

Cílem surrealistů nebylo především jen uvolnění lidského podvědomí a hlavně pomocí automatických textů zrušení rozdílu mezi stavem bdělým a mezi spánkem. Ideově to byl především pokus o změnu celého noetického stanoviska člověka. „Vše nás přivádí k myšlence,“ pravil Breton, „že je určitý bod ducha, kde život a smrt, skutečno a pomyslné, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole nemohou již být vnímány jako protiklady. Bylo by ostatně marno, kdybyste hledali jinou pohnutku surrealistické činnosti kromě naděje, že tento bod bude určen.“ Nuže, tento Bretonův bod, to je něco jiného, než pouhá lyrická touha po jakémsi středu bezpečnosti, místu usmíření a harmonie. Celé myšlenkové úsilí surrealismu ukazuje, že skutečně běží o principiální rozboření starého idealistického dualismu ducha a těla, země a nebe atd. a o vytvoření jaksi nové materiální jsoucnosti, jak, tuším, doslovně se někde praví. Tento střed, kde se protínají protiklady, není u surrealistů nějakým exotikem, je pro ně theoreticky novým reálným bodem, který se mění v nové noetické stanovisko lidského nazření. Toto úsilí surrealistů je pak zcela paralelní nebo v určité souvislosti přímo či nepřímo závislé na moderním myšlenkovém úsilí. Není už jen jednostrannou ideologií, ale dává základ k obecnému kritériu, s kterým musíme velmi často konfrontovat mnoho proudů v moderní literatuře, chceme-li si uvědomit jejich podstatu.

Takto, podle mého názoru, je třeba hodnotit v prvé řadě význam surrealismu v moderní literatuře. Jeho novum a jeho největší smysl spočívá především v jeho úsilí ideovém, obecně myšlenkovém, teprve pak ve vlastní literární realizaci těchto idejí. Nezapomeňme, že dadaismus, z kterého surrealismus zcela důsledně vyrůstá, je záležitost zcela neliterární, nemáme-li říci spíše protiliterární. Surrealistická poesie sama nesplnila vnitřní podmínku, kterou jí položil Breton. „Surrealismus,“ píše ve Spojitých nádobách, „jak jsme jej pojímali mnozí z nás odedávna, neměl být pokládán za existující, leč pod podmínkou, že neupadne a priori do specialisace svých úsilí.“ Toho, jak se zdá, se surrealisté neuvěřovali. Surrealistická poesie, jak svědčí její skutečnosti i její přítomné krize, změnila se často v specialisovanou klíse, jehož reálný dosah byl vývojem zploštěn a zúžen, protože se opakoval a ulpěl na jedné metodice, kerou překonalo jen několik velkých zjevů.

Mluvíme-li v této kapitole o „mrtvém a živém“ surrealismu, všimněme si tu vztahu nejmladších českých surrealistů k podstatě surrealistického hnutí. Především je zajímavé, že tito básníci neopustili surrealistické posice, jako opustil své posice na příklad Nezval a jiní. Není tu patrný žádný velký zlom, což je charakteristické vůbec pro celou nejmladší českou poesii: nepodléhá chaosu, neztrácí sama sebe v honičce za aktuální ideologii. Tito surrealisté vydali sborník, který se manifestačně jmenuje „A zatím co válka“. Není pochyby: je to hrot proti chvatné a vnější přízpůsobivosti umění požadavkům doby, jak se říká. Byl by účinný, kdyby byl ostřejší nabroušen. Tito surrealisté tedy znovu vycházejí jak názorově, tak v praxi, z autonomnosti umění, které nachází vnitřní korelace se svou přítomností, nikoliv tedy vztahy přímo, realisticky manifestační. Sborník je dost ucelený a je postaven (po stránce literární) na dvou jménech: Kundera a Lorenc. Prvý z nich velmi citlivý prozaik (vyšly jeho prózy nazvané Konstantina), druhý převážně lyrik, který se ve sborníku projevuje daleko silněji, než ve své knížce „Vodnár v blíženících“. Jak Kundera, tak Lorenc dovedou napsat věci silné působivosti. Ale nepíšu zde kritiku. S hlediska předešlé úvahy o základech surrealismu budiž mi dovoleno říci toto: vytýkám těmto básníkům nikoliv příliš surrealismu, nýbrž málo surre-

alismu. Zdá se, že příliš často upadli do surrealistické specialisace, převzali všechny surrealistické záliby a zlozvyky. Vytkl bych to první Lorencově knize. Ne tolik jeho veršům ve sborníku. Stejně to ruší i Kunderovy silné příběhy.

