interpretací meziválečné moderny (který byl současně sporem o charakter socialistické literatury) vzešel z okruhu literátů sdružených kolem deníku *Mladá fronta*, přesněji z okruhu bývalých dynamoarchistů. Je příznačné, že k němu došlo pouhé dva měsíce po únorovém převratu, tedy ve chvíli, kdy oficiální pohled na kulturu nebyl ještě jasně definován, respektive konsensuálně přijímán. Bezprostředním podnětem vystoupení mladých kritiků se stal článek Václava Pekárka *Více Wolker!*, uveřejněný v druhém čísle obnoveného časopisu *Var*. Pekárek u článku z dvacátých let *Dosti Wolker!* (Pásmo 1924/1925, č. 7-8) shledal kořeny „nerealistického, protirealistického“ stylu, který podle něj převážil v české poezii třicátých let. Obdobné názory na básnickou tvorbu některých představitelů meziválečné levicové avantgardy (zejména Františka Halase, Vladimíra Holana či Josefa Hory) se během krátké doby začaly objevovat také v *Tvorbě*, kde mladí kritikové již výslovně odmítali poezii „sociální rezignace“ básníků pounorovým režimem doposud preferovaných či alespoň tolerovaných. Názorně to dokládá polemický výpad Jana Šterna vůči Jaroslavu Morákovi, kde v jádru sporu stanul postoj k údajně problematické části Horova básnického díla (viz Jan Štern: *Bída kritiky*, Tvorba 1948, č. 21).

Okruh *Mladé fronty*, konkrétně kritikové Jaroslav Morák, Jiří V. Svoboda a Jaroslav Hulák, byl v dubnu 1948 posledním uskupením, které ještě mělo prostor a ambice polemizovat s formujícím se novým pohledem na českou literaturu a její vývoj v období mezi oběma světovými válkami. Na výše zmíněný Pekárkův článek mladí autoři sice nezareagovali vyhroceně polemicky, nicméně konstatovali, že i když Wolkerova tvorba zůstává dosud živá, „...ani on neřekl všechno. Mnohé, velmi mnohé, řekli powolkerovští básníci lépe, výmluvněji i platněji, aniž se zpronevěřili socialismu“ (Jaroslav Hulák, Jiří V. Svoboda: *Náš poslední básník?*, *Mladá fronta* 25. 4. 1948). O významu této zdánlivě okrajové epizody svědčí, že jako první na články uveřejněné v *Mladé frontě* a *MY* 48 odpověděl

Zdeněk Nejedlý, v této době již nezpochybnitelná veřejná autorita. Přesně postihl reálné působení Pekárkova článku, když napsal, že „ničeho nepotřebujeme v naší kultuře více, než tzv. třídění duchů. A toho, jak některé ohlasy ukázaly, dosáhl Pekárek svým článkem o Wolkerovi dokonale“ (*K diskusi o Wolkerovi*, Var 1948, č. 4).

Od této chvíle se v souvislosti s bývalými dynamorchisty hovořilo výhradně jen o „údajném“ marxismu a nepomohlo ani to, že se během krátké doby podstatná část tohoto volného uskupení s novým pohledem na umění konformovala (např. Jaromír Hořec, Oldřich Kryštofek, Jiří V. Svoboda, František Vrba).

Definitivní podobu nově vymezenému literárnímu prostoru dala pracovní konference Svazu československých spisovatelů v lednu 1950. S hlavními referáty na ní vystoupili Jiří Taufer a Ladislav Štoll, kteří vytvořili na několik následujících let závaznou normu pro hodnocení české literatury posledních třiceti let. Tauferův referát posuzoval z hlediska nových požadavků především poválečnou poezii (po konferenci nebyl publikován; text viz Michal Bauer: *Referát Jiřího Taufera na konferenci SČSS 21. 1. 1950*, Česká literatura 1999, č. 3). Formulován byl z velké části negativně, velice ostře odsoudil právě tvorbu tzv. dynamoarchistů a představitelů Skupiny 42. Taufer, v této době náměstek ministra informací, víceméně zopakoval a nově vyhrotil většinu dosavadních výtek, dodal jim však svým postavením ve strukturách režimu váhy úředního stanoviska. Z toho pak vycházel jejich dopad na osobní situaci a další publikační možnosti postižených básníků.

Ještě významnější roli sehrál projev Ladislava Štolla. Vyšel bezprostředně po konferenci v rozšířené podobě pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* a součástí jeho knižní podoby se staly i vybrané části Taufrova proslovu. Rázem se stal hlavním hodnotovým i metodologickým ukazatelem pro četné pozdější literárně historické příručky i dílčí kritické studie. Štoll svůj přístup pojmenoval jako „historicko-kritický“, což znamenalo, že neusiluje o objektivní výklad literárního vývoje, že k poezii přistupuje jako kritik, tj. z hlediska potřeb současné literatury, přesněji jejího „socialistickorealistického“ proudu, který však chápal nejen jako jediný správný, ale v socialistické společnosti také jako jediný možný.

Výklad meziválečného písemnictví Štoll založil na osobnosti Stanislava K. Neumanna, jehož dílo označil za „páteř vývoje české poezie za celé poslední půlstoletí“ a učinil z něj i kritérium estetické. Smyslem referátu bylo přehodnocení dosavadního pohledu na tvorbu prvorepublikové avantgardy a radikalita jejího odmítnutí je jednou z možných příčin toho, proč se pozdější vymaňování ze schematického pojetí literární vědy, jehož se *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* stalo symbolem, často neslo

v duchu obhajoby, někdy přímo adorace meziválečné moderny. Obraz české poezie dvacátých let Štoll zkonstruoval, bez ohledu na skutečnost (vypomáhal si dokonce manipulací s dobovými prameny), jako protiklad „pokrokové“ linie, vycházející z proletářské poezie S. K. Neumanna, a tvorby „v podstatě reakční, iluzionistické“, jejíž „kosmopolitismus“ a „poetistické sektářství“ měl určovat především Karel Teige. Ještě radikálněji odsoudil vývoj poezie let třicátých, jejíž výklad založil na vyhoceném srovnání tvorby Františka Halase a Jiřího Wolкера: „Halas a Wolker jsou typičtí antipodi. Halas byl a zůstal básníkem dekadentní nálady, básníkem vyjadřovatelem nálad maloměšťácké inteligence, Wolker se stal básníkem socialistickým, básníkem dělnické třídy.“ Halas se tak stal, ač zemřel před necelými třemi měsíci a až do své smrti byl v zásadě oficiálním básníkem, náhle symbolem „reakce“.

Třicátá léta pro Štolla představovala období těžké krize, v němž se jedna část české poezie uchýlila k „metafyzice“ (např. Josef Hora, František Halas, Jaroslav Seifert) a druhá k „formalismu“ (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl). Za ideové vůdce tehdejších „úpadkových teorií“ pak označil Bedřicha Fučíka a spolu s ním ještě „trockistu“ Karla Teiga a „bergsonovského eklektika“ Václava Černého – „dva individualistické rivaly, patřící do jednoho třídního tábora“.

Spor o podobu socialistické literatury

Tažení proti „úpadkové“ literatuře, jež rozvíjelo Taufrovy a Štollovy teze, se neustále snažilo stanovit, co do „socialistické literatury“ nepatří (extrémně radikálním tónem vynikaly především články Jaroslava Boučka, Mojmíra Grygara, Jaromíra Langa, Ivana Skály, Jana Šterna a Josefa Štefánka). Paralelu radikálního odmítnutí tzv. subjektivistických tendencí v moderní literatuře představovala zábavná populární četba, chápána jako jiný pokus odvést pozornost čtenáře od zásadních problémů. Její odříznutí od nové literatury však již nebylo v dobových diskusích zpochybňováno, naopak představovalo její podstatný rys.

Pokusy o pozitivní definici nové literární kultury však byly složitější. Na rovině obecných proklamací se téměř celá literární veřejnost shodovala: jako k ideovému východisku se opakovaně hlásila k zásadám marxismu-leninismu. V drtivé většině literárně teoretických, historických i kritických prací byl nejčastěji citovanou autoritou V. I. Lenin, konkrétně jeho stať *Stranická organizace a stranická literatura* (1905). Literatura se chápala jako „forma společenského vědomí odrážející společenskou bytí, ideologická nadstavba, jež svým způsobem aktivně působí na materiální základnu, specifická forma poznání vnějšího světa a jeden z nástrojů jeho přetváření“ (A.

I. Sobolev: *Leninská teorie odrazu a umění*, 1950). Jejím hlavním rysem měla být Leninem zdůrazněná zásada stranickosti, chápaná jako sepětí literatury s bojem proletariátu za beztřídní společnost.

V souladu s touto jednotnou ideovou základnou se představitelé Svazu československých spisovatelů přihlásili k socialistickému realismu (například na aktivu spisovatelů komunistů v listopadu 1948 či na I. sjezdu československých spisovatelů). Tento krok měl v podstatě manifestační charakter a opakoval obdobný vývoj v Sovětském svazu. Přes obecnou programovou shodu se uvnitř zdánlivě jednotné a nediferencované oficiální části pounorové kultury projevovaly názorové odlišnosti, v nichž se odrážely nejen dosavadní charakter umělecké tvorby jednotlivých osobností, jejich generační příslušnost, dřívější osobní vazby nebo vzájemné antipatie, ale i vnitrostranický boj o politickou moc.

Klíčovou osobností, jež rozhodujícím způsobem ovlivnila formování oficiální představy socialistického umění, byl na přelomu čtyřicátých a padesátých let Zdeněk Nejedlý. Jeho značně problematickým představám národní minulosti (viz např. *Komunisté, dědici velikých tradic našeho národa*, 1946), které v letech 1945-1948 nebyly přijímány jako výraz oficiální kulturní politiky KSČ, se po únorovém převratu dostalo největší podpory ze strany státních orgánů a jejich vliv byl patrný i v řadě veřejných vystoupení nového prezidenta Klementa Gottwalda. Nejedlého výrazně polarizovaný pohled na české dějiny nalézal řadu styčných bodů s leninskou tezí o existenci dvou kultur, „pokrokové“ a „reakční“. Linie „pokroková“ se v jeho pojetí odvíjela od představy „lidovosti“, za niž pokládal ideové sepětí díla a kultury se společensky nepriviligovanými vrstvami. Právě u Nejedlého ožila v krajně zjednodušené podobě řada starších, především obrozeneckých kulturních stereotypů, u nichž dosavadní náboženskou, respektive nacionální interpretaci českých dějin nahradilo hledisko třídní.

Představy Zdeňka Nejedlého určovaly oficiální podobu historické tradice a následně tak formovaly soudobé historické povědomí. V jeho základu mělo stát beletristické dílo Aloise Jiráska, které Nejedlý násilně přizpůsoboval vlastní koncepci. V protikladu k závěrům tzv. reakčních historiků (především Josefa Pekaře a Zdeňka Kalisty) dával Jiráskova za příklad „nejlepší učebnice národních dějin“. Z české historie pak vyzdvihoval především husitství, kde shledával kořeny oné „lidovosti“, již pokládal za charakteristickou vlastnost celého národa (viz např. *Slovo o české filozofii*, Var 1950, č. 1). Husitství spolu s národním obrozením chápal jako vrcholy českých dějin, které jsou vzorem, ale také již paralelou současnosti, neboť, jak zdůrazňoval ve svých pravidelných rozhlasových projevech, na dnešních ulicích jde „lid znova vpravdě husitský“. V oblasti literatury personi-

fikovala Nejedlému „pokrokovou“ linii českého písemnictví trojice Josef K. Tyl, Vítězslav Hálek, Alois Jirásek, šíře pak odkaz tzv. národních klasiků jako celek. Uvedené autory vyzdvihl, když hovořil o nutnosti „revize naší literatury, tj. o jejím hodnocení z dnešního, a nikoli včerejšího hlediska“. Hlavní měřítko hodnoty uměleckého díla pro Nejedlého představoval jeho čtenářský ohlas mezi širokým publikem: to, jak umělec „působil na lid“ a tím ovlivňoval historický vývoj. Dokládá to i hodnocení Máchova *Máje*: ačkoli mu přiznal podstatný přínos pro celkový vývoj českého básnictví, rozhodujícím kritériem historického významu nakonec byla skutečnost, že se „historie loupežníka Viléma a neznámé nám Jarmily nestala majetkem národa“ (*Ideové směrnice národní kultury*, Var 1948, č. 3).

Zájem Zdeňka Nejedlého se soustřeďoval především na 19. století, jehož uměleckými tendencemi se podle něj ovšem mělo inspirovat i umění nastupující doby. Mělo být, podle široce citované Stalinovy směrnice, „formou národní“ (tedy vycházet z tradic realistického umění) a „obsahem socialistické“. Ve stati *O realismu pravém a nepravém* (Var 1948, č. 8) formuloval své chápání pojmu socialistický realismus, což byl podle něj typ umění, jenž odpovídá soudobému „pohledu na skutečnost“. Umění socialistického realismu podle Nejedlého nezavrhuje dosavadní umělecký vývoj, nicméně jsou pro něj klíčové dva postuláty: především socialistický životní názor tvůrce, tj. perspektiva, z níž je skutečnost nazírána, druhý pak představuje realistická metoda, navazující na „všechny předcházející realismy“. Ty nejsou vymezeny jednoznačně, výslovně však Nejedlý vyzdvihl tzv. národní realismus (tj. odkaz domácích „klasiků“) a tzv. morální realismus, zosobňovaný dílem ruských romanopisců minulého století, především Lva Nikolajeviče Tolstého.

Nejedlého zaujetí národním obrozením a uměním 19. století odpovídalo starším autorovým názorům, v poválečném období však nacházelo řadu shodných míst se soudobými tendencemi v Sovětském svazu, kde byl návrat k tzv. klasickému dědictví součástí širších debat o směřování moderního umění v polovině třicátých let a současně odrazil i tradiční směřování k historismu jako zdroji jistoty a posílení národní integrity v době druhé světové války. V názorech na novější literaturu se Nejedlý v zásadě shodoval se Štollovým hodnocením meziválečné poezie. Ve shodě s ním opakovaně vyzdvihoval především dílo Stanislava K. Neumanna a předčasně zemřelého Jiřího Wolkera, k němuž ho navíc poutaly starší osobní vazby. V okruhu Nejedlého a jeho časopisu Var se na konci čtyřicátých let projevovaly vstřícnější postoje k soudobé tvorbě představitelů meziválečné avantgardy, než tomu bylo v převážné části ostatních periodik soustavněji se věnujících literatuře (například *Směně*, *Tvorbě* či prvním ročníku měsíčníku Svazu čs. spisovatelů *Nový život*).

Specifického postavení se v této souvislosti dostalo především Vítězslavu Nezvalovi, nad jehož dílem se již v roce 1949 střetly odlišné představy o charakteru nového socialistického umění. Pro kritiku přelomu čtyřicátých a padesátých let představovala nepřehlédnutelná Nezvalova osobnost složitý problém. Jeho tvorba poetického a surrealistického období náležela k oficiálně odmítnutým uměleckým tendencím, naproti tomu svou poezií z let čtyřicátých již básník plně souzněl s dobovým požadavkem ideové angažovanosti. Navíc patřil mezi přední symboly komunistického režimu a sám mu opakovaně vyjadřoval podporu. Stoupenci Zdeňka Nejedlého, ale i někteří z dalších mladých kritiků (zejména Milan Schulz a Antonín Jelínek), považovali Nezvalovu novou tvorbu za nejzdařilejší realizaci socialistického umění a pod tímto zorným úhlem nahlíželi i na jeho dílo starší, které např. Václav Pekárek (pro jehož texty je typické zejména rozměňňování Nejedlého, případně Štollových tezí) hodnotil v kontrastu k diametrálně odlišnému typu Halasovy tvorby: „Nezval je také zarytým nepřitelem smrti a všeho toho koketování a vnitřního sebetrýznění. Poezie »smrtihlávků« je mu snad nejodpornější.“ (Václav Pekárek: *Vítězslav Nezval*, Var 1950, č. 6).

Polemické zaměření Varu vůči paušalizujícímu odmítnutí avantgardy, jak je reprezentovaly zejména kritiky publikované na stránkách Tvorby, zřetelně vystupovalo u začínajících kritiků Vladimíra Dostála a Zdeňka Karla Slabého. Dostál ve studii *Jaroslav Seifert a proletářská poezie* otevřeně odmítl uplatňování „vulgárního sociologického metru na českou poezii“ a Seiferta označil za „velkého, kdysi proletářského básníka“ (Var 1949, č. 18-19). Velmi vstřícně (zejména v kontrastu k recenzi Michala Sedloně) přijal i novou, v zásadě již dobově konformní sbírku Viléma Závady *Město světla* (1950), aniž by přitom přehlížel autorovu tvorbu starší (*Básnické vítězství Viléma Závady*, Var 1950, č. 9-10). Takovému postoji k estetickým hodnotám, v kontextu oficiální kultury vnímavějšímu, odpovídalo i Dostálovo dobově ojedinělé přihlášení se k odkazu F. X. Šaldy (*O některých zásadách Fučíkovy literární kritiky*, Nový život 1952, č. 2).

Vedle Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla, jejichž výklad dějin českého písemnictví se nakonec prosadil jako oficiální, existovaly ještě radikálnější pokusy o přehodnocení vztahu k minulosti a k tzv. literárnímu dědictví. Vedla je část nejmladší generace, kterou mocensky zaštiťoval propagandistický aparát KSČ v čele s Gustavem Barešem. Pro tuto část kritiků z řad svazáků a mladých komunistů představovali i Nejedlý a Štoll to „staré“.

Názorová odlišnost se ukazovala nad mnoha tématy. Přesvědčivě se projevila v oblasti, jež byla tradiční doménou Nejedlého: ve výkladu českých dějin 19. století. Mladý filozof Karel Kosík ve své interpretaci tohoto období (která je evidentní polemikou s Nejedlým) vyzdvihl z čes-

ké politiky 19. století především linii radikální demokracie, která měla mít údajně „hlavní zásluhu na politickém uvědomění nejširších vrstev pracujícího lidu“ (*Třídní boje v české revoluci 1848*, Tvorba 1948, č. 35, 36). V návaznosti na důsledně třídní přístup pak Kosík osobnostem, které doposud byly ústředními postavami výkladu národního obrození, přiznal v duchu tezí meziválečných marxistů hodnocení výrazně odlišné (týkalo se to zejména Františka Palackého a Karla Havlíčka Borovského). Kosíkova extrémně radikální stanoviska se s hlubším proniknutím do problematiky kultivovala, což se projevilo v pozdějších pracích. Přesto však to byla právě linie české radikální demokracie, jež byla mezi nastupující generací chápána jako příklad opravdu „pokrokových tradic“, a to i v oblasti literární kritiky (viz *Čeští radikální demokraté. O literatuře*, 1954; uspořádala a doslovem doprovodila Růžena Grebeníčková).

Mladým komunistickým radikálům, publikujícím zejména v Tvorbě, případně ve Směně, časopisu Kulturního kádru Svazu české mládeže, ale i v jiných periodikách, se po vnitrostranických politických procesech dostalo označení „frézisté“ a „sektáři“. Inspirovali se mnohem bezprostředněji soudobou sovětskou tvorbou a Nejedlým prosazovaný „návrat ke klasikům“ pro ně nepředstavoval cestu vpřed. Jejich radikální odmítnutí dosavadních estetických měřítek motivovala na jedné straně snaha zapojit poezii do probíhajícího třídního boje, na druhé straně pak tendence k jejímu co největšímu sepětí s životní skutečností dělníka. Ta se jim však zúžila na pouhý výrobní proces, a proto se snažili vyjádřit, „jak [...] voní život, když / soustružník překračuje normu!“ (Ivan Skála: *Dopis básníkům*, in *Máj země*, 1950). V důsledku tohoto chápání poezie převažovaly v jejich textech prvky a slovník politické propagandy, doplněné novou budovatelskou motivikou (buldozery, kombajny, dynamy, lisy, traktory, frézy – odtud označení „frézisté“). Domnělá převratnost pokusů o nové básnictví vedla mladé literáty k přesvědčení, že nyní jsou oni předvojem, který otevírá cestu budoucnosti, avantgardou, překonávající „estetismus“ a „formalismus“ meziválečné poezie. „Revoluční“ změna poetiky však očekávaný ohlas nezbudila ani mezi dělnickou třídou; v pozdější době se tak básnická tvorba většiny z nich ubírala tradičnějšími cestami, případně se jejich umělecké aktivity obrátily k jiným žánrům či umlkly vůbec.

Ani v próze nepředstavovali oficiální doktrinou prosazovaní klasici 19. století pro autory nastupující svazácké generace typ literatury, jíž by se chtěli inspirovat. Vymezit socialistický realismus pro výpravnou epiku se pokusil Sergej Machonin, a to na základě rozboru románu Vasilije Ažajeva *Daleko od Moskvy* (pro dokreslení dobové atmosféry je charakteristické, že kritik neopomněl zdůraznit vstřícné přijetí, jehož se knize

dostalo v sovětských spisovatelských institucích). Vedle principu stranickosti Machonin zdůraznil tzv. revoluční romantiku, jejíž podstatou mělo být zobrazení „heroického“ budování socialismu, dále pak požadavek tzv. typizace (jednotlivé postavy mají vystihovat podstatu třídní příslušnosti), tematické novátorství, absenci senzačních a psychologických zvrátů („šilenství, vraždy, deprese“), srozumitelnost formy a především nového kladného hrdinu, který měl být „hrdinou budoucnosti“. Právě toto pojetí hlavního protagonisty bylo často považováno za kritérium, které má odlišovat socialistický realismus „od tzv. objektivního realismu popisného“ (Sergej Machonin: *Poznámky k některým zásadám socialistickému realismu*, Nový život 1949, č. 2, 3). O významu, jenž byl přikládán problematice nového hrdiny, svědčí skutečnost, že se stávala hlavním měřítkem pro hodnocení díla jako celku. To se ukázalo především v programové sérii článků Jana Šterna *Boj o hrdinu v naší literatuře* (Tvorba 1950, č. 44, 46, 47, 48, 49), která byla později opakovaně dávána za typický příklad tzv. levé úchyvky, „sektářství“ nebo „frézismu“ v literární kritice. Ve většině knih, dobovou kritikou přijímaných jako největší úspěchy současné literatury (např. Alena Bernášková, *Cesta otevřená*, 1950; Jiří Marek, *Nad námi svítá*, 1950; Václav Řezáč, *Nástup*, 1951; Bohumil Říha, *Země dokořán*, 1950), byl zpravidla takovouto postavou profesionální stranický funkcionář, dělník nebo rolník prosazující kolektivizaci, případně uvědomělý technik. Jako neustále přítomný absolutní vzor vystupoval kritikou i státní propagandou šířený kult Julia Fučika, přesněji jeho obrazu z vydané verze *Reportáže, psané na oprátce*.

Komunističtí radikálové, kteří se nejvýrazněji prosazovali na stránkách Tvorby (a také v prvním ročníku Nového života), usilovali, stejně jako chráněnci Štolla a Nejedlého, o získání rozhodujícího vlivu ve sféře oficiální kultury. Vzájemné soupeření těchto koncepcí (do něhož se promítal i boj o politickou moc mezi stranickým aparátem KSČ a státní byrokracií, zejména Kopeckého ministerstvem informací) se odehrávalo z velké části v zákulisí, částečně se však promítlo i na stránky literárních periodik. Jedním z bezprostředních podnětů otevřeného střetu se stala první pouňorová sbírka Vítězslava Nezvala *Veliký orloj* (1949). Ta sice vycházela vstříc ideologickým požadavkům doby, přece jen však nesla stopy nezaměnitelného básnického habitu svého tvůrce. Mladí kritikové nepovažovali Nezvala za představitele socialistického realismu, a toto přesvědčení se do jednotlivých recenzí promítalo: „...rozpor mezi Nezvalovým postojem politickým a mezi jeho postojem básnickým se vyhroutil natolik, že se částí své poezie stal přímo mluvčím dekadentní buržoazie; vždyť je to dnešní úpadková buržoazie, která se v předtuše svého nevyhnutelného krachu odvrací od

objektivních zákonů někam ke hvězdám jako určovatelům lidského života“. Takové hodnocení Nezvala, vyslovené Jiřím Honzíkem na stránkách Kulturní politiky, svědčilo nejen o obecné tendenci propojovat otázky umělecké s problémy politickými, ale i o snaze prosadit jediný koncept kultury, z něhož by bylo vyloučeno vše, co je spojené se „starým“, dnešku „cizím“ světem (viz Jiří Honzík: *Cizí dnešku*, Kulturní politika 1949, č. 15).

Nezvalova společenská pozice však byla natolik silná (jeho hlavním ochráncem byl Václav Kopecký), že výpady mladých radikálů přestál. Útokem svého druhu byla i studentská parodie na Nezvalovu tvorbu, v souvislosti s níž byla zastavena Kulturní politika, jejíž redaktori a spolupracovníci z řad studentů se na jejím neoficiálním šíření podíleli. Spor o Nezvala, obecně vzato o pojetí socialistické literatury, se po této aféře manifestoval opět jen skrytě, otevřených forem nabýval ve vztahu k těm, kdo v novém režimu nezaujímalí takové postavení jako Nezval, který ostatně svou další sbírkou (*Zpěv míru*, 1950) dal najevo, že si je „nedostatků“ své poezie vědom. Mezi mladými kritiky vynikli příkroští svého odsudku starších, dosud publikujících autorů Jan Štern, Ivan Skála a Michal Sedloň. Zejména Skálova recenze Seifertovy sbírky *Píseň o Viktorce*, v níž se objevila slova o „obludném nihilismu“, „odcizení zájmům pracujícího lidu“ či „zneužití poezie proti lidu“, znamenala pro básníka bezprostřední ohrožení existence (*Cizí hlas*, Tvorba 1950, č. 12). Z týchž pozic vedl Michal Sedloň svou kritiku Závadovy sbírky *Město světla* (1950), v níž shledal zejména četná „rezidua minulosti“ a vyzýval básníka k překonání individualistických východisek (*Zavadovo „Město světla“*, Nový život 1950, č. 6).

V průběhu roku 1950 napětí mezi nejasně ohraničenými skupinami narůstalo. Většina vzájemných výpadů se nesla v obecné poloze. Náznak otevřeného konfliktu představovala odmítavá recenze sbírky Ivana Skály, kterou ve Varu otiskl Zdeněk K. Slabý (*Ke Skálově sbírce „Máj země“*, Var 1950, č. 9-10). Slabého kritika, obviňující Skálu ze „sektářství“ a zároveň připomínající jeho starší hříchy „halasovštiny“, vybočovala z obvyklého způsobu referování o ideologicky angažované poezii. To potvrdilo spěšné ukončení celého sporu, jež jménem Varu provedl Václav Pekárek, který opětovně zdůraznil nutnost priority kritérií ideových a politických nad „sudidly estetickými“, jež měla údajně převážít u Slabého (viz Václav Pekárek: *Nová poezie a kritika*, Var 1950, č. 11-12). To vše ukázalo, že otevřeně projevový nesouhlas s ideově politickými oponenty není v socialistické kultuře žádoucí a zároveň že v dané chvíli jsou ještě síly obou kritických center vyrovnané.

Jejich vzájemný poměr definitivně proměnily až politické procesy s vysokými funkcionáři KSČ. Skupina politicky zaštitěná Václavem Kopeckým

přenesla vzájemnou averzi do roviny politické. To, co bylo dobovou terminologií označováno za projevy „sektářství“ a „vulgarizátorství“, přiřadila k působení „záškodnické kulturní politiky druhého centra“ a své protivníky tak zbavila mocenského zázemí (přestala vycházet Tvorba, nastala změna ve vedení časopisu *Nový život* a ze svých funkcí byli odvoláni Gustav Bareš a Pavel Reiman).

Tak došlo k potlačení nejradikálnějších pokusů o definici nové socialistické kultury, respektive socialistického realismu. Roky 1951 a 1952 jsou charakteristické okázalým tažením proti „sektářství“, „vulgarizátorství“ a „frézismu“, které se odehrálo například v rámci dlouhotrvající debaty *O některých otázkách naší literární kritiky* na stránkách *Nového života* (přispěli mj. František Buriánek, Vladimír Dostál, Jiří Hájek, František Kautman, Jan Kopecký, Josef Rybák, Z. K. Slabý, Václav Stejskal). Vítězně straně, v dobovém kontextu umírněnější, která nyní monopolizovala své postavení, však rozhodně nešlo o obnovu předúnorové názorové plurality. Její představitelé pouze prosadili svou představu socialistické kultury jako jedinou myslitelnou, i když se od koncepcí názorových a mocenských protivníků lišila jen v otázkách dílčích. Jasnou hranici všech debat udali normotvůrci české kultury první poloviny padesátých let Ladislav Štoll a Jiří Taufer, když ve společném článku *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění* konstatovali: „...nesmíme připustit, aby se zase na jiné, liberalistické základně oživovaly staré skupinařské interesy, které až dosud byly rozněčovány na sektářské platformě slánštiny“ (*Literární noviny* 1952, č. 19). Uzavřeli tak koncepční i mocenský střet a současně potvrdili, že i v následujícím období bude v české kultuře panovat jednota, jejíž charakter určí především oni.

Odpověď paralelní kultury – životní autenticita a totální realismus

Všechny zmiňované úvahy, ať se odvíjely na stránkách literárních časopisů, sjezdech „kulturních pracovníků“ či v zákulisí redakcí a sekretariátů, tvořily rámec oficiální, tedy státem tolerované a kontrolované kultury. Jejich společným znakem, stavícím je na tutéž rovinu, byla shodná odpověď na základní otázku předchozího období: Jakou povahu má mít vzájemný vztah jedince a společnosti? Prakticky všeobecné odmítnutí individualismu a víra v nutnost podřízení básníka potřebám kolektivu, jimiž se vyznačovala oficiální kultura, však vyvolávaly i zcela protikladné reakce.

Ze strany starší generace se o polemiku s oficiálně prosazovaným socialistickým realismem pokusil Karel Teige. Pro charakter pounorového období je charakteristické, že Teigova stať *Pokus o názvoslovnou a poj-*

moslovnou revizi byla přístupna jen velice úzkému okruhu jeho přátel z řad mladých surrealistů, kteří její části postupně zařazovaly na stránky svého strojopisného sborníku *Znamení zvěrokruhu* (leden – říjen 1951). Zveřejněna pak byla až v liberálnějších podmínkách šedesátých let, kdy ji k vydání v rámci výboru z Teigova díla *Vývojové proměny umění* (1966) připravil Vratislav Effenberger. V zmíněné studii, na níž Teige pracoval nedlouho před svou smrtí († 1. 10. 1951), sledoval a analyzoval z pozic surrealismu vývoj, dobové posuny a soudobé dezinterpretace pojmů realismus a formalismus. V této souvislosti pak jako podstatnou charakteristiku oficiálně prosazovaného socialistického realismu konstatoval, že jde „jenom o takové podání a tlumočení reálného námětu, které vyhovuje potřebám, zájmům a snahám pokrokové společnosti a svědomitě slouží jejím cílům“. Ve sborníku *Znamení zvěrokruhu* z května 1951 (svazek *Bliženci*) Teige také vyslovil svou osobní konfesi, jež byla vzhledem k jeho brzkém skonu i závětí. V odpovědi na anketu o surrealismu uvedl, že jej i nadále pokládá za „vývojově nejvyspělejší“ ze soudobých uměleckých směrů a že jeho další možnosti doposud nejsou vyčerpány (Teigovy odpovědi byly poprvé oficiálně publikovány s komentářem Vratislava Effenbergera – *K ontologii a noetice surrealismu*, *Estetika* 3, 1966, č. 1).

Ještě radikálněji než Teige odmítly oficiální umění (a také jakoukoli diskusi s ním) osobnosti, jež později reprezentovaly hnutí tzv. undergroundu, respektive poválečného surrealismu (mj. Vladimír Boudník, Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Jana Krejcarová, Karel Marysko, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček). I ony se svou tvorbou vyrovnávaly se stavem soudobého umění a s proběhnuvšími politickými změnami. Jedním z mála dochovaných dokladů teoretických úvah vycházejících z tohoto okruhu jsou *Poznámky o situaci umění 1948*, v nichž Egon Bondy, podobně jako již dříve např. Jindřich Chaloupecký, kritizoval „formalismus“ a „akademismus“ části moderního umění. Na rozdíl od prosazovaných koncepcí socialistické literatury mělo podle Bondyho moderní umění důsledným „materialismem“ a „realismem“ směřovat k zachycení autentického životního prožitku: „Bude doba, kdy se budou uveřejňovat jen deníky a biografie, neboť nebude potřeba jiných příkladů pro poezii. Roku 1950 musíme už svým životem demonstrovati život v komunistické společnosti.“ (viz *Poznámky o situaci umění 1948*, Hanťa Press 1991, č. 10).

Vznikající okruh undergroundu od počátku vědomě nepřijal podmínky literárního života, jak je nabízela oficiální moc. Jeho představitelé se sami hlásili k marxismu, ale odmítali úzce deterministickou interpretaci vztahu mezi tzv. materiální základnou a uměním, v němž by se jako v „ideologické nadstavbě“ měl pouze odrážet třídní boj a společenské změny.

Umění se podle Bondyho musí vyvíjet nezávisle, protože podléhá vlastním zákonům. Na všeprostupující podřízení státní moci proto reagovali uzavřením úzkého společenství vůči okolí a radikálním odmítnutím oficiální ideologie. Obranu proti její totální nadvládě, pokus o udržení vlastní identity, shledali v zachycování bezprostředních prožitků, v záznamu životní reality: „... je třeba to zaznamenávat co nejpřesněji, chápat to vše v pravdivých souvislostech...“ (*Doslov aneb abdikace*, text pochází z let 1950-52, na jeho vzniku se kolektivně podíleli Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Jana Krejcarová, Mikuláš Medek, Zbyněk Sekal; publikován byl až jako součást knižního vydání Hrabalovy prózy *Něžný barbar*, viz *Sebrané spisy Bohumila Hrabala* 6, s. 293-294). V původní tvorbě pak nejvýraznější odpověď na atmosféru počátku padesátých let představují sbírky Egona Bondyho a Ivo Vodsedálka *Totální realismus a Trapná poezie*.

Představitelé undergroundu, stejně jako osobnosti hlásící se k surrealismu, tvořili svůj vlastní svět, jehož aktivity se nepromítaly do médií. Komunikace s veřejně prezentovanou a reflektovanou částí kultury byla minimální. Takřka neznatelnou proměnu, jíž procházela zideologizovaná oficiální literatura v první polovině padesátých let, prakticky nevnímali a až na výjimky (bibliofilské vydání Hrabalových *Hovorů lidí*, 1956) se jejího fungování neúčastnili.