Schází mi tam prostě to, s čím by mohli tito básníci vyhrát: odvrát od všech malicherností a více vnitřního intelektuálního úsilí o dosažení noetického jádra dnešního člověka, více primárnosti a stále prudšího vědomí (což není suchý racionalismus samozřejmě), více ideové aktuálnosti.

MY 46, 1946, č. 30, s.5; č. 31, s. 5; č. 32, s. 5  
podepsáno: Jan Grossman

## Poslání literární kritiky ve společnosti

Válka zaktualisovala evropskou kulturní problematiku. Nezbyvá vskutku než opět hovořit o znovuožití problémů krize, relativisace a dvojznačnosti hodnot, předělu ve vývoji, o rozporech přítomnosti a o všech reformních ideologiích, které různými způsoby konstruují plán budoucnosti, plán, v kterém mají být problémy vyřešeny a rozpory urovnány, krátce o všem tom, co už dlouhá desetiletí tvoří obsah knih, hovořících o evropské kultuře a umění. Tato problematika ožívá v celém svém rozsahu, napojena hrůzami druhé světové války. Je sice pravda, že podpořena novým rozvržením a novým působením mocensko-politických sil, byla někde až příliš schematicky zredukována na protiklad západu a východu, na protiklad, nesený ideologií západní demokracie a východního socialismu. V podstatě však i zde navazuje evropský duch na meditace, jež vyvrcholily v období dusného intermezza mezi těmito dvěma válkami. Navazuje - nezůstává tedy jen v nich: mnohé se tu změnilo a mnohé bylo korigováno právě vývojem vrcholícím v této válce, v které zmizel abstraktní člověk, bojující proti válce vůbec, a nastoupil člověk, stojící jasně na jedné straně fronty v boji o záchranu celého svého světa. A tak tedy dnes, rok po uzavření míru, pocítujeme i my stále přesněji rozvržení kulturních sil, které spolu zápasí o převládnutí v evropské sféře. Zvláště pak literatura, její prostředí, její specifická problematika a její tendence - to vše je živým ohniskem tohoto zápolení. Není tedy divu, že zabýváme-li se dnes tak konkrétním thematem „Poslání literární kritiky ve společnosti“, budeme se musít stále znovu vracet k tomuto obecnému kulturnímu základu; neboť právě jeho problematika bude tvořit vlastní smysl literární kritiky, která víc než kdy jindy musí právě dnes zasahovat do vývoje. Je těžko budovat hned shora definitivní these a apodiktická tvrzení, zvláště dnes, kdy není často jasno, co je abstraktní ideologií, co je požadavkem a programem, co politickou taktikou a co je nebo bude vlastní uměleckou realitou.

Sledujeme-li dnes současné proudy literární kritiky a chceme-li je aspoň souhrnně systematisovat, vidíme, že je můžeme shrnout do dvou základních typů, v jejichž zápase o dominanci se opět zračí typické protiklady moderní literatury. - Prvým typem je literární kritika, rostoucí ze základů