Pokusy o rehabilitaci moderny

Nehybnost oficiálního literárního života, umocněnou obavou z pokračování politických procesů, narušil v průběhu roku 1953 kritický ohlas několika básnických knih, předznamenávajících změny, k nimž mělo dojít v příštích letech. Sbírkou Milana Kundery *Člověk zahrada širá* (1953) a Miroslava Floriana *Cesta k slunci* (1953) kritika na jedné straně přijala jako polemiku se „sektářstvím“ a „schematismem“ (např. Z. K. Slabý či Jaroslav Janů), na straně druhé tyto knihy vyvolaly úvahy o nebezpečí návratu „formalismu“ a „subjektivismu“. Zejména Milan Jungmann a Jan Petrmichl ve svém společném referátu o současné poezii, předneseném 15. října 1953 v sekci básníků SČSS, přímo varovali před „čertovým kopytkem individualismu“, jež prý ukazují Kunderovy básně. V protikladu k nim (a k poezii Miroslava Floriana, u něhož se prý „individualistický a subjektivistický vztah ke kolektivu projevuje v smutku, u mladého člověka dnešní doby nepochopitelně těžkém, hraničícím někdy až s myšlenkou smrti“) vyzdvihli dílo Pavla Kohouta, který podle nich dokázal „hlubokým organickým spojením a ztotožněním osobního a společenského“ nejlépe vyřešit problém „básníkovy subjektu v poezii“ (*Zápas o novou poezii*, Nový život, 1953, č. 11).

Opětovné otevření otázky vzájemného vztahu individua a kolektivu naznačilo, že ono bezvýhradné podřízení jedince celku, jež se prosadilo po únoru 1948, přeci jen tuto problematiku definitivně neřeší. Ta se stala, ve výrazně zúžené podobě „práva básníka na smutek“, osou rozsáhlé *Diskuse o poezii*, která probíhala v průběhu roku 1954 v Literárních novinách (zúčastnili se mj. František Buriánek, Miroslav Červenka, Ivo Fleischmann, Jiří Hájek, Antonín Jelínek, Milan Jungmann, Jan Petrmichl, Marie Pujmanová, Milan Schulz, Zdeněk K. Slabý). Většina přispívajících se věnovala tvorbě mladých autorů. Výslovně generační rozměr debata získala po článku Zdeňka K. Slabého *Obrana poezie* (Literární noviny 1954, č. 49), v němž reagoval na obvinění Kundery a Floriana z ideových omylů vznesené Jiřím Hájkem (*Poezie je celek!*, Literární noviny 1954, č. 36). Slabého stať, v níž se stavěl do pozice obhájce „mladé“ poezie, pochopili někteří z kritiků (vedle Hájka např. František Buriánek, Jaromír Lang, Sergej Machonin, Josef Rybák) jako pokus o narušení jednoty socialistické literatury. Do ní podle většiny diskutujících neměly být vnášeny skupinové a generační tendence, poválečným vývojem údajně překonané. Socialistická literatura, sjednocena společnou ideologií, totiž podle slov Jaromíra Langa potřebuje „poezii bez přívlastků“ (*Od otázek poezie k otázkám celé kultury*, Literární noviny 1955, č. 14).

Do debat o mladé poezii zasáhla i na dobové poměry kriticky zaměřená recenze sbírky Pavla Kohouta *Čas lásky a boje* (1954), kterou v závěru prvního ročníku brněnského Hosta do domu uveřejnil Jan Trefulka a na ni v obdobném duchu navázal Jan Skácel. Trefulka konstatoval, že Kohoutovy verše sice splňují dobové požadavky na poezii (aktuálnost, společenská angažovanost, političnost atp.), poukázal však na jejich frázovitost a opakující se básnická klišé. Obecnost, nepřesvědčivost a povrchnost knížky podle Trefulky „svádějí k plytkému myšlení a citění“. Pavla Kohouta a jím reprezentovaný typ poezie označil za produkt a „obět“ určitého prostředí, jež současně přímo pojmenoval: „Je to prostředí elitních svazáckých souborů velkých továren, prostředí tak trochu vyhýčkané, skleníkové, kde mládež dostává největší vymoženosti socialismu jako dar.“ (*O nových verších Pavla Kohouta – polemicky*, Host do domu 1954, č. 11). Razance Trefulkovy kritiky se natolik vymykala dobovým zvyklostem, že ji Sergej Machonin označil za útok na „ideové principy a názory o poslání literatury v našem životě“ (*Za kritiku ideovou, tvořivou a pomáhající*, Literární noviny 1955, č. 5). V podobném duchu se nesly další reakce, jakož i smírně omluvný tón, jímž debatu za redakci Hosta rychle ukončil František Trávníček. Společně naznačily přetrvávající neautonomnost literárního života, který neměl narušovat totální společenskou a kulturní shodu, přesněji její zdání.

Jako závěr dlouhotrvající *Diskuse o poezii* lze vnímat příspěvek, který současně ohlašoval nástup nové generace, nejmórazněji reprezentované pozdějším okruhem časopisu Květen. Tito mladí komunističtí literáti vstupovali ve své většině do literatury již na sklonku čtyřicátých let a podíleli se tak na jejím pouónorovém formování. Společná stať Miroslava Červenky a Josefa Vohryzka *Kritika literatury a kritika života* (Literární noviny 1955, č. 45) dokládá, že v roce 1955 již byl jejich pohled na umění méně dogmatický, že u nich tak jednoznačně nedominovala politická a ideologická hlediska. Autoři se v článku pokusili přehlédnout soudobou literární kritiku, s mladickou razancí zhodnotit její úroveň a zároveň i zformulovat vlastní kritická východiska. Navázali na předcházející debaty o postavení individua v socialistické společnosti a po delší době aktualizovali kritický odkaz F. X. Šaldy, čímž jasně vyzdvihli nepominutelnou roli osobnosti v kritice. Oba pozdější přední kritikové Května se zde výslovně přihlásili k „marx-leninské metodě“, zároveň však již odmítli zjednodušené sledování výhradně společensko-politických problémů (jako negativní příklad jim sloužil Jiří Hájek) a zdůraznili potřebu získat „pevnou základnu vědeckého rozboru formy“. Tak nepřímó poukázali na opomíjené metodologické možnosti strukturalismu.

Ještě výraznější vstup do debat o soudobém umění představovala rozsáhlá stať Milana Kundery *O sporech dědictvých* (Nový život 1955, č. 12). V ní autor, v návaznosti na nedávné básnické vyznání Vítězslava Nezvala (*Guillaume Apollinaire*, Literární noviny 1955, č. 35), na svou dobu výjimečně jednoznačně podtrhl význam opomíjených, či přímo zavrhaných tendencí a formálních postupů moderního umění pro novou, socialistickou poezii. Výslovně přitom zdůraznil význam takových osobností, jež byly doposud dávány za příklad typického „formalismu“, „idealismu“ či „metafyzické poezie“. Na významu a zásadnosti Kunderovy aktualizace básnického odkazu Rimbaudova, Apollinairova, Mallarméova, Rilkeova, Pasternakova či Holanova, toho, že i jejich přínos má patřit k „neodmyslitelným znakům dnešního stupně básnického vývoje“, nic neubírá ani fakt, že svou polemiku s přetrvávajícím schematismem a obhajobu „zavržené“ literatury doprovodil konstatováním, že v základních ideových principech by mu byl „málo platný zisk z četby Březiny či Ortена, Verlaina či Desnose“.

Jak byla stať v dobovém kontextu vnímána, dokládají její četné ohlasy, v nichž jasně převážily poukazy na Kunderův údajně nedostatečně kritický přístup k otázkám „dědictví“ (viz Jiří Šotola, *O sporech dědictvých – kapitola druhá*, Literární noviny 1956, č. 5). Ve vyhrocené podobě pak výhrady formuloval Jan Štern, z jehož díkce a přetrvávající averze k Vítězslavu Nezvalovi vyplývalo, že radikální kritik přelomu čtyřicátých a padesátých let zůstává názorově konzistentní: „Naším dědictvým dluhem není omývat mrt-

voly »-ismů« (O kulturním dědictví a dědičných legendách, Literární noviny 1956, č. 15).

Stat Josefa Vohryzka a Miroslava Červenky lze stejně jako reflexi Milana Kundery chápat jako obraz momentálního stavu progresivnější části oficiálního myšlení o literatuře těsně před „velkým třeskem“, představovaným událostmi roku 1956. Proces pozvolné emancipace umění od ideologického diktátu urychlily mezinárodněpolitické souvislosti, konkrétně Chruščovova kritika kultu osobnosti na 20. sjezdu KSSS. V Československu se změny v sovětské politice promítly do jednání druhého sjezdu spisovatelů, který se konal v dubnu 1956. I zde se objevila kritika dosavadní kulturní politiky, a to zejména v projevech Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, který připomněl osudy autorů vězňených či z literatury vyloučených. Jako symbol předchozích několika let byl na sjezdu vnímán zejména Štollův výklad meziválečné poezie, který zde otevřené kritice podrobil Vítězslav Nezval.

Události roku 1956 zpochybnily pro řadu komunistických literátů do té doby nenarušitelnou důvěru ve stranu a řada z nich ho později označila za naprosto klíčový ve svém názorovém vývoji. Ještě důležitější však bylo, že politické uvolnění roku 1956 umožnilo částečný návrat do literatury některým z těch, kteří doposud existovali na pomezí tolerovaného a zakázaného. Jako kritik začal opět působit Jan Grossman, v oblasti literární historie Václav Černý, v básnických almanaších se stále častěji objevovaly příspěvky bývalých členů Skupiny 42 (Jiřího Koláře, Jiřiny Haukové), básníků shromážděných kolem sborníku Ohnice (Josefa Hiršala, Kamila Bednáře) či dalších autorů, kteří v první polovině dekády publikovali pouze ojedinele (např. Vladimír Holan či Edvard Valenta). Kritický vztah k literárnímu dění počátku padesátých let dávali po červnu 1956 najevo již mnozí spisovatelé, včetně těch, kteří se na jeho formování plně podíleli.

Klíčovým problémem, kolem něhož v druhé polovině padesátých let probíhala názorová diferenciacie, se stala otázka kontinuity, a to kontinuity v několika rovinách: ve vztahu k prvorepublikovému umění (především levicové avantgardě), ke Skupině 42 a v poměru k poúnorovému literárnímu vývoji. V teoretické rovině se otřes donedávna nezpochybnitelných jistot dotkl především pojmu, kolem nějž se literatura počátku padesátých let formovala: socialistického realismu. Debata o jeho pojetí a oprávněnosti měla svůj mezinárodní kontext a naznačovala obdobné procesy v ostatních socialistických zemích (spory o socialistický realismus se vedly v Polsku, Jugoslávii, Bulharsku, Sovětském svazu). V Čechách ji otevřel překlad referátu polského literárního historika a kritika Jana Kotta *Mytologie a pravda*,

původně přednesený na IX. zasedání Rady kultury a umění (česky in Nový život 1956, č. 6). Kott způsobem do té doby nebývale otevřeným kritizoval projevy kultu osobnosti, „mytologizaci“ třídního boje v literatuře a v souvislosti s tím odmítl i „úřední kanonizaci“ pojmu socialistický realismus. Na toto zásadní zpochybnění poválečného vývoje kultury v socialistických zemích zareagoval statí *Na obranu socialistického realismu* kritik Vladimír Dostál, pro něhož se stal tento pojem („jako umělecké hnutí i jako teorie“) symbolem věrnosti ideálům, s nimiž on a jeho vrstevníci do literatury vstoupili. Dostál vymezil termín v co nejširším smyslu a zahrnul do něj prakticky veškerou literaturu tvořenou autory socialistického světového názoru. To ho vedlo například k tomu, aby české počátky socialistického realismu hledal v *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války*, a to s konstatováním, že zde je již Haškův pohled zbaven dřívějších „nemarxistických iluzí“ (Literární noviny 1956, č. 34, 35, 36). Při pokusu o vlastní definici pak Dostál odkázal na starší pojetí Maxima Gorkého, podle něhož je hlavním znakem socialistického realismu zejména „kladný poměr k bytí“. Takto „široké“ pojetí termínu, jehož byl Dostál v dobových diskusích hlavním zastáncem, se v následujících letech neprosadilo; pojem socialistický realismus zůstal v českém umění (nejen literatuře) spojen především s obdobím počáteční fáze budování socialismu.

Otázka socialistického realismu poznamenala rovněž formování skupiny shromážděné kolem časopisu Květen. Většina těchto autorů vstupovala do literatury ve znamení uměleckých tendencí přelomu čtyřicátých a padesátých let a vliv tohoto období stanovoval limity jejich kritického myšlení i v druhé polovině let padesátých. To se ukazovalo zejména ve chvílích názorového střetu autorů Května s těmi, kteří doposud stáli mimo oficiálně prezentovanou kulturu a budování „socialistické literatury“ se neúčastnili.

Z této pozice vstoupil do debat nad programem Května Václav Havel, který mladým reformistům položil dvě základní otázky, obě směřující k jejich vědomí souvislosti a pojetí kontinuity: Jaký je postoj Května k socialistickému realismu? Je poezie „všedního dne“ projevem jeho vývojového procesu, jeho revizí, nebo se vymezuje jako alternativa? Druhá část dotazu pak problematizovala vztah rodícího se uskupení ke Skupině 42, jejíž umělecký přínos, případné programové shody či rozdíly zůstaly teoretiky Května, konkrétně Miroslavem Červenkou, opomenuty (*Pochyby o programu*, Květen 1956/1957, č. 1). Odezva na Havlův příspěvek ukázala, že rozdíly mezi Květnem a osobnostmi stojícími mimo oficiální kulturu jsou stále fundamentální. Jestliže se Červenka přímé odpovědi vyhnul s poukazem na to, že se dosud tvorbě Skupiny 42 nevěnoval, pak Jiří Šotola již výslovně konstatoval, že návrat k tvorbě Skupiny 42 by znamenal

„literátštinu“ (sám termín jednoznačně odkazoval ke kulturní publicistice první poloviny padesátých let). Na to navázal filmový kritik Jaroslav Boček, který výslovně potvrdil, že poezie všedního dne sama sebe chápe především jako součást dosavadní socialistické literatury, že je „přínosem mladé generace socialistickému realismu“ (*O „třinácté komnatě“, o poezii všedního dne, o tom, co jí je a co jí není, a trochu o věcech kolem*, Květen 1956/1957, č. 8). Argumenty autorů Května měly svou logiku. Tvorba a kritické názory skupiny vycházely z dosavadní „budovatelské“ kultury a její vědomí souvislostí s předúnorovým směřováním Skupiny 42 bylo (až na některé výjimky) minimální. Sblížení takto vzdálených pohledů na literaturu nebylo možné, a proto záhy utichla i vzájemná diskuse nonkonformistů z řad oficiální a paralelní komunity.

Komunističtí intelektuálové kolem Května se po druhém sjezdu spisovatelů snažili dosavadní socialistickou literaturu a myšlení o ní revidovat „zevnitř“. Vzhledem k tomu je pochopitelné, že se na druhé straně konfrontovali s hlavním symbolem pounorového dogmatismu, se Štollovou interpretací vývoje české meziválečné poezie. Jako příležitost k omezenému navazování kontinuity se nabízela aktualizace prvorepublikové levicové avantgardy, nebo alespoň její části. Ozvuky poetismu se objevovaly v původní básnické tvorbě výrazných autorů skupiny (např. Miroslava Floriana, Jiřího Šotoly, Karla Šiktance), tato inspirace byla konstatována i v její kritické reflexi a nový zájem o avantgardu se prosazoval i v pracích literárněhistorických. Vyrovnání se s avantgardou, s tím, co „již prožil Závada ve své rozsáhlé básni podivuhodné imaginace Panychida, Nezval ve svém Akrobatu a Edisonu, Biebl v šíleně vichřeném Novém Ikarovi“, označil Jiří Brabec v recenzi sbírky Milana Kundery za etapu vývoje, již si „mladí“ musí projít, s níž se musejí vyrovnat (*Monology Milana Kundery*, Literární noviny 1957, č. 29).

Mluví Května se hlásili k otevřenějšímu pojetí marxismu, jaké všeobecně převládalo až v šedesátých letech. Na prvorepublikové levici je poukala především syntéza komunismu a modernosti, která byla ve dvacátých a třicátých letech skutečností a již pounorový vývoj paradoxně popřel. „Spor o modernu“ nabyl vyhraněné podoby především v kritické reflexi díla Františka Halase, jež se v druhé polovině padesátých let stalo profilujícím tématem. Z okruhu Května se Halasovu dílu věnoval především Jiří Brabec, jehož studie *A co básník* (Květen 1956/57, č. 9, 10; 1957/58, č. 1) se neomezila na pouhou polemiku se Štollovým výkladem, ale představovala výrazný pokus o neideologický výklad Halasova díla, do něhož se promítly generační charakteristiky. Ty je možné sledovat zvláště na rovině vzájemného poměru individua a kolektivu, jež se v generaci Května projevovala opakovaně vyjadřovaným úsilím o překonání rozporu společenské a soukromé stránky

člověka, v němž má spočívat budoucí „renesance lidství“ (Miroslav Červenka: *K diskusím o socialistickém realismu*, Květen 1956/57, č. 3). Vzhledem k takto pojímanému ideálu – v dobové terminologii „syntéze“ – je poměrně logické, že jako vrcholnou část Halasova díla Brabc viděl sbírku *Torzo naděje*, v níž podle něj již není „Halasových bludných teorií“ ani „soukromého žalu“, kde dochází k požadovanému souznění s kolektivem, jehož pocity básník vyslovuje. Část kritické sféry, jež v podstatě setrvala na názorech obsažených v *Třiceti letech* (František Kautman, Josef Císařovský), označila na stránkách týdeníku *Kultura* Brabcův přístup za „objektivistický“ a vyčetla mu, že rezignuje na otázku „Co Halas a dnešek?“ Ve jménu starých schémat tak Brabcovi oponenti pominuli, že právě v jeho studii se postoj současné generace projevil a že kritikovo hodnocení jednotlivých etap Halasova díla právě na vznesený dotaz dává odpověď.

Nová diferenciacie literární kritiky

„Spory o Halase“ tak mimoděk demonstrovaly nové rozvrstvení literární kritiky. Základní dělitko lze v druhé polovině padesátých let vést mezi těmi autory, kteří byli v předcházejícím období z literárního života vyloučeni či se ho vědomě neúčastnili, a těmi, kteří se na jeho formování podíleli. Další výraznou diferencí, vzhledem k podmínkám literárního života padesátých let nejviditelnější, lze sledovat mezi komunistickými reformisty a těmi kritiky, kteří setrvali na dogmatech počátku padesátých let.

Asi nejvýraznějším kritikem, jemuž uvolnění společenských poměrů po roce 1956 umožnilo návrat k veřejnému působení, byl Jan Grossman. Svou předmluvou ke kompletnímu vydání Halasových sbírek (in František Halas, *Básně*, 1957) výrazně ovlivnil probíhající diskusi. Grossmanův motivický rozbor Halasovy poezie, metodologicky inspirovaný strukturalismem, nevedla potřeba hájit básníka proti ideologickým dezinterpretacím. Usiloval o postizení vnitřních rozporů Halasovy osobnosti, v nichž viděl hlavní kořen jedinečné schopnosti „poznávat a tlumočit svět celistvě“; svým přístupem Grossman zároveň naznačil i hlavní úskalí „obranářských“ pokusů z okruhu Května: „Nechťjme tedy Františka Halase, mohutnějšího tragika a dobyvatele, zařadit do čítankového příběhu o vývoji od subjektivního pesimismu k oslavě života kolektivního sbírkou *V řadě*, která prý je vyvrcholením jeho tvorby.“

Stejně výrazným způsobem, překračujícím rámec časových debat, vstoupil Grossman do diskusí o obecných problémech pounorového literárního vývoje. V zásadní studii *O krizi v literatuře* (Nový život 1956, č. 12) s podivuhodnou přirozeností navázal na své starší názory publikované v letech 1944-1948, které nyní formuloval v ucelenější podobě. Dobový kon-

text přesáhl především výjimečnou schopností nadhledu: klíčový pojem „krize“ vůbec nespojoval s vlivem přetrvávajícího dogmatismu, ten ho měl pouze k tomu, že stav současné literatury označil za formu krize „potlačené“. V stati, která se dotýká prakticky všech určujících dobových témat (literatury počátku padesátých let, významu avantgardy, ale i teprve se ustanovující skupiny Května), vyjádřil vlastní představu kritiky, která se podílí na formování literatury tím, že hledá její „ztracené a dosud neobjevené možnosti“. Návazně jmenoval i dopady všeobecně panujícího schematismu, který z literární kritiky učinil vykladače předem stanovených pravd. Poúnorový vývoj přitom neodbyl pouhým paušalizujícím odsudkem, viděl ho v širokých souvislostech historického vývoje jako jeden z pokusů odpovědět na „zproblematizovanou funkci umění“, který usiluje o definitivní vyřešení vzájemného vztahu umělce a společnosti. Ve stati *O krizi v literatuře* Grossman konstatoval, že tento pokus krizi nevyřešil, pouze oddálil její řešení a situaci učinil ještě složitější a nepřehlednější. Možnou cestu k pochopení stavu soudobého umění pak viděl v studiu díla avantgardy, která se jako první pokusila s krizí vyrovnat. Za její přínos označil důslednou diferenciaci jednotlivých složek literárního díla a radikální zproblematizování jeho smyslu a funkce, vedených snahou co možná úplně zachytit a vyslovit mimořádně složitou skutečnost. Dosavadní zkušenost moderního umění vedla Grossmana k tezi, že „krize nebyla katastrofou“, protože to podstatné je být si „vědom svých nedostatků“. Literatura v tomto pojetí měla pomáhat odhalovat problémy existence a být „svědkem“ lidského vyrovnávání se s složitostí současného světa. Poúnorové období v české literatuře Grossman charakterizoval jako etapu, v níž klíčovou úlohu hrály „obecné tendence“, jimiž se jednotliví autoři i kritici řídili a jež respektovali.

Oprávněnost Grossmanovy diagnózy dokládá – pro první polovinu padesátých let – zaměření kritiky k identickým problémům: jak se v uměleckém díle odráží „boj o nového člověka“, zda v něm stále nepřetrvávají „rezidua minulosti“, později pak zda dostatečně překonává schematismus apod. Naprostá většina autorů publikujících po roce 1956 z této situace vyšla a byla nucena se s ní (a tedy se sebou samými) vyrovnávat. Mezi nimi se v změněné situaci odehrál nejviditelnější spor o další podobu české literární kultury. Jako „konzervativní“ (v tom smyslu, že v hlavních rysech setrvali u podstatných rysů poúnorového schematismu) lze v tomto kontextu označit autory, kteří celkové uvolnění poměrů ve společnosti po 20. sjezdu KSSS vnímali jako nebezpečí úchylnosti od správně nastoupené cesty. Určujícím znakem takto orientované literární kritiky byla přetrvávající dominance ideologických měřítek, byť i u ní se stalo odmítání ždanovovského modelu běžné. Tento typ literární kritiky měl podporu vysokých funkcio-

nářů KSČ (Ladislav Štoll byl ředitelem Institutu společenských věd při ÚV KSČ, Václav Kopecký místopředsedou vlády) i představitelů svazových institucí. Z polemik mezi Kulturou a Literárními novinami, jež byly v druhé polovině padesátých let velice časté, vyplývá, že se nejednalo o jednotnou skupinu. Společným znakem byl odpor k údajnému návratu „liberalismu“, který například Vladimír Dostál shledal v Grossmanově recenzi sbírek Eduarda Petišky, Milana Kundery a Jiřího Koláře (*Poezie a programy*, Kultura 1957, č. 48), nebo značně rezervovaný přístup k ambicióznímu pokusu Května o programovou „revizi“, jak se ukazoval na stránkách Literárních novin. Toto pojetí reprezentovali recenzenti obnovené Tvorby, Rudého práva či Mladé fronty (např. Jaroslav Bouček, Jan Petrmičl, Josef Rybák, Ivan Skála), dále osobnosti spojené se Štollovým Institutem společenských věd při ÚV KSČ (zejména Vladimír Dostál, jehož kritické texty však nepostrádaly cit pro umělecké hodnoty) a také mnozí z kritiků publikujících v Literárních novinách (mj. František Buriánek, Jiří Hájek, Milan Jungmann, Sergej Machonin, František Vrba) či týdeníku Kultura (např. František Kautman). Jednotliví autoři se pochopitelně odlišovali svými autorskými styly, přístupem k umění a vnímavostí pro umělecké hodnoty, společný jim však zůstal důraz, jaký kladly na oblast ideovou, jež zůstala v centru jejich pozornosti.

Po roce 1956 tato „konzervativní“ kritika ztrácela své doposud dominantní postavení. Postupně se profilovaly další kritické osobnosti, pro něž mantinely utilitárního výkladu umění byly příliš úzké. To byl případ Jaroslava Janů, který jako jeden z prvních již v roce 1953 rozpoznal nový tón v prvotinách Floriana a Kundery a také později s porozuměním interpretoval tvorbu osobností, jež jednoznačně nezapadaly do oficiálního výkladu (Vladimír Holan, Otokar Březina).

Nejvýznamnější roli v procesu přeformulování základů socialistické kultury měla již zmíněná skupina časopisu Květen. Na jeho stránkách se otázkám umělecké kritiky věnovala značná pozornost, a to nejen v oblasti literatury; Jaroslav Boček, který se zapojoval do probíhajících diskusí o socialistickém realismu, sledoval nové tendence ve světové kinematografii (především italský neorealismus), Jiří Pilka, Ivan Vojtěch a Lubomír Dorůžka mapovali v Květnu oblast moderní hudby, v rámci výtvarné kritiky se výrazně uplatňovali především Petr Wittlich, Luboš Hlaváček a Josef Brukner, který působil i jako kritik literární. Starší i nové literatuře se spolu s ním na stránkách Května soustavně věnovali Jiří Brabec, Zdeněk Heřman, Karel Hrách, Jarmila Mourková, Milan Schulz či Antonín Jelínek, a dále řada osobností, jež se výrazněji profilovaly až v šedesátých letech. Časopis však otevíral prostor i osobnostem stojícím mimo toto

generační uskupení; své texty zde tak mohli publikovat například Přemysl Blažiček, Jan Grossman, Jaromír Hořec, Oleg Sus či Josef Škvorecký.

Skupinové tendence Května v řadě ohledů ztělesňoval Miroslav Červenka, který se podílel zejména na formování jeho teoreticko-programových východisek. Jako kritik soustavně sledoval novou poezii a literární teorii. Svým názorovým vývojem byl typickým představitelem své generace – básnicky debutoval na stránkách Směny a duchu svazáckého kulturního kádru odpovídal i jeho básnický debut (*Po stopách zítřka*, 1953). Před založením generačního časopisu publikoval kritiky především v Literárních novinách, ojedinele v Novém životě. Od počátku v nich projevoval zájem o otázky formy, související s vlastním literárněvědným zaměřením na versologii. V Červenkových textech nejvíce vystupovalo obecně se projevující zjemnění a zvědečnění metodologických postupů literární kritiky, často inspirované staršími strukturalistickými texty Jana Mukařovského, který byl univerzitním pedagogem řady osobností spojených s Květnem a výrazný vliv na ně měl i jako ředitel Ústavu pro českou literaturu ČSAV (zde pracovalo více autorů opakovaně publikujících v Květnu, mj. Jiří Brabec, Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Josef Vohryzek). Pozornost věnovaná formální analýze se projevovala zkonkrétněním kritických textů, v nichž i nadále nezanedbatelnou složkou zůstávalo hodnocení ideové. Při něm básník „vítězí“ tehdy, uvědomí-li si společenské a třídní začlenění jednotlivce a postaví-li „nad pocit hrozby mobilizaci kladných hodnot dnešního člověka“ (Miroslav Červenka: *Patos mladé poezie*, Literární noviny 1958, č. 17).

Asi nejvýraznějším kritikem Května, který během necelých pěti let existence časopisu obsáhl vývoj, jímž většina jeho souputníků prošla až mnohem později, byl Josef Vohryzek. Na počátku kritického působení sdílel většinu typických generačních znaků: odmítavý postoj k dozrívajícímu pouónorovému dogmatismu, k projevům „maloměšťáctví“ a také zmíněné již směřování k „syntéze“. Lze je postihnout například v programové stati *Umění je také myšlení* („kolektivismus odrostl své zárodečné podobě a přerůstá v to, co je jeho vlastní podstatou: ve společenství lidských individualit“, Květen 1956/1957, č. 9) či v článku *Próza v Květnu*, v němž hledal (a nacházel) paralely mezi tzv. poezií všedního dne a prozaickými díly publikovanými v skupinové platformě (Květen 1956/1957, č. 10). Vohryzek reprezentoval okruh Května ve střetu s „konzervativní“ částí literárního spektra, zastoupenou Jiřím Hájkem. V recenzi Hájkovy knihy o próze se neomezil na „pouhou“ polemiku s dogmatismem, jehož kritika se stala stabilní součástí úvah o soudobém umění (zvláště zřetelná v knize Miroslava Petříčka *Glosy k současné české poezii*, 1957); setrvání v dogmatismu shledával i v „opakování dogmat jejich »vyvracením«“ (*Kritiku*

aktivní nebo reaktivní? Květen 1957/58, č. 4). Také u Vohryzka se projevil vzrůstající zájem o strukturalistickou metodologii (patrný například v studii o Isaaku Babelovi), v pozdější době doplněný inspirativním vlivem Jana Grossmana. Ten zřetelně vystupoval v bilančním článku *Próza dnes* (Květen 1957/58, č. 14; 1959, č. 1), který se nakonec stal bezprostřední záminkou pro zákaz časopisu. Východiskem stati se stala Grossmanova teze o zproblematicované funkci umění a o tom, že v pounorové literatuře převládaly „obecné tendence“, prosazující se na úkor skutečné individuality. Vohryzkovi v tuto chvíli již nešlo o to hájit vzrůstající různorodost literatury, ale vyrovnat se s jejím současným stavem. Jeho analýza v tuto chvíli byla již mimoideologická. Kritik důsledně vycházel z konkrétního díla, které posuzoval jeho vlastními možnostmi a nad nímž uvažoval o dalším uměleckém směřování autorů. Tuto studii měla uzavírat pasáž o Škvoveckého *Zbabělcích*, ale ještě před jejím uveřejněním se objevily cenzurní tlaky na její přepracování. Těm se Vohryzek nepodřídil, a závěrečnou část studie proto publikoval až při druhém vydání *Zbabělců* v roce 1964. Nevyhověl ani žádostem redakčních kolegů, aby provedl veřejnou sebekritiku. Posléze byl vyloučen z KSČ, ztratil zaměstnání a v následujícím období se věnoval překladatelství. Na literární kritiku na dlouho rezignoval.

Vedle autorů působících na stránkách ambiciózního Května se literární kritika vycházející primárně z konkrétního uměleckého díla a ne z apriorních ideologicko-estetických postulátů prosazovala i mimo pražské centrum. Na stránkách brněnského Hosta do domu se pokusy o neschematický výklad umění objevovaly často dříve než v pražských periodikách Svazu čs. spisovatelů. To byl případ již zmíněné Trefulkovy kritiky Kohoutových veršů; ostatně souběžně s ní informoval již na konci roku 1954 v Hostu Ludvík Kundera o dosud nepublikované části díla Františka Halase, čímž jako jeden z prvních překročil Štollem vymezený prostor oficiální literatury. Brněnský časopis, který začal vycházet v roce 1954, zprvu profilovali zejména Josef Hrabák, Jan Trefulka a Artur Závodský, postupem času pak vynikly polemicky zaměřené stati Olega Suse, který působil jako vedoucí estetického semináře brněnské univerzity. Sus sledoval probíhající diskuse o problematice moderny a socialistického realismu a vstupoval do nich s výrazným osobním zaujetím (viz např. *Kříž estetiky čili bič diskusí*, Host do domu 1957, č. 8). Opakovaně poukazoval na opomíjené tradice české předválečné estetiky a soustavnou pozornost věnoval teoretickým diskusím zahraničním.

Od poloviny padesátých let se v Hostu objevovaly také literárně historické a kritické texty Jiřího Opelíka, který současně patřil k předním kritikům týdeníku Kultura. Opelíkovy studie byly vedeny snahou

o celistvé postižení umělcovy osobnosti, zejména v počátečním období, jak ukazují analýzy díla Viléma Závady a Josefa Kainara, však sdílel dobově převažující pohled na vývoj meziválečné poezie. V něm se rýsovala představa minulosti jako starého nemocného světa, který byl překonán poválečným vývojem, a pokroku ztotožněného s cestou od individualismu ke kolektivismu. Dobovému průměru se vymykala Opelíkova chápavost a vstřícnost, s níž interpretoval i ty etapy básnické tvorby, jež oficiální Štollův výklad (ale často i básníci sami) zavrhoval. S velkým porozuměním vykládal tvorbu autorů, kteří tak jako on sám stáli mimo skupinové programy (především Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška). Postupem času u něj sílilo kritické gesto portrétisty, směřujícího k zachycení svěbytného étosu výrazné osobnosti.

Postupná diferenciacie literatury signalizovala vzrůstající autonomii literárního života a tomu odpovídal i stav soudobé literární kritiky, jejíž „progresivnější“ část se již rozešla s úzce utilitárním pojetím umění. Výhrady stranického vedení vůči literatuře, které zazněly na plenárním zasedání ÚV SČSSR, shrnul Ladislav Štoll v referátu na celostátní konferenci svazu (vydán pod názvem *Literatura a kulturní revoluce*, 1959). V obecné rovině směřovaly proti „duchu II. sjezdu spisovatelů“, výslovně pak Štoll zmínil redakci Května, na jehož stránkách se měla projevovat smířlivost k „zavrženímhodným trendům“. Z kritiků pak výslovně jmenoval Jana Grossmana a Josefa Vohryzka. Množícím se výtkám „falešné skupinovosti“ (Jiří Hájek) vyšel vstříc Jiří Šotola, který ve snaze o záchranu Května navrhl přeměnu časopisu v tribunu začínajících autorů. Literární noviny, jichž se stranické výtky dotkly spíše okrajově, se rychle připojily ke stranické kritice Května (viz Milan Jungmann: *Tvorba rozhodne*, Literární noviny 1959, č. 7; týž: *Cesta do vzduchoprázdna*, Literární noviny 1959, č. 9) a politickým utužením prošly bez větších postihů.

Mocenský zásah na konci padesátých let vyvolal četné rituální sebekritiky (mj. Jiří Brabec, Karel Ptáčník, Jiří Šotola; viz Literární noviny 1959, č. 10, 11), ale neznamenal návrat do výchozí situace počátku padesátých let. Naopak představoval další výrazný otřes důvěry v socialistický systém. Zpomalil postupně vzrůstající kriticismus, který se na několik let utlumil, aby se plně projevil až v průběhu šedesátých let.