liberalistické kultury, tedy z kultury, jejímž středem je myšlení individualisticky organizované. Je to kritika, která se po negativní stránce vymezuje jako protidogmatická, a která je v nejširším slova smyslu protivědecká. Zdůrazňuje především osobnost - a je už lhostejné, je-li to osobnost impresionisticky receptivní, osobnost Carlyleovského hrdiny, či protisokratovská dionyská osobnost Nietzscheho; už takto je dán rámcově její idealisticky syntetisující charakter a charakter její metody, která je přirozeně také osobností, odvracející se od objektivně-logického definování a systematisace poznatků k poznání subjektivnímu, k bytostnému zážitku, zkušenosti, inspiraci, vcítění se atd. Je jasné, že pro nás je největším reprezentantem tohoto směru F. X. Šalda, redukuje-li jej ovšem jen na jeho charakterový typ. Za stále vzrůstajícího tlaku ke společnosti a k jejímu životu orientovaných tendencí - ať už ve filosofii, v sociologii, psychologii nebo literatuře - a vůbec vývojem stále víc a více socialisticky interesovaným, začíná však tato kritika ztrácet půdu pod nohama. Její osobnostní a subjektivní charakter se stává nikoliv lživým, ale prostě neadekvátním mentální atmosféře své doby a tendencím jejího vývoje. Vysunuta takto ze středu avantgardního kritického úsilí, ztrácí stále více svůj dosah a funkční význam; stává se pozvolna záležitostí místní improvizace, psychologismu, neurčitěho estetismu, záležitostí glosy a ornamentu. V tomto okamžiku se v ní také odkrývá abstraktnost jejího vyústění, labilita jejich kritérií - prostě všechno to, co souvisí s „abstraktním člověkem“ tohoto období - jak jej pěkně definoval Karel Marx.

Druhým typem je literární kritika, hledající svůj základ na vědeckém systému. Z různých druhů tohoto typu - namnoze ještě nepropracovaných - je dnes nejaktuálnější a nejvíce se hlásící literární kritika marxistická. Je nejvíce protikladná individualistické kritice už pro historický materialismus, z kterého zcela důsledně vyrůstá. A ať už je ve své praxi jakákoliv, je nesporné, že historickým a dialektickým materialismem Marxovým a Engelsovým dostává literární teorie a tím i kritika novou a přesnou metodiku, kterou je schopna pojímat základy umělecké tvorby a jejího vývoje. Je jen na škodu vlastní marxistické kritiky, že plně této methodické soustavy nevyužívá, a že je mnohem lépe vypracována v jiných vědeckých směrech - dnes na příklad v strukturalismu.

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

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

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

„Horečná práce. Výstavba. Doba vyžaduje konkrétních znalostí a umění,

největší operační schopnosti, pozornosti k maličkostem, kultury drobné práce, z níž se skládá práce velká. Žádá se specialisace. Ve sféře poetické tvorby rozhodný obrat k podrobnému obřazení života.“

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

„Jiná zvláštnost naší literatury, kterou nelze nechat bez povšimnutí: v próze i ve verších ožila v nehodných zlomech náboženská symbolika, dokonce i u takových spisovatelů, kteří by jí před válkou byli sotva věnovali pozornost. Už Lenin poukazoval v dopise Maximu Gorkému ze dne 14. listopadu 1911: „Jakékoliv koketování s Pánbičkem je nejhorší hanebnost.“ - Projevuje se to různě. V. Kazin si vymýšlí v povídce „Hory a noci“ modlitbu za starce, která se podobá zaklínání pohanského kněze. Začínající básník, frontový voják Měžir, líčí ve své básni, popisující zákopy na síňavské frontě, Petra I., který k němu přišel ve snu a rudoarmějec se k němu obrací s těmito slovy: „Modli se, abychom se udrželi v bažině. Modli se za zdar našeho počínání, modli se, aby nám vystačilo stfělivo“. Tak všestranně zahrávání si s Bohem je příliš nápadné! Je to ovšem jev soukromý, který nikterak nezmění tvářnost sovětské literatury, avšak přesto, že zaujímá jen velmi málo místa, nutí nás, abychom na něj poukázali jako na jakousi nesrovnalost s úkoly sovětské literatury.“