PETR ŠÁMAL

Rozšířená verze této studie byla publikována jako 10. svazek edice Tvary, pravidelné přílohy časopisu Tvar, v roce 2001

Ediční poznámka

Podobně jako první díl antologie i tento druhý svazek zahrnuje především původně časopisecky publikované texty; jen v nemnoha případech (Štollův referát *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* a projevy na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů) jsme se – ve snaze pokud možno příliš nezakreslit obraz soudobého literárního života – rozhodli toto kritérium nerespektovat. Všechny texty tiskneme podle jejich původní časopisecké publikace; v případě Štollova referátu vycházíme z prvního knižního vydání (průběh „plenární schůze o poezii“, na níž Štoll svůj referát proslovil, by měla osvětlit a doložit připravovaná edice Michala Bauera).

Veškeré jazykové úpravy vycházejí z platné pravopisné normy, v případě určitého okruhu výrazů dáváme přednost jejich tradičně užívané podobě (diskuse, kurs, -ismus). Nezasahujeme do stylu jednotlivých autorů a do jejich případného osobitého slovníku, zjevné tiskové chyby opravujeme bez dalšího komentáře, ojedinělá sporná místa komentujeme v ediční poznámce. Sjednocujeme transkripci vlastních jmen (Ščipačov m. Ščipačev), 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.

Kdo nejde s námi...

Jan Štern: Zběhnutí od praporu. *Tvorba* 17, 1948, č. 25, s. 96-97.

s. 10 „*Ocitovali jsme již ve 23. čísle Tvorby báseň...*“ Autor odkazuje ke glose Poezie, uveřejněné v rubrice Z deníku *Tvorby*, pod kterou je podepsán Miroslav Galuška (*Tvorba* 17, 1948, č. 23, s. 452).

Kj: Deset let od smrti Karla Čapka. *Obrana lidu* 2, 1948, 25. 12. 1948, s. 5.

Ladislav Štoll: Třicet let bojů za českou socialistickou poezii.

Úryvky z referátu předneseného na pracovní konferenci SČS dne 22. ledna 1950. Převzato z prvního knižního vydání (Praha, Orbis 1950).

Michal Sedloň: Co nám dala plenárka o poezii. *Tvorba* 19, 1950, č. 8, s. 175.

Ivan Skála: Cizí hlas. *Tvorba* 19, 1950, č. 12, s. 285-286.

Michal Sedloň: Básník a víra v člověka. *Tvorba* 19, 1950, č. 14, s. 330-331.

Vladimír Dostál: Jiří Orten a jeho dědictví. *Var* 3, 1950/51, č. 3, s. 80-89.

František Buriánek: Proti buržoazní literární vědě Arne Nováka.

Praha, Osvěta 1952.

První verze této stati byla publikována v Tvorbě 21, 1952, č. 6 a 7, pod názvem *Proti nacionalistické, kosmopolitní „vědě“ Arne Nováka.*

Ladislav Štoll – Jiří Taufer: Proti sektářství a liberalismu – za rozkvet našeho umění. Literární noviny 1, 1952, č. 19, s. 5-6.

s. 93 „*Proto také Götzovo hodnocení Píšova básnického a kritického zjevu vyznívá nepravdivě...*“ – Autoři zřejmě odkazují k článku Františka Götze Pozdrav A. M. Píšovi k padesátinám (Literární noviny 1, 1952, č. 13, s. 6).

Egon Hostovský: Odpověď za spisovatele v exilu. Československý přehled /New York/, 1955, č. 11, s. 20-21. Text byl původně vysílán rozhlasovou stanicí Svobodná Evropa.

Hostovského stať je reakcí na článek Jana Pilaře Zradit - znamená zahynout (Literární noviny 4, 1955, č. 44, s. 8). Jelikož dědicové práv Jana Pilaře, někdejšího šéfredaktora Literárních novin a v normalizačním období šéfredaktora a později ředitele nakladatelství Československý spisovatel, si nepřáli opětovné uveřejnění celého předmětného článku, nezbyvá, než tento text, s nímž Egon Hostovský polemizuje, připomenout alespoň ve dvou úryvcích:

„V pětadvacátém roce napsal S. K. Neumann do dělnického časopisu Reflektor dopis čtenářům, který se dneska čte jako malé proctví. Zapolemizoval si v něm proti reakčním názorům někdejšího měšťáckého žurnalisty z Tribuny a Přítomnosti a dnešního emigranta Ferdinanda Peroutky a jemu podobných a pronesl o této prohnilé společnosti tuto jasnozřivou větu: »Obecenstvo tohoto cirkusu, to jsou budoucí čs. běženci, kteří poběží za svým čs. Kerenským, až prach se zdvihne na všech silnicích.«

Vzpomněl jsem si na tuto prognózu, když jsem pročítal nedávno tři čísla emigrantské »nezávislé kulturní revue« Sklizeň, která by se ráda stala platformou hloučku českých literátů uprchlých po únoru na západ. Vyplnila se do písmene. Nestálo by ani za fajfku tabáku zmiňovat se o těch zahraničních desperátech, ani o těch mladších, kteří jim sedli na lep. Vždyť nikdo u nás o existenci těch Petrů Denů, Zdeňků Němečků, Františků Listopadů, Ivanů Jelínků, Svatošů a Kárnetů vůbec neví, natož aby želel jejich literárních výtvorů a postrádal je v obraze naší literatury. Zmiňujeme-li se vůbec o této zkrachované společnosti, pak ne proto, že by vůbec stálo za to zabývat se nějak vážněji jejich názory, nebo dokonce výtvoří. Mám však za to, že můžeme použít této příležitosti k další ilustraci známé pravdy z Dykovy básně: »Opustíš-li mne, nezahynu. Opustíš-li mne, zahyneš!« Ale ať o nich svědčí jejich vlastní slova!

K jednomu z hektografovaných sešitů této »nezávislé« revue, vydávané v Hamburku, je přiložen leták tzv. emigrantské Kulturní rady, datovaný 1. červnem 1955. V svolání se dnešní situace české emigrace charakterizuje takto:

»*Za sedm let exilu se nám nepodařilo vytvořit v cizině myšlenkové a kulturní ovzduší, které by nám umožnilo dočkat se rozhodných chvil světa a do-*

mova bez vnitřního oslabení. Naopak, za tu dobu se dokonal náš politický rozklad a naše mravní odolnost byla porušena tak, že zvaní komunistů k návratu za Železnou oponu nezůstává bez ozvěny. Naše účast na studené válce, zdaleka dosud neukončené a zvláště nevyhrané, se omezuje na propagandu, jejímiž úspěchy jsme si čím dále tím méně jisti. (...) nedostali jsme se víc než k hmotnému řešení svých osobních otázek (...) Je nutno se pokusit o řešení široce zaměřené, za účasti naší i našich cizích přátel, všech, kdo ještě jsou schopni dohlédnout do hloubky srázu, na němž jsme se octli...»

Jaké jsou ty prostředky, které mají zadržet úplný rozklad emigrantské společnosti? V provolání se o nich mluví a v časopisech je jejich propagaci věnováno mnoho místa, vždyť, jak píše, je to poslední lék proti agonii. Kulturní rada vypisuje subskripci na vydání deseti knížek. Prosí a žebrá aspoň o tři sta zájemců (!), kteří by zaručili hmotné náklady na tisk. Jak lze soudit z článků, naděje na úspěch jsou pramalé, protože emigranti se sotva drží nad vodou a deset dolarů na emigrantskou pseudokulturu nehodlají obětovat. Mám neklamný dojem, že autorům nejde ani tak o záchranu jejich duchovních bližních - ti, kdo mají čisté svědomí, se denně vracejí k nám domů - ale že je to spíše forma veřejné sbírky, nebo chcete-li žebroty. Sudťe sami z tam otištěného článku Jaromíra Měšťana:

»Žijeme svá vnitřní a nikoliv nepohnutá dramata, většinou v těžkých poměrech hmotných. Neseme exil jako intelektuální stigma, jako osudové poznamenání, cítíme ho, jako Kristus cítil své bičování a svoji cestu křížovou. (...) Nakladatelské domy chtějí známá jména, umělce hotové a umění vyzrálé, malé šance pro přicházející autory, zvláště exilové. (...) Je organizováno hromadné vystěhování a zařazení exulanta do cizích mas, ale na exulantovo ohlušené slovo, na černé housle jeho řeči, oprádané pavoučím a prachem, nepamatuje nikdo. Mnohé národy kladou si jako podmínku při přijetí evropského exulanta do svých mas jeho rychlou aklimatizaci a jeho rozplynutí ve své kultuře. (...) zbývají masové tábory... hromadné strádání a bezútěšná beznaděje.»

Toto truchlivé přiznání připomíná věru spíš pohřební řeč. Jsou jím prořádky všechny projevy, »k smutku přirostlému k zimomřivým duším« se přiznává i Egon Hostovský, člověk bez národa a bez tváře, který za žold prodal i svůj rodný jazyk a rozplynul se v kosmopolitní západní kultuře. Co způsobilo, že se tito »svobodní duchové« najednou přiznávají k bezvýhodnosti svého postavení a nesnaží se už ani zamaskovat, že se octli na dně? Naplno to říká jiný emigrantský časopis Bohemia, vycházející v Mnichově:

»Rozplynutím části iluzí byl výsledek ženevské konference. Rozplynutím další části je nastávající období koexistence... Vývoj událostí poslední doby postavil náš exil obrazně řečeno před propast... v důsledku toho se uvažujícím exulantům začínají bortit všechny dosavadní představy, takže začínají ztrácet víru ve smysl exilu a v boj proti komunismu.»

Nás to nepřekvapuje. Neudivují nás ani hádky a pranice mezi emigranty, ani kletby na adresu amerických vůdců, kteří nechávají emigranty na holičkách, ani spílání Bohemie českým přísluhovačům Svobodné Evropy, kteří prý dnes ve svých vysíláních »kolaborují s komunisty«. To všechno je zákonitý proces rozkladu měšťáckých uprchlíků, kteří zradili lid, vlast a sami nad sebou vynesli ortel postupného odumírání. Pro život vybudovaný na lži a zradě není jiného východiska. Literatura, která z nich chce čerpat, páchne hnilobou a je odsouzena jako nevydané rukopisy I. Blatného a desítky těch emigrantských »hvězd« k nezájmu. Výtvořiny, které otiskuje Sklizeň, to plně potvrzují. Nechce se mi ani citovat to blábolení a nesmyslné skuhrání...

(...)

A tak mi nezbyvá než ocitovat na konec znovu S. K. Neumanna, který svůj dopis uzavírá slovy: »Ferdinande Ferino (a my dodáváme – i vy, kteří jste se dali jeho cestou), kdybyste denně propotil tři košile místo jedné, obveselujete na smrt jdoucí, jste klaun v posledním jejích cirku, my však jsme prostí dělníci pro svět, který se řítí vpřed. A nic ho nezadrží.«

Tenkrát to říkal Neumann uprostřed vládnoucí buržoazie, která si peroutkovské kejklíře vydržovala a uměle je udržovala při životě. Dnes jeho slova znějí ve společnosti, která už zvítězila a tvoří nové neúplatné štěstí i novou bohatou literaturu a umění pro zástupy svobodného lidu.“

Z literárního života

Pavel Tigrid: Zrada našich vzdělanců. Doba /Ludwigsburg/ 2, 1949, č. 7, s. 3-5.

A. J. Liehm: Znárodnění kultury nás nezajímá. Kulturní politika 3, 1947/48, č. 33, s. 4.

Václav Pekárek: Více Wolkera! Var 1, 1948, č. 2, s. 37-45.

Ivan Skála: K situaci soudobé české poezie. Tvorba 18, 1949, č. 9, s. 207-208.

Josef Štefánek: K situaci naší literární vědy. Tvorba 18, 1949, č. 9, s. 208-210.

Jindřich Honzl: K situaci divadelního umění. Otázky divadla a filmu 4, 1948/49, č. 3, s. 49-63.

Článek je zakončen odkazem na jeho pokračování, které však v dalších číslech Otázek divadla a filmu již publikováno nebylo. – Revoluční sborník Devětsil, z něhož Honzl často cituje, vydalo na podzim 1922 nakladatelství Večernice V. Vortel v Praze.

s. 127 „...Veřejně v tisku vystoupil proti umělecké linii J. Stránského v Národním divadle Jindřich Honzl článkem v Tvorbě...“ Autor odkazuje k vlastnímu článku Národní divadlo jest kulturním zájmem národa (Tvorba 16, 1947, č. 5, s. 87-88).

s. 131 „Napřed je třeba říci, že avantgardismus (mluvím teď o avantgardismu, k němuž jsem se hlásil. Nemohu říkat »můj avantgardismus«, protože to

byl avantgardismus celého hnutí Devětsilu, do něhož náleželi zprvu Wolker, Nezval, Hořejší, Teige, Seifert, Vančura, Hůlka, Schulz a mnozí jiní)...“
– věta zůstala nedokončena i v originále; rukopis jsme bohužel neměli k dispozici.

Jan Štern: Jiráskův bojovný demokratismus. Tvorba 20, 1951, č. 34, s. 820-821.

Jan Mukařovský: Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě. Tvorba 20, 1951, č. 40, s. 964-966.

Redakce Tvorby doprovodila Mukařovského stať tímto úvodem: *„Strukturalismus napáchal veliké škody nejenom v naší jazykovědě. Pronikl též do české estetiky a literární vědy, kde se spolu s teigovštinou projevil jako teoretická a metodologická základna formalismu v naší literatuře. O tom výmluvně svědčí nejen příklad českého formalismu, zvláště poetismu a surrealismu, ale též slovenského nadrealismu a bratislavské strukturalistické skupiny (Bakoš). Proto Tvorba rozšiřuje diskusi o boji proti strukturalismu také na oblast estetiky a literární vědy. Jako první tu uveřejňujeme významný diskusní příspěvek soudruha prof. dr. Jana Mukařovského.“*

Mukařovského článek byl součástí protistrukturalistické kampaně v Tvorbě, jíž se mj. zúčastnili Petr Sgall (Stalinovy práce o jazykovědě a Pražský lingvistický kroužek, č. 28, s. 674-676), František Trávníček (Strukturalismus – nepřítel naší jazykovědy, č. 37, s. 866-869; Strukturalistická typologie jazyková, č. 47, s. 1125-1126), Jaromír Bělíč (Překonáním strukturalismu k marxistické jazykovědě, č. 41, s. 987-989), V. Skalička (Ke kritice strukturalismu, č. 42, s. 1011-1012), František Buriánek (Poznámky k diskusi o strukturalismu v literární vědě, č. 44, s. 1059), Vladimír Barnett (Ke kritice strukturalismu v naší jazykovědě, č. 49, s. 1177-1178) a Mirko Novák (Ke kritice strukturalismu v české estetice, č. 51, s. 1252-1253).

s. 150 *„...Proto také, místo aby se ptal, na čí straně stojí dílo v třídním boji, vymýšlí strukturalismus pojem »struktury funkcí«, vznášející se mezi dílem a společností, strukturu, jejímiž složkami jsou jednotlivé funkce umění stále se přeskupující během vývoje.“* Za touto větou jsme byli nuceni vynechat větu následující, kterou při publikaci v časopisu Tvorba postihla neřešitelná tisková chyba (sazeč v tomto odstavci pravděpodobně vynechal na různých místech dva řádky, čímž čtenářům znemožnil pochopit smysl příslušné věty). Redakce Tvorby tuto chybu bohužel v příštích číslech neopravila a rukopis stati jsme neměli k dispozici (v Mukařovského pozůstalosti uložené v LA PNP v Praze se bohužel nenachází).

Mírně upravenou verzi této stati autor po deseti letech zařadil do své knihy Z české literatury (Bratislava, Slovenský spisovateľ 1961, s. 47-56, do slovenštiny přeložil Branislav Choma). Ani překladatel a odpovědný redaktor této knihy (a po letech zřejmě ani autor) si neporadili s výše zmíněnou tiskovou chybou a celou problematickou pasáž vynechali.

Okolnostmi vzniku Mukařovského stati se zabývá Miroslav Červenka ve studii Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem (Tvar 2, 1991,

č. 36), přednesené na mezinárodní konferenci ke 100. výročí narození Jana Mukařovského v září 1991 na Dobříši a otištěné též v Červenkové knize Obléhání zevnitř (Praha, Torst 1996, s. 386-397). O vysvětlení tohoto Mukařovského kroku se pokouší také Květoslav Chvatík v rozhovoru s Jiřím Trávníčkem, publikovaným v druhém vydání své knihy Strukturální estetika (Brno, Host 2001, s. 175-196).

Chvatík zde uvádí: *„K pochopení Mukařovského sebekritiky je třeba uvážit nejméně tři okolnosti. Za prvé byl Mukařovský v podstatě člověk nepolitický, který se od mládí věnoval především své akademické dráze a za první republiky nepatřil k levici, i když se osobně přátelil s avantgardními umělci. I svou aktuální stať Situace moderního umění z pohnutého roku 1938 publikoval v umírněném Právu lidu – dál nalevo tehdy nešel. Teprve za války, po zradě Anglie a Francie za Mnichova, přerůstal jeho antifašismus postupně, jak se situace přiostrhovala a vlna represí narůstala, v komunismus jako jediné východisko z válečné krize. Vyprávěl mi často o tom, že rozhodující roli při tom hrálo jeho přátelství s Vladislavem Vančurou, jehož si velice vážil a který tehdy dospěl k názoru, že je třeba stát se „řadovým vojákem strany“, jež jako jediná byla schopna účinně čelit fašistickému nebezpečí. Po popravě Vladislava Vančury nacisty považoval za znamení věrnosti jeho odkazu rozhodnutí vstoupit do komunistické strany, která až do února 1948 demonstrovala v Čechách tolerantní přístup k modernímu umění a myšlení (i jeho Kapitoly z české poetiky vyšly ještě v roce 1948 ve druhém, rozšířeném vydání ve stranickém nakladatelství Svoboda).*

Za druhé je dnes již jen obtížně možné pochopit atmosféru hrůzy a strachu, která v české kultuře zavládla počátkem padesátých let po popravě Milady Horákové, Závěše Kalandry a Vlada Clementise (Mukařovského přítele) a po kampani proti Teigovi (rovněž jeho velmi blízkému příteli) a po uvěznění řady spisovatelů a intelektuálů: nikdo si nemohl být jist svým životem, zejména pokud stál tak vysoko na společenském žebříčku a měl tak »neortodoxní« minulost. – Mukařovský nebyl na tak radikální obrat kulturní politiky, jaký tehdy prosadili Kopecký, Nejedlý, Štoll, Taufer, Reiman a Bareš, mentálně připraven. Ještě v projevu Kam směřuje dnešní teorie umění?, předneseném koncem roku 1948 na Slovensku a otištěném v roce 1949 ve Slovu a slovesnosti, hájil strukturalismus jako estetickou teorii slučitelnou s principy neortodoxně chápané dialektiky a materialismu. Poté byl již zcela pohlcen svými funkcemi rektora Karlovy univerzity a člena Světové rady míru, jak o tom svědčí i jeho bibliografie, zaznamenávající z té doby již jen víceméně příležitostné politické a publicistické projevy.

Konečně za třetí mi Mukařovský vyprávěl, že sekretariát ÚV KSČ tehdy starým univerzitním profesorům příliš nedůvěřoval a zavedl neoficiální funkci jakýchsi »komisařů«, kteří je měli ideologicky »usměrňovat«. Také on dostal přidělenou takovou »kádrovou posilu« z řad mladých komunistických pracovníků okolo Reimanovy Tvorby, a tento dotěrný »soudruh« ho pak dotlačil k sebekritice a její text patřičně »zostřil«, jak bylo tehdy v redakcích zvy-

kem. (Mukařovský mi ho jmenoval a i já jsem ho poznal v plné akci za normalizace, kdy spolu s Richtou likvidovali již podruhé českou filozofii a sociologii.)“

Miloš Kovářik: O literární tvořivosti příslušníků naší lidové armády.

Nový život 3, 1951, č. 5, s. 761-767.

Zdeněk K. Slabý: Ke Skálově sbírce Máj země. Var 3, 1950-51, č. 9-10, září 1950, s. 306-311.

s. 166 *„...Vždyť nad Láskou Skálovou si připomínáme i básničku o lásce od Pavla Hanuše, kterou nám recitoval na SMBS...“* Za touto zkratkou se skrývá Stavba mladých budovatelů socialismu.

Jiří Hájek: Citový život dnešních lidí a naše literatura. Host do domu 1, 1954, č. 7, s.309-311.

Josef Hrabák: Posledních deset let v našem literárním životě. Host do domu 2, 1955, č. 4, s. 162-165.

O Pavla Kohouta

Jan Trefulka: O nových verších Pavla Kohouta – polemicky. Host do domu 1, 1954, č. 11, s. 505-508.

Redakce Hosta do domu doplnila Trefulkův článek tímto dodatkem: *„Redakce otiskuje polemiku Jana Trefulky s básnickou metodou Pavla Kohouta, v níž autor klade nad Kohoutovými verši otázky, které jsou vážné a na něž by měla být nalezena definitivní odpověď. Netýkají se jen Pavla Kohouta, ani jen jeho poezie, ale i poměru mladých čtenářů a posluchačů k poezii. V příštím čísle dáme slovo těm, kdož mají chuť polemizovat s polemikou.“*

Jan Skácel: O verších Pavla Kohouta – v glosách. Host do domu 1, 1954, č. 12, s. 551-553.

Jaroslav Bouček: Kritika, nebo kampaň? Mladá fronta 11, 1955, 9. 1. 1955, s. 4.

Karel Macourek – Jan Zelenka: Slovíčko s kritikem. Host do domu 2, 1955, č. 1, s. 24-26.

s. 192 *„...Tento úkol nechceme řešit zde, konečně vyšly seriózní kritiky, např. v Literárních novinách č. 36 ze 4. 9. 1954...“* Autoři odkazují k recenzi Jana Petrmichla Čas lásky a boje (Literární noviny 3, 1954, č. 36, s. 6).

Jan Trefulka: O pravdivém hrdinovi naší doby. Host do domu 2, 1955, č. 2, s. 75-77.

s. 195 *„...Když píše o typu mladého člověka, kterého je »zřídka vidět«, domnívá se soudruh Kainar, že myslím na pražský ČSM...“* – Josef Kainar ve svém příspěvku do diskuse, nazvaném O Janu Trefulkovi – polemicky (Host do domu 1, 1954, č. 12, s. 550-551), píše:

„...o Kohoutovi se (dosud) psalo málo, psalo se o něm opatrně a polehounku. Tak se stalo, že Kohoutovi přívrženci a jeho odpůrci zvedli tichý a rozhořčený osobní boj, při kterém se dnes už někdy zapomíná na hlavní účel: na důkladné a objektivní zhodnocení celé dosavadní Kohoutovy tvorby.“

Jan Trefulka v minulém čísle *Hosta* uveřejnil kritický článek, který ve své první části připomíná způsob, jak se o Kohoutovi psalo doposavad. Připochválil v něm Kohoutovu poslední sbírku *Čas lásky a boje*, připohladil, připustil, že snaha o aktuálnost je vlastně chvályhodná věc, a nakonec připustil, že některé básně ve sbírce jsou lepší než jiné. Pak ale, když si odbyl tuto zdvořilostní ceremonii, najednou mu nápadně přibýlo na temperamentu a na výmluvnosti. To už se totiž octl tam, kam si namířil, to už se octl u osobnosti básníka samého. Jaký portrét nám vymaloval! Kolik podrobností! Jaké zajímavé a barvitě pozadí! A tak se dovídáme, že člověk Pavel Kohout je plný bohorovného sebeuspokojení. Že žije v prostředí elitních svazáckých souborů velikých továren. Že miluje pódia, slavnosti, že hodně jezdí vlakem a létá letadlem. Že právě proto nemá nikde svůj milý, teplý koutek, a pak mu ovšem nezbyvá čas na tiché básnické procházky. Dokonce se dovídáme, že mu vydávají knížky ve větším nákladu, než je zvykem a slušností. Projevuje se starostlivé podezření, že se učí umění, jak se stát populární, u Karla Vlacha a Kučerovy skupiny. Hlásá se nám, že Kohout je z gruntu plačtivý a sentimentální a mladičké učitelky že se v něm jen zhlížejí. («Mladičké učitelky» jsou pro Trefulku zřejmě symbolem naivity...) Vcelku, ať už se to říká tak, nebo trochu jinak, je Kohout omyl naší mladé literatury, nic nezná, nic neví, není schopen opravdové lásky a »je spolutvůrcem a patrně i obětí jistého prostředí« ...

To »jisté prostředí« je pražský ČSM ... Snad to trochu vypadá z rámce této polemiky, ale musím se přiznat, že jsem měl o celém ČSM trochu jiný názor. Viděl jsem svazáky pracovat na našich stavbách socialismu. Viděl jsem je agitovat za podmíněk, kdy trochu méně odvahy by stačilo, aby se sbalil uzlík a jelo by se domů. Viděl jsem je bojovat. Poznal jsem je nejen na pódiích a při slavnostech, ale také při denní turdě lopotě i na pracovištích i na školách. Nemohu ovšem doložit statisticky, že tolik a tolik svazáků je takových, jak o nich píší. Vím jen, že je jich dost, a myslím si, že není možné, aby se pražské prostředí ČSM tak diametrálně lišilo od venkovského. Přes všechny vážné krize Svazu, jak vyplývaly např. ze slánštiny, je takových agilních svazáků až podivuhodně mnoho a nejsou to žádné bílé vrány.

Proto protestuji, když s chytrou neurčitostí, známou z polemik předválečného buržoazního tisku, nazve někdo ČSM jistým prostředím. Navíc doufám, že se ozvou »mladičké učitelky«, děvčata bojující na zapadlých vesnicích o duši dětí s odvahou, kterou jsme zatím rozhodně nedoceníli. Je opravdu třeba, aby se o ně někdo otíral jizlivou poznámkou?

Ale vraťme se ke Kohoutovi a k jeho kritikovi.

Když člověk dočte Trefulkův článek, zavrtí hlavou a vrátí se ke Kohoutově knížce. Má pocit, že ji četl nedbale, že se dal možná svěst plynulostí veršů a jejich průzračností. Přečte si třeba *Korejskou vteřinu*. Krásná, citlivá báseň, jakou bych, promiňte mi to, chtěl sám vytvořit. Přečteš si *Francouzské proměny*. Buď jsem hluchý a slepý, ale je to dobře napsáno.

Při Písni setkání jsem si vzpomněl, jak tehda v březnu, ve dnech nejsmutnějších, ona jediná dala skutečnou lidskou útěchu. Jsou ve sbírce básně, které zřetelně ukazují, že žije mezi námi básník, který má smysl pro humor a ironii. V celkové situaci dnešní poezie zjev zvláštní a vítaný. Přitom se ovšem nad celou sbírkou nerozplývám »permanentním blahem«, jak by řekl Jan Trefulka. Jsou tu rozvláčné pointy, jsou tu hluchá místa, která se Kohout pokouší zlepšit spoustou vykřičníků, a spíš je jimi ubíjí. Někdy se Kohout mylí v lásce, a je dost upřímný, že se stejně mylí i v poezii. Jsou tu básně skutečně šité horkou jehlou. Ovšem, taková Píseň setkání byla přečtena jehlou ne horkou, ale přímo žhavou... a jaká síla je v ní! Shrnuto, jak už to bývá nejen u básnických sbírek, má čas lásky a boje své klady a své zápory. Ale ve svém průměru je to knížka statečná (co říká Jan Trefulka básni Nemá tvář supa?), knížka, která ví, kam míří, a která plní svůj úkol dobře. Dovoluji si tvrdit, že ji napsal básník.

Z tohoto hlediska se mi pak jeví Trefulkův článek se svými téměř klepařskými formulacemi jako příklad kritiky, která se snaží být odvážná, a je jen jedovatá. A co se týká jejího závěru: je pravda, že Kohout někdy píše levou rukou a že to rozhodně není v pořádku. Naopak ale platí pro každého kritika, že má ve svých člancích správně trefovat, a ne jenom trefulkovat.“

František Trávníček: Aby bylo jasno. Host do domu 2, 1955, č. 3, s. 114-117. Převážná část textu je polemikou se statí Sergeje Machonina Za kritiku ideovou, tvořivou a pomáhající (Literární noviny 4, 1955, č. 5, s. 4), kterou jsme do tohoto oddílu antologie nezařadili především pro nedostatek místa.

- s. 201 „...S Trefulkovou výtkou, že »Kohoutovy básně nejsou obrazem skutečného života většiny mládeže«, vyslovili souhlas A. Jelínek a M. Schulze...“ Autor odkazuje ke statí Antonína Jelínka a Milana Schulze O poezii Pavla Kohouta (Rudé právo 34, 1954, č. 343, 12. 12. 1954, s. 4).
- s. 204 „...Po uveřejnění Machoninovy statí otiskly Literární noviny v čísle z 5. února t. r. příspěvek Jana Šterna, který pronesl v diskusi na pražském aktivu českých spisovatelů dne 28. ledna t. r...“ Zde autor odkazuje k článku Za ideový ruch na spisovatelské frontě, v němž byly zahrnuty úryvky z některých vystoupení na zmíněném aktivu (Literární noviny 4, 1955, č. 6, s. 3).

Uzavíráme diskusi. Host do domu 2, 1955, č. 3, s. 117-119.

Redakční dovětek k polemice o básnické tvorbě Pavla Kohouta.

Pavel Kohout: O smysl a poslání české poezie. Literární noviny 4, 1955, č. 13, s. 3.

- s. 213 „...Citují kuse – proto srovnej Nový život 1954, č. 5, s. 508.“ Autor odkazuje ke statí Václava Stejskala Po konferenci Svazu čs. spisovatelů (Nový život 6, 1954, č. 5, s. 500-510).
- s. 213 „...Jak jinak hodnotit článek Jiřího Tauferera Velká přehlídka a velká příprava...“ Tauferova stať byla otištěna v Novém životě 7, 1955, č. 2, s. 109-114, č. 3, s. 221-232.

- s. 215 „...Vrcholu zatím dosáhl 15. ledna t. r. v brněnské Rovnosti Václav Zyk-
mund...“ Kohout odkazuje k Zykmundovu článku Kampaň, nebo Donqui-
chotství, publikovanému v brněnském listu Rovnost 71, 1955, č. 4, 15. 1.
1955, s. 4.

Co je to socialistický realismus a socialistická literatura

Zdeněk Nejedlý: O realismu pravém a nepravém. Var 1, 1948, č. 8, s. 225-232.

Frank Wollman: Socialistický realismus jako kulturní epocha a styl umělecký. Slovesná věda, 2, 1948/1949, č. 2, s. 69-80.

Kromě odkazů s přesným bibliografickým údajem, uvedeným přímo v textu, odkazuje autor též k vlastní stati O sociální a mravní podstatnost (Blok 2, 1947/48, č. 4, příloha P – informace o kulturní práci, s. 45-48).

Sergej Machonin: Poznámky k některým zásadám socialistického realismu. Nový život 1, 1949, č. 2, s. 71-76, č. 3, s. 65-77.

Ladislav Štoll: Třicet let bojů za českou socialistickou poezii.

Závěrečná část referátu předneseného na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů dne 22. ledna 1950. Převzato z prvního knižního vydání (Praha, Orbis 1950).

Vladimír Dostál: Na obranu socialistického realismu. Literární noviny 5, 1956, č. 34, 35, 36, s. 6.

Článek doprovodila redakce Literárních novin tímto úvodním textem: „Jedním z předních úkolů, které vyplývají z usnesení II. spisovatelského sjezdu a které klade všem spisovatelům na srdce dopis Ústředního výboru strany, je promýšlet od kořene mnohé vážné otázky naší literatury, uplatnit tvořivé výsledky XX. sjezdu na literaturu a umění, revidovat minulé chyby a objasňovat vážnou, praktickou i teoretickou práci nedořešené, otevřené problémy našeho umění. Redakce Literárních novin uvítá všechny hlasy našich spisovatelů a kritiků, které přinesou nové pohledy a nové názory k živým problémům socialistického umění...“

- s. 266 „...Šéfredaktor Května Bohuslav Březovský mluví pak ve svém posjezdovém úvodníku už jen o »takzvaném socialistickém realismu« a Literární noviny (článkem A. Jelínka Kritika a sjezd v č. 30) ho v tom všele podporují...“ Autor zde odkazuje k článkům B. Březovského Po sjezdu... (Květen 1, 1955/56, č. 10, s. 289-291) a Antonína Jelínka Kritika a sjezd (Literární noviny 5, 1956, č. 30, s.7).

Dále V. Dostál odkazuje ke stati polského literárního historika a kritika Jana Kotta Mytologie a pravda, původně přednesené na IX. zasedání polské Rady kultury a umění a česky publikované v Novém životě 8, 1956, č. 6, s. 694-701, a k článku Zdeňka Smejkal Modernost proti revolučnosti? (Host do domu 3, 1956, č. 5, s. 203-205).

Jan Cigánek: Na okraj jedné kritické konfese. Literární noviny 5, 1956, č. 43, s. 6.

Článek byl uveden tímto redakčním textem: „*Do diskuse o problémech socialistického realismu zaslal nám ještě příspěvek mladý pracovník estetiky Jan Cigánek. Otiskujeme jej poněkud zkráceně. Autor nejprve polemizuje s V. Dostálem, jenž podle něho, místo aby rozebral Kottovy omyly, »nálepkuje kdekoho různými termíny, mezi nimiž zvlášť vyniká termín kolísající intelektuál«.* Reklamuje pak pro každého, kdo usiluje o hlubší poznání, úctu k omylu. Domnívá se také, že zdravá skepse o výrocích a hotových formulích vede k objevování pravdy a že nesmí být ztotožňována s nezdravou skepsí o podstatě naší věci.“

Helena Matoušová (= Růžena Grebeníčková): Socialistické umění a obrana fetišů. Nový život 8, 1956, č. 10, s. 1113-1119.

s. 292 „...*Na všechny tři teze nalezneme doklady, poslední byla vyslovena v stati Kunderově...*“ Míněna je stať Milana Kundery O sporech dědických (Nový život 7, 1955, č. 12, s. 1290-1306).

Miroslav Jodl: O směrech, stylech a jednotě literatury. Nový život 8, 1956, č. 11, s. 1139-1147.

Květoslav Chvatík: Poznámky k diskusi o socialistickém realismu. Nový život 8, 1956, č. 12, s. 1285-1291.

Jan Grossman: O krizi v literatuře. Nový život 8, 1956, č. 12, s. 1294-1302.

Bohumír Macák: Improvizace na aktuální téma. Host do domu 3, 1956, č. 12, s. 550-552.

s. 329 „...*Cituji z úvodu, který napsal B. Mathesius k českému vydání Ždanovovy Zprávy o časopisech Leningrad a Zvězda...*“ Zpráva vyšla pod názvem Případ Zoščenko – Achmatová jako druhý svazek Knihovny politických aktualit Vydavatelství Ministerstva informací Svět v obrazech v prosinci 1946; Mathesiův úvod na s. 5-6.