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

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

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

Problematika je typicky dvojnásobná. Neboť jestliže marxistická kritika na jedné straně těží z rozsáhlých dispozic dialektického materialismu a je schopna pojmut vývojovou zákonitost společnosti a jejich výtvorů v plném rozsahu, omezuje se v praxi, jak jsme viděli a jak ještě uvidíme, na příliš obrysová a jednostranná řešení, staví proti široké kulturní skutečnosti jednostranná a úzce zaměřená ideologická dogmata. Opačně, jestliže subjektivistický kriticismus se stává vnitřně neadekvátní přítomnosti, jestliže zavádí do bludné abstrakce a improvizace, nelze opět popřít skutečnost, že jeho kořeny jsou hluboko zapuštěny v tom, co tvořilo dlouhá desetiletí charakter evropské kultury. Čili, že vyrůstá z něčeho daného a dlouho reálného, z celého úseku evropské kulturní tradice, která nelehně popelem, jejíž silné prvky budou naopak přetvořeny a přejdou jako dlouholetá zkušenost evropského ducha do budoucnosti.

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

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

Je tu především Sovětský svaz, který je, zcela objektivně vzato, jedinou sférou této politiky. Sovětský svaz jako jediná oblast, zaměřená už třetí desetiletí k systemisované socialistické výstavbě. Jako kulturní oblast přejímá sféra Sovětského svazu poměrně snadno to, co nazýváme ideologií socialistického umění - ať už je jeho pojetí správné nebo chybné - a z čeho vyrůstá i praxe marxistické kritiky. Není tu především tak intenzivní kulturní zážitek problematiky posledního století i počátku tohoto století, jako kdekoli v Evropě. Za druhé se tu bezesporu stává dominantní třída, která ještě před několika deseti lety byla potlačena a vyloučena z tohoto prožitku jako žádná jiná v západní Evropě. Neboť Rusko devatenáctého století je opravdu, jak pravil Maurois, jako film dějin Evropy, promítaný pozpátku. Na místo stále rostoucího demokratismu západní Evropy, směřuje zde vývoj naopak k utužování carského absolutismu, který je potom velkým náporom náhle prolomen. Je tedy jasné, že i v oblasti kultury přicházejí ke slovu zcela noví lidé, nezatížení, chcete-li, všichni téměř psanci, zbavení každé možnosti - aspoň v zdrcující většině. Proto je tu snadný přechod, proto se tu snadno začíná jaksí znova - nebo snadno vzniká dojem, že se začíná zcela znova.

Jakmile však ideologie této společenské výstavby proniká do sféry evropské, setkává se tu - mluvíme jen o kultuře - s podmínkami zcela jinými. Netvrdím, že by zde zásadně neplatila, zdůrazňuji jen ostatně běžně uznávaný fakt, že se tu setkává se zcela jiným materiálem a jinými danostmi. Vezměme jen v úvahu tak zvanou socialistickou literaturu, formulovanou v Rusku teorií socialistického realismu - o které ještě bude řeč. Tato teorie se setkává v západní Evropě se silnou tradicí umění, které sice není postaveno na základě realistickém, které však je přes to (nebo právě proto) pocitováno jako umění aspoň nepřímou socialisticky interesované. Je to tradice literatury, kterou sociologicky můžeme definovat jako literaturu *antisociální*, protispolečenskou, nekonformní ke společnosti - rozumí se ke společnosti jí současné, t. j. ke společnosti liberálního měšťáctva. Tato anarchická literatura, odhalující pod maskou ideálů bezvý-

chodný zmatek a krach buržoazního systému, ta je prvním signálem nového umění a prvním postulátem nové společnosti v této kulturní sféře. A její prožitek je zde daleko silnější než v Rusku - přes všechny velké representanty, které Rusko v tomto směru má.

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

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

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

Nuže, díváme-li se na marxistickou kritiku z tohoto stanoviska, vidíme, že se v praxi o žádnou marxistickou estetiku neopírá nebo, že tu vůbec žádná marxistická estetika neexistuje. Marxistická teorie o literatuře, která dnes existuje, není nic více, ale také nic méně, než *sociologie literatury*. Je to důležitá věda, která nás poučuje o souvislostech a závislostech uměleckého díla se společností, která nám však vůbec nic neříká o *vlastní zákonitosti* tohoto uměleckého díla. Zde tedy jedno hledisko a to nejdůležitější pro kritiku prostě schází. Vinu arci nelze svalovat na filozofy marxismu, na Engelse a na Marxe a na jiné, jejichž předpoklady v rámci struktury dialektického materialismu byly správné.