Václav Zykmond: K současným diskusím o socialistickém realismu a ještě jiných věcech. Host do domu 4, 1957, č. 6, s. 261-264.

Článek je uveden tímto redakčním textem: „*Todor Pavlov vyzval československé spisovatele a teoretiky umění k diskusi o otázkách teorie umění a socialistického realismu. Vyzvali jsme autora této stati, který se těmito otázkami soustavně zabývá, aby se k nadhozeným problémům vyslovil. Uveřejňujeme jeho názory jako hlas v diskusi. To neznamena, že se s jeho názory plně ztotožňujeme.*“

Východiskem Zykmondových úvah jsou tedy názory tehdejšího předsedy Bulharské akademie věd Todora Pavlova, s nimiž se český čtenář mohl seznámit zejména ve stati O stranickosti literatury a umění vůbec (Tvorba 22, 1957, č. 6, s. 4-6, č. 7, s. 14-15). Dále autor odkazuje k referátu Jana Kotta Mytologie a pravda (Nový život 8, 1956, č. 6, s. 694-701) a k polemice mezi Vladimírem Dostálem a Františkem Vrbou. Vrba publikoval své „poznámky ke stati Todora Pavlova“ pod názvem Cíl a cesty (Literární noviny 6, 1957, č. 15, s. 3), na něž reagoval Vladimír Dostál

článkem Diskuse o socialistickém realismu (Kultura 1, 1957, č. 16, s. 3) a glosou Žádné výmluvy... (tamtéž, č. 17, s. 2). Vrba reagoval poznámkou Pod laskavým nadpisem... (Literární noviny 6, 1957, č. 16, s. 2) a Dostál se s problémem pokusil vyrovnat ještě v článku Estetika Todora Pavlova v dnešní marxistické ofenzivě (Kultura 1, 1957, č. 20, s. 3).

Oleg Sus: Kříž estetiky čili bič diskusí. Host do domu 4, 1957, č. 8, s. 366-369.

s. 339 „...*Břežnové stati Todora Pavlova o socialistickém realismu vzbudily diskusi a polemickou odezvu se strany českých kritiků, Vrby, Dostála a teď také Jiřího Hájka...*“ Odkazy ke zmíněným statím T. Pavlova, F. Vrby a V. Dostála jsou uvedeny v předchozí poznámce; dále Sus odkazuje k článku Jiřího Hájka Ano a ne (Literární noviny 6, 1957, č. 23, s. 1 a 6) a k článku Jana Cigánka Estetika v rozpacích (Květen 2, 1956/57, č. 9, s. 332-334).

Josef Hrabák: Několik myšlenek o experimentálním umění. Host do domu 5, 1958, č. 5, s. 218-221

O literární kritice v období budování socialismu

Hana Budínová: Jak je to s kritikou? Kulturní politika 3, 1947/48, č. 32, s. 4.

Václav Běhounek: Co má dělat kritika? Kulturní politika 3, 1947/48, č. 34, s. 4.

Článek doprovodila redakce Kulturní politiky následujícím úvodem: „*V posledních dvou číslech Kulturní politiky zabývali jsme se na tomto místě problémy kritiky u nás. Chtěli jsme, aby tyto články byly úvodem k široké veřejné diskusi. Jsme rádi, že můžeme dnes otisknout první příspěvek, a doufáme, že diskuse pomůže rozřešit mnohé problémy, osvětlit různá stanoviska a sporné otázky.*“

s. 357 „...*Předešel mne už František Götze, když v Národním osvobození 18. dubna správně ukázal na ten paradoxní fakt...*“ Autor odkazuje ke stati Františka Götze Situace české kritiky (Národní osvobození 19, 1948, č. 92, 18. 4. 1948, s. 5; podepsáno G.).

Kromě stati Hany Budínové, zařazené do tohoto oddílu antologie, odkazuje autor také k článku A. J. Liehma Znárodnění kultury nás nezajímá (Kulturní politika 3, 1947/48, č. 33, s. 4, zde na s. 103-105).

Jiří Taufer: Co má dělat kritika? Tvorba 17, 1948, č. 22-23, s. 427-428, č. 24, s. 447-448.

Autor odkazuje k projevům Ladislava Štolla a Zdeňka Nejedlého, proneseným na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948 a posléze uveřejněným též tiskem. Referát Štollův, přednesený dne 10. 4. 1948, vyšel jako brožura pod názvem Skutečnosti tváří v tvář (Praha, Orbis 1948, 56 s.), projev Zdeňka Nejedlého ze dne 11. 4. 1948 vyšel časopisecky pod názvem Ideové směrnice naší národní kultury (Var 1, 1948, č. 3, s. 65-90).

- s. 366 „...*Hle, A. Hrubý, který v Kritickém měsíčníku otiskl o Ivanu Olbrachtovi článek, který byl nejhrubším útokem na čest a tvůrčí poctivost tohoto velikého soudobého českého prozaika...*“ Taufer má na mysli článek Olbrachtův „Dobyvatel“ (Kritický měsíčník 9, 1948, č. 1-2, s. 17-21), v němž Antonín Hrubý odhaluje Olbrachta jako plagiátora: próza Dobyvatel totiž podle Hrubého analýzy není dílem pouze inspirovaným Prescottovými Dějinami dobytí Mexika (1843), jak Olbracht přiznal, nýbrž téměř doslovným převodem jejich místy nepřesného německého překladu.
- s. 369 „...*I »ohrožovaná demokracie« je jeho nepřítel, jak to říká Kamil Bednář ve 3. čísle Kritického měsíčníku, a jak to naznačuje jeho redaktor v č. 1...*“ Z Tauferovy interpretace myšlenek obou autorů není zřetelné, ke kterým článkům vlastně odkazuje. Kritický měsíčník však v roce 1948 vycházel po dvojčíslech (1. ani 3. číslo tedy fakticky neexistuje); Kamil Bednář v číslech 1-2, 3-4 a 5-6 navíc vůbec nepublikoval. V případě Václava Černého Taufer možná odkazuje k některým myšlenkám a závěrům Černého stati Socialistický rok 1848 a jeho dědictví (KM 9, 1948, č. 1-2, s. 2-10).
- Josef Hrabák: Kritika naší nejnovější kritiky.** Host do domu 1, 1954, č. 3, s. 106-110.
Článek je písemnou verzí referátu předneseného na „plenární schůzi kritiků“ dne 17. února 1954 v Brně. Bibliografické údaje citovaných recenzí a statí byly redakčně poněkud upraveny.
- Miroslav Červenka – Josef Vohryzek: Kritika literatury a kritika života.** Literární noviny 4, 1955, č. 45, s. 6-7.
Autoři odkazují k recenzím Miroslava Petříčka Na okraj Básnického almanachu 1954 (Nový život 7, 1955, č. 5, s. 527-531) a Branislavův Večer u studny (Nový život 7, 1955, č. 6, s. 633-638) a ke statí Jaroslava Janů K poezii Pavla Kohouta (Nový život 7, 1955, č. 3, s. 304-308).
- Jan Trefulka: Několik poznámek o kritice.** Nový život 8, 1956, č. 4, s. 434-438.
- Jan Mukařovský: O dnešním stavu a úkolech literární kritiky.** Nový život 8, 1956, č. 5, s. 484-498.
- Josef Rybák: Poznámky o kritice.** Nový život 10, 1958, č. 6, s. 405-409.
- s. 414 „...*Stačí, aby se u nás otiskla nějaká popletená úvaha, např. od Janka Kose, cizí marxleninské ideologii, a už se najdou lidé, kteří to papouškují...*“ Rybák zde zřejmě odkazuje k referátu jugoslávského literárního vědce Janka Kose, přednesenému „na mimořádném plénu Svazu jugoslávských spisovatelů o otázkách současné estetiky, literární teorie a praxe“ a česky publikovanému v překladu Mileny Černé pod názvem O marxistické estetiky a marxistické literární kritice (Světová literatura 2, 1957, č. 3, s. 170-179).
- s. 414 „...*Je směšné, když v 3. čísle Nového života M. Jodl vytváří rozpor mezi tzv. vědeckou kritikou a kritikou orientovanou na obecnou kulturní publicistiku...*“ Autor odkazuje ke statí Miroslava Jodla O uměleckém svědectví, společenské hygieně a společenské funkci umění vůbec (Nový život 10, 1958, č. 3, s. 196-199).

Poznámka editora: Autorův nesouhlas bohužel znemožnil zařazení stati **Františka Kautmana O některých otázkách naší literární kritiky** (Nový život 3, 1951, č. 3, s. 412-423), která vyvolala rozsáhlou diskusi, do níž přispěli Jiří Hájek (Nový život 3, 1951, č. 4, s. 606-610), František Buriánek (tamtéž, s. 610-616), Vladimír Dostál (č. 5, s. 767-771), Jan Kopecký (tamtéž, s. 771-775), Josef Hrubý (č. 6, s. 941-942), Václav Stejskal (č. 7, s. 1104-1116), Vladislav Stanovský (č. 8, s. 1253-1255) a Josef Rybák (č. 10, s. 1570-1577).

Z druhého sjezdu

Vítězslav Nezval: O některých problémech současné poezie.

Podstatné úryvky z referátu předneseného na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů dne 24. dubna 1956. Text referátu tiskneme podle vydání v edici Nezvalových Spisů, sv. 26, Eseje a projevy po roce 1945 (ed. Milan Blahynka), s. 301-337. Pasáže vybrané pro tuto antologii tematicky částečně korespondují s texty následujícími v tomto oddíle. – Nezvalův referát se dochoval též v podobě tezí, rozmnožených pro účastníky sjezdových jednání, a dále v souboru stenografických záznamů průběhu sjezdu; publikován byl v Literárních novinách 5, 1956, č. 17, s. 9-11 pod námi převzatým titulkem.

František Hrubín: Diskusní příspěvek. Literární noviny 5, 1956, č. 18.

Vystoupení Františka Hrubína na II. sjezdu SČS, které se uskutečnilo dne 24. dubna 1956, tiskneme podle verze publikované v Literárních novinách s přihlédnutím k verzi publikované v Novém životě 8, 1956, č. 5, s. 526-532 a zejména s přihlédnutím ke stenografickému záznamu, který je uložen ve fondu SČS v Literárním archivu PNP na Starých Hradech. Literární noviny i Nový život publikovaly v roce 1956 Hrubínův projev v necenzurované verzi; drobné odchylky lze považovat za standardní redakční úpravy, výraznější odchylkou od stenozáznamu je pouze vynechaná věta v prvním odstavci („*Věřím, že se k nim dostane v nezkrácené podobě.*“ – zde na s. 432) a mírně odlišná podoba věty v pátém odstavci („*Čím více prostoru pro svobodu vyhloubí v sobě, tím více prostoru pro ni dobude i vně, svému národu, svému lidu, a geniální básní celému lidstvu.*“ – zde na s. 433; kurzívou tištěná slova v publikovaných verzích chybějí).

Jaroslav Seifert: Diskusní příspěvek. Literární noviny 5, 1956, č. 19, s. 9-10. Také Seifertův projev, přednesený na II. sjezdu SČS dne 27. dubna 1956, nebyl ve své tištěné podobě cenzurován; na základě srovnání se stenografickým záznamem, uloženým v LA PNP na Starých Hradech, jsme doplnili větu „*Nemám ovšem práva souditi tu jejich vinu.*“ ve druhém Seifertově požadavku (zde na s. 443).

Jiří Taufer: Diskusní příspěvek. Nový život 8, 1956, č. 5, s. 532-537.

Tento projev byl přednesen na II. sjezdu SČS dne 27. dubna 1956; v Novém životě publikován bez názvu.

Ladislav Štoll: Diskusní příspěvek. Nový život 8, 1956, č. 5, s. 537-543.

Tento projev byl přednesen na II. sjezdu SČS dne 27. dubna 1956; v Novém životě publikován bez názvu.

Jaroslav Janů: K druhému sjezdu československých spisovatelů. Nový život 8, 1956, č. 5, s. 473-477.

O.T.: K zemi své tiskneme se plaše. Hlas exilu /Mnichov/ 3(5), 1956, č. 6, s. 5. Autor této reakce na jednání II. sjezdu SČS bohužel není znám.

s. 467 Zkratka MVD patřila v letech po druhé světové válce sovětskému ministerstvu vnitra (ministerstvo vnutrennich děl), nicméně v roce 1956 již tato instituce zřejmě neexistovala, neboť po Stalinově smrti a Berijově popravě byly všechny dosavadní bezpečnostní složky SSSR soustředěny pod „střechu“ KGB.

O Františka Halase

/J. Chalupecký/: Básník František Halas ve své závěti svobodnému světu. Hlas Československa /New York/, 1951, č. 4, s. 8-12.

Tento text, k jehož autorství se přihlásil Jindřich Chalupecký až koncem šedesátých let, byl v exilovém prostředí padesátých let pokládán za tzv. Halasovu závěť – a to i přesto, že bezprostředně po jeho zveřejnění část exilových publicistů zpochybnila jeho autenticitu. Exilovému tisku zprostředkovala „Halasovu závěť“ agentura Veritas, tisková služba římské Křesťanské akademie, a doprovodila ji tímto redakčním textem:

„27. října 1949 zemřel básník František Halas. Byl iniciátorem prohlášení, o jehož obsahu v posledních dnech svého života se skupinou spisovatelů a básníků, svých přátel, mnoho přemýšlel. Přáním autorů bylo, aby jejich nejpřímnější svědectví zvěděli všichni intelektuálové svobodného světa. Po několika nezdařených pokusech byl originál textu dopraven teprve v poslední době přes hranice. Prohlášení uvádí redakce Veritas úvodem známého katolického spisovatele Jana Čepa, který dostal od básníka Halase do emigrace jeho pozdravy.“

Úvod Jana Čepa publikovala redakce Hlasu Československa v tomto znění: *„Na rádcích, které budete číst, jsou shrnuty úvahy českého básníka proletářského původu, samouka, upřímného socialisty, byť ne marxisticky pravověrného, činného účastníka odboje za německé okupace a od roku 1945 vysokého úředníka v ministerstvu informací, poslance prvního Národního shromáždění, předsedy Syndikátu českých spisovatelů, československého delegáta v PEN-klubu atd. Umřel na nemoc, která na něm hlodala léta, ale také proto, že mu puklo srdce.“*

Sám nikdy neuveřejnil text, který následuje, ba nezapsal ani vlastní rukou jeho formulaci. Nestáčily mu už na to síly ani čas. Nacházíme-li tu formule rázu filozofického a abstraktního, formule, jejichž stylizaci třeba bezpochyby přičíst na vrub redaktorů textu, čteme tu také výrazy a obrazy, které jsou zřetelně poznamenány přímým a spontánním způsobem, jakým

se básník obvykle vyjadřoval, jakým charakterizoval fakta, razil přívlastek. Ti z nás, kteří ho znali více než dvacet let, kteří se s ním často stýkali za nacistické okupace a potom v letech 1945-48, poznávají na těchto stránkách jeho myšlení, naděje, které kladl do socialismu, a neklid, který pociťoval před jeho komunistickými realizacemi. Nacházíme tu drama, které prožíval před jeho očima, jeho hlubokou solidaritu s věcí chudých, jeho žízeň pozemské spravedlnosti, pro kterou neztrácel z očí konečné tajemství lidského osudu, jeho drásavé protiklady, jeho perspektivy metafyzické a náboženské. Neboť tento syn lidu v nejautentičtějším smyslu toho slova sice toužil po spravedlivém řádu sociálním a hospodářském, ale zároveň cítil v duši a v těle tajemné volání, na které nemůže přinést dostačující odpověď žádné řešení pouze hospodářské a sociální.

Shledáváme se na těchto řádcích i s oním naivním přiznáním k jisté závratí, které se nedovedl ubránit tento syn dělníka, tento samouk, když se viděl najednou vynesena na sám vrchol lidských poct, když viděl, že se o něho ucházejí a lichotí mu nejvýznamnější politické osobnosti země, když viděl, že hraje jakousi roli. Netrvalo to dlouho. Přes svou předčasnou smrt měl kdy vystřízlivět, měl příležitost vypít až na dno kalich hořkých zklamání. Režim, který ho použil na ozdobu své fasády a aby mátl stopy, dokud se to zdálo užitečné, ho už nepotřeboval, jakmile bylo rozhodnuto odhodit přestrojení.

Nekrology, spíše rozpačité, se sice ještě zdržely otevřeného útoku, ale sotva byl pochován – v svém moravském Kunštátě, jak si přál –, mluvčí strany a režimu s Ladislavem Štollem, rektorem Vysoké školy politické a sociální v Praze v čele, už neváhali pohnat před soud a popravit člověka i básníka. Neváhali pranýřovat jako neodpuštělnou slabost, jako buržoazně spirituelistní hnilobu to, co v něm bylo nejdrahocennějšího: jeho lidský cit, jeho drásavý nepokoj, jeho úzkost před osudem člověka a vesmíru.

Ale ať říkají a dělají cokoli, mluvčí režimu nebudou moci zabránit, aby se jeho případ nestal – po Jeseninovi, Achmatovové a ostatních – případem typickým, aby se neproměnil v tragické svědectví, že v marxistickém komunismu je život ducha podtát u samých kořenů, že hlas srdce je tam udušen, že osud člověka je tam krutě zkomolen.

Tato zřetelná skutečnost zlomila nakonec jeho srdce.“

Text „Halasovy závěti“ byl publikován též v měsíčníku Nový život, vydávaném tehdy v Londýně, později v Římě Cyrilometodějskou ligou akademickou (Nový život 3, 1951, č. 10, s. 10-14), a vyšel i samostatně, pravděpodobně zásluhou BBC v Londýně – toto vydání však bylo zřejmě určeno jen pro vnitřní potřebu české redakce.