Známa marxistická these o dějinách mluví o hospodářské základně, která prosazuje hlavní linii ve vývoji, a o ideologických nadstavbách, které z této základny vyrůstají. Tento proces není však jenom procesem příčiny (hospodářská základna) a následků (ideologická nadstavba), jak často upozorňuje Marx a zvláště Engels, nýbrž procesem neustálého vzájemného ovlivňování a uzpůsobování, třebaže z hlediska celkového vývoje v nerovném poměru. Je tu však jedna důležitá these. Jakmile je jednou dosaženo ideologické nadstavby, je tato nadstavba nadána, jak praví Engels, vlastním pohybem. Zde, prosím, končí marxismus Marxův a Engelsův. Praví pouze: Nad ekonomickou basí je ideologická nadstavba nadána *vlastním pohybem*. *Neurčuje* však blíže *zákonitost a povahu* tohoto vlastního pohybu, určuje pouze jeho *místo* v celkovém plánu, definuje jeho vztah k ekonomické základně. A přece tento vlastní pohyb (aplikován na umění) není nic jiného, než vlastní zákonitost uměleckého díla, zákonitost jeho struktury a jejího vývoje. Není nic jiného, než oblastí,

kerou se právě má zabývat marxistická estetika a kde mají být vytvořeny základy pro kritická kritéria. Vidíme tedy, že pro tuto nedokonalost pracuje marxistická kritika dosud jen s obrysovým sociologickým schematem, které určuje místo umění ve společnosti, nikoliv vlastní jeho zákonitost a zákonitost jeho vývoje - a nemá tudíž v sobě předpoklad pro momenty kritické. Kdykoliv pak tato v podstatě sociologická kritika šla dále než k určení místa umění ve společnosti, jakmile zasáhla do vlastní struktury uměleckého díla - octla se zřetelně mimo hranice své kompetence. Zde pak podléhala nejvíce pozitivistickému mechanismu, kterým bylo umění definováno jako přímý ideologický obraz a odraz skutečnosti - a zde také vznikly chybné postuláty tak zvaného nového realismu.

Toto přesahování vlastní kompetence, tak charakteristické u této sociologie, jeví se i jinde. Mluvili jsme už o tom, že marxistická kritika splynula s kulturně-politickou výstavbou nebo s kulturně-politickým „školením“ nové společnosti. Co však je tato kulturně-politická výstavba ve vlastním slova smyslu? Jako jedna z nejdůležitějších složek v socializačním procesu přítomnosti, není v podstatě ničím jiným, než nově systemisovanou a na novém základě položenou tendencí osvětovou. To znamená, že je to úsilí, které se systematicky snaží o výchovu lidu, o všeobecné zvýšení kulturní úrovně - prostě všechno to, co připravuje hospodářské, společenské a mentální *podmínky* pro vznik a chápání nové kultury a nového, řekněme, umění. Je samozřejmé, že takto vytvořené podmínky nepřímou ovlivní i charakter té vzdělanosti, která tu bude vznikat, vnesou do ní zcela nové prvky; nijak jinak však tato osvětová tendence na vlastní vývoj nemůže působit. Jakmile chce imperativně zasahovat do vlastní tvárnosti umělecké tvorby, jakmile začne klást abstraktní problémy uměleckého utilitarismu či začne kategoricky postulovat určité umělecké úkony atd., v tom okamžiku je opět mimo hranice své kompetence. Tu docházíme pak z druhé strany k stejnému mechanismu, s jakým jsme se setkali v theoretickém rozboru marxistické literární kritiky. V takovém případě, kdy tato kulturní politika nebo i vlastní sociologie přesahují hranice své vlastní struktury a začínou