Okolnosti vzniku tohoto dokumentu i jeho cesty na Západ osvětlil Jindřich Chalupecký na halasovském sympoziu v Kunštátě až v říjnu 1969, podstatné informace jsou shrnuty v článku Tíha doby, poprvé publikovaném ve stejnojmenné knize v roce 1997 (Olomouc, Votobia 1997, s. 7-9). Tamtéž je uveřejněna i autorsky definitivní verze této stati, nazvaná Intelektuál za

socialismu (s. 10-21). Chalupecký se zde plně přihlásil k autorství tzv. Halasovy závěti. Rukopis článku vyvezl z Prahy krátce po převratu v roce 1948 A. M. Ripellino a v zájmu jeho ohlasu se rozhodl změnit jméno autora.

Chalupeckého svědectví tak vlastně potvrzuje oprávněnost nepočtených skeptických názorů na autenticitu Halasovy závěti. Takřka bezprostředně po jejím publikování reagoval odmítavě Bohdan Chudoba: „Znal jsem Halase mnoho let, měl jsem příležitost sledovat jeho sloh na četných jeho dopisech a rukopisech a jsem přesvědčen, že jde o falsum!“ (Nový život /Londýn/ 3, 1951, č. 11-12, s. 16). K Chudobově replice se vyjádřila redakce agentury Veritas, jejíž stanovisko koresponduje s komentářem Jindřicha Chalupeckého: „... co Halas chtěl ještě říci v posledních dnech svého života, zaznamenali jeho přátelé. K prokázání věrohodnosti je po ruce mnoho cenného materiálu. Onen cizinec, který prohlášení z Prahy přivezl a s Halasem se naposledy setkal, obdržel rovněž jeho poslední nevydanou sbírku básní a připravuje o Halasovi publikaci.“ Citovaná redakční poznámka se též dovolává stanoviska Halasových „blízkých přátel, kteří jsou v exilu“ a kteří prý v otištěném dokumentu „poznávají Halasovy myšlenky“. Přestože se redakce vlastně distancuje od předpokladu přímého Halasova autorství sporného textu, potřeba „věřit v jeho pravost“ byla v části exilu mimořádně silná. Např. Antonín Kratochvíl ještě dva roky po prvních ohlasech sporného dokumentu píše v exilovém literárním měsíčníku Sklizeň, který vycházel v Hamburku, že „teprve před smrtí napsal Halas svou závěť, v níž přiznal svůj velký omyl a zdůraznil celou hrůzu duchovní a mravní krize komunismu“ (Sklizeň 1, 1953, č. 10, s. 3-4). Spor zůstal ve své době nevyřešen, nicméně Halasovy verše z pozůstalosti vyšly nakonec pod názvem Potopa jako první svazek edice Svědectví v New Yorku v roce 1956. Diskuse kolem „závěti“ však ani tehdy neumlkly; za autentickou byla v exilovém tisku prohlašována dokonce i v sedmdesátých i osmdesátých letech: i s Čepovou předmluvou ji znovu otisklo Svědectví (11, 1971/72, č. 41, s. 120-126), úryvky potom publikovala i mnichovská Národní politika (16, 1984, č. 10, s. 8).

Ludvík Kundera: Známe celé dílo Františka Halase? Host do domu 1, 1954, č. 10, s. 445-447.

s. 478 „...zapomenutá báseň Dělnice, vzniklá v téže době jako Staré ženy a tvořící jejich protipól...“ Zájmeno jejich volíme namísto v původním textu užitého zájmena její.

Milan Jungmann: Básník a doba. Literární noviny 3, 1954, č. 43, s. 3.

Ludvík Kundera: Ještě k Třiceti letům. Literární noviny 5, 1956, č. 22, s. 4. Referát, vracející se ke Štollovu projevu Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (1950), měl být přednesen na II. sjezdu spisovatelů v roce 1956, nakonec byl však publikován jen v Literárních novinách.

s. 488 „... Přejímání hotových pravd pak vedlo třeba k tomu, že brněnský list Rovnost si záměrně odhalovat i v krajském měřítku liberalismus mimo jiné takto...“ Autor zde odkazuje k nepodepsanému článku Za umění bojovné a vysoce ideové (Rovnost 71, 1955, č. 23, 22. 3. 1955, s. 1).

Jiří Brabec: A co básník. Poznámky k dílu Františka Halase. Květen 2, 1956/1957, č. 9, s. 317-323, č. 10, s. 342-347, Květen 3, 1957/58, č. 1, s. 42-48.

Josef Císařovský: Dým kolem Halase. Kultura 2, 1958, č. 10, s. 1 a 3.
Kromě statí zařazených do této antologie odkazuje Císařovský také k článku Františka Kautmana František Halas a mladá česká poezie (Kultura 2, 1958, č. 4, s. 6), k jehož zařazení do této antologie autor bohužel neposkytl svůj souhlas, k článku Františka Vrby Znovu o Halase? (Literární noviny 7, 1958, č. 5, s. 6) a k doslovu Jana Grossmana k výboru Básně (Praha, Čs. spisovatel 1957, ed. J. Grossman a V. Justl).

Nová generace?

Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů. Květen 1, 1955/56, č. 10, s. 291-298. Z publikovaných diskusních příspěvků zařazujeme projevy Karla Šiktance, Jiřího V. Svobody a Jiřího Šotoly; v uvedeném čísle Května byly publikovány ještě příspěvky Miroslava Florianiana (s. 294) a Miroslava Červenky (s. 296-298).

Karel Šiktanc. Květen 1, 1955/56, č. 10, s. 291-293.

s. 537 „...Jsou tomu dneska už skoro dva roky, co kritik Zdeněk Slabý hovořil v jednom svém článku o mladé poezii jako o nové krvi naší literatury...“ Autor má zřejmě na mysli Slabého stať Obrana poezie (Literární noviny 3, 1954, č. 49, s. 7).

s. 538 „Poslední knihy Nezvala, Hrubína, Závady a Mikuláška...“ – autor má pravděpodobně na mysli knihy Vítězslava Nezvala Chrpy a města, Oldřicha Mikuláška Divoké kačeny, Viléma Závady Polní kvítí a Františka Hrubína Můj zpěv.

Jiří V. Svoboda. Květen 1, 1955/56, č. 10, s. 293-294.

Jiří Šotola. Květen 1, 1955/56, č. 10, s. 294-296.

s. 546 „...takto nás dokázal zklamat např. s. Machonin ve svém loňském referátu na konferenci o poezii...“ – viz Za socialistickou poezii. Z hlavního referátu Sergeje Machonina. Literární noviny 4, 1955, č. 24, s. 1 a 2.

s. 546 „... s. Slabý ve svém pokusu o charakteristiku společných snah mladé poezie v článku Obrana poezie...“ Slabého stať vyšla v Literárních novinách 3, 1954, č. 49, s. 7.

Miroslav Holub: Náš všední den je pevnina. Květen 2, 1956/1957, č. 1, s. 1-2.

Václav Havel: Pochyby o programu. Květen 2, 1956/57, č. 1, s. 29-30.

Stručný komentář k Havlovi článku připojil do téhož čísla Května (s. 30) Miroslav Červenka.

Karel Hrách: Nová jména a co dál? Květen 2, 1956/57, č. 10, s. 358-359.

Josef Vohryzek: Próza v Květnu. Květen 2, 1956/57, č. 10, s. 359.

Miroslav Červenka: Holub a Brukner. Květen 3, 1957/58, č. 11, s. 605-609.
s. 567 „...*Už nad Šotolovou sbírkou jsme měli příležitost si to uvědomit...*“ Míněna je zřejmě sbírka Svět náš vezdejší (1957).

Miroslav Červenka – Jiří Šotola: Ještě o literární kritice. Květen 3, 1957/58, č. 11, s. 589-591.

s. 573 „*Až snad na diskusi mezi J. Hájkem a J. Vohryzkem, (...) kterou jsme na tomto místě úvodníkem 4. čísla začali...*“ Úvodníkem je míněna stať Josefa Vohryzka Kritiku aktivní, nebo reaktivní (Květen 3, 1957/58, č. 4, s. 169-171), analyzující kritickou metodu Jiřího Hájka zvláště na příkladu jeho knihy Problémy a výhledy dnešní prózy (Praha, Orbis 1957). Diskuse pokračovala poznámkou šifry -ju- v bilančním článku Ročníky se uzavřely (Literární noviny 7, 1958, č. 3, s. 6), na který reagoval Josef Vohryzek příspěvkem do rubriky Diskusní tribuna (Květen 3, 1957/58, č. 6, s. 332) a do téže rubriky zařazeným článkem Nová avantgarda (Květen 3, 1957/58, č. 7, s. 396). Jiří Hájek do diskuse vstoupil článkem Polemiky, rámušení a programy (Literární noviny 7, 1958, č. 11, s. 7), na nějž reagoval Vohryzek článkem Nepěkné móresy (Květen 3, 1957/58, č. 9, s. 515-516). Jiří Hájek v polemice pokračoval na stránkách Tvorby v článku Antisociologismus v praxi (Tvorba 23, 1958, č. 24) a Josef Vohryzek mu – naposledy – odpověděl článkem Jestliže polemiky přerůstají... (Květen 3, 1957/58, č. 11, s. 633).

s. 574 „...*Viz polemiku Hájka s Vohryzkem, Brabce s Kautmanem atp...*“ Polemika Jiřího Hájka s Josefem Vohryzkem je připomenuta v předchozím odstavci. Polemikou Brabce s Kautmanem jsou zřejmě míněny články obou autorů publikované v rámci tzv. halasovské diskuse, do níž Jiří Brabec přispěl rozsáhlou statí A co básník (Květen 2, 1956/57, č. 9, 10, 11 – viz příslušný oddíl této antologie). František Kautman, který v té době ještě stále setrval na pozicích dogmatismu příznačného spíše pro přelom 40. a 50. let, Brabcovu studii napadl ve svém článku František Halas a mladá česká poezie (Kultura 2, 1958, č. 4, s. 6), jenž potom Brabec glosoval v článku Jeden případ (Květen 3, 1957/58, č. 7, s. 396).

K úvaze a k polemice. Květen 4, 1959, č. 1, s. 1-3. Autory tohoto tzv. druhého programu Května, kteří nebyli u jeho první publikace uvedeni, jsou pravděpodobně Josef Vohryzek a Miroslav Červenka, popřípadě též Jiří Šotola. Viz k tomu rozhovor s M. Červenkou v časopisu Iniciály 14-15/1991, který byl otištěn též v Červenkově knize Obléhání zevnitř (Praha, Torst 1996, s. 380-385), a studii I. Fencla Vize a iluze (Praha, Pražská imaginace 1993).

OBSAH

Úvodem	3
--------------	---

KDO NEJDE S NÁMI

Zběhnutí od praporu (Jan Štern)	7
Deset let od smrti Karla Čapka (kj)	14
Třicet let bojů za českou socialistickou poezii - úryvky (Ladislav Štoll)	16
Co nám dala plenárka o poezii (Michal Sedloň)	33
Cizí hlas (Ivan Skála)	37
Básník a víra v člověka (Michal Sedloň)	44
Jiří Orten a jeho dědictví (Vladimír Dostál)	51
Proti buržoazní literární „vědě“ Arne Nováka (František Buriánek)	60
Proti sektářství a liberalismu - za rozkvět našeho umění (Ladislav Štoll - Jiří Taufer)	80
Odpověď za spisovatele v exilu (Egon Hostovský)	96

Z LITERÁRNÍHO ŽIVOTA

Zrada našich vzdělavců (Pavel Tigrid)	99
Znárodnění kultury nás nezajímá (A. J. Liehm)	103
Více Wolkera! (Václav Pekárek)	106
K situaci soudobé české poezie (Ivan Skála)	113
K situaci naší literární vědy (Josef Štefánek)	118
K situaci divadelního umění (Jindřich Honzl)	125
Jiráskův bojovný demokratismus (Jan Štern)	139
Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě (Jan Mukařovský)	147
O literární tvořivosti příslušníků naší lidové armády (Miloš Kovářík)	156
Ke Skálově sbírce Máj země (Z. K. Slabý)	162
Citový život dnešních lidí a naše literatura (Jiří Hájek)	168
Posledních deset let v našem literárním životě (Josef Hrabák)	171

O PAVLA KOHOUTA

O nových verších Pavla Kohouta - polemicky (Jan Trefulka)	177
O verších Pavla Kohouta - v glosách (Jan Skácel)	182
Kritika, nebo kampaň? (Jaroslav Bouček)	185
Slovičko s kritikem (Karel Macourek - Jan Zelenka)	192

O pravdivém hrdinovi dnešní doby (Jan Trefulka).....	195
Aby bylo jasno (František Trávníček).....	199
Uzavíráme diskusi.....	205
O smysl a poslání české poezie (Pavel Kohout).....	209

CO JE TO SOCIALISTICKÝ REALISMUS

A SOCIALISTICKÁ LITERATURA

O realismu pravém a nepravém (Zdeněk Nejedlý).....	217
Socialistický realismus jako kulturní epocha a styl umělecký (Frank Wollman).....	224
Poznámky k některým zásadám socialistického realismu (Sergej Machonin).....	238
Třicet let bojů za českou socialistickou poezii – úryvek (Ladislav Štoll).....	262
Na obranu socialistického realismu (Vladimír Dostál).....	266
Na okraj jedné kritické konfese (Jan Cigánek).....	282
Socialistické umění a obrana fetišů (Helena Matoušová).....	286
O směrech, stylech a jednotě literatury (Miroslav Jodl).....	295
Poznámky k diskusi o socialistickém realismu (Květoslav Chvatík).....	306
O krizi v literatuře (Jan Grossman).....	316
Improvizace na aktuální téma (Bohumír Macák).....	327
K současným diskusím o socialistickém realismu a ještě jiných věcech (Václav Zykmond).....	332
Kříž estetiky čili bič diskusí (Oleg Sus).....	339
Několik myšlenek o experimentálním umění (Josef Hrabák).....	345

O LITERÁRNÍ KRITICE V OBDOBÍ BUDOVÁNÍ SOCIALISMU

Jak je to s kritikou? (Hana Budínová).....	353
Co má dělat kritika? (Václav Běhounek).....	356
Co má dělat kritika? (Jiří Taufer).....	359
Kritika naší nejnovější kritiky (Josef Hrabák).....	371
Kritika literatury a kritika života (Miroslav Červenka – Josef Vohryzek).....	377
Několik poznámek o kritice (Jan Trefulka).....	383
O dnešním stavu a úkolech literární kritiky (Jan Mukařovský) ...	390
Poznámky o kritice (Josef Rybák).....	409

Z DRUHÉHO SJEZDU

O některých problémech současné poezie (Vítězslav Nezval)	417
Diskusní příspěvek (František Hrubín).....	432
Diskusní příspěvek (Jaroslav Seifert)	440
Diskusní příspěvek (Jiří Taufer).....	443
Diskusní příspěvek (Ladislav Štoll).....	451
K druhému sjezdu československých spisovatelů (Jaroslav Janů) .	459
K zemi své tiskneme se plaše (O. T.).....	465

O FRANTIŠKA HALASE

Básník František Halas ve své závěti svobodnému světu	469
Známe celé dílo Františka Halase? (Ludvík Kundera).....	476
Básník a doba (Milan Jungmann)	480
Ještě k Třiceti letům (Ludvík Kundera).....	485
A co básník (Jiří Brabec).....	489
Dým kolem Halase (Josef Císařovský).....	526

NOVÁ GENERACE?

Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů

Karel Šiktanc	537
Jiří V. Svoboda	541
Jiří Šotola	545
Náš všední den je pevnina (Miroslav Holub)	550
Pochyby o programu (Václav Havel)	555
Nová jména - a co dál? (Karel Hrách).....	558
Próza v Květnu (Josef Vohryzek)	561
Holub a Brukner (Miroslav Červenka).....	564
Ještě o literární kritice (Miroslav Červenka - Jiří Šotola)	573
K úvaze a k polemice	577

CESTA OTEVŘENÁ Hledání socialistické literatury

v kritice padesátých let (Petr Šámal).....	583
--	-----

EDIČNÍ POZNÁMKA	610
------------------------------	------------

Z DĚJIN ČESKÉHO MYŠLENÍ O LITERATUŘE 2 /1948-1958/

Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990

Vybral, uspořádal a edičně připravil Michal Příbář

Spolupráce na ediční přípravě Jarmila Vojtová a Alena Příbářová

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 2002

Edice Dokumenty, svazek druhý

Obálku navrhl Pavel Janoušek

Sazba a tisk Kontura Design

V tomto uspořádání vydání první

Náklad 400 výtisků

ISBN 80-85778-36-X

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 druhý svazek zachycuje období mezi léty 1948 a 1958, tedy období počínající nástupem stalinismu k moci a končící prvními pokusy o „emancipaci“ spisovatelů v době po dvacátém sjezdu KSSS, spojeném s tzv. odhalením kultu osobnosti, jehož důsledky byly do jisté míry patrné i v české literatuře. Editor usiloval o reprezentativní zastoupení významných osobností, důležitých dobových periodik a podstatných názorových proudů (pokud lze v souvislosti s padesátými lety použít množné číslo). Účelem publikace je dokumentace dobového literárního života, nikoli skandalizace kteréhokoli z jeho účastníků.

českou literaturu Akademie
Dokumente sv. 2
Ústav pro českou literaturu
AV ČR

skup
it
bč
sc
p
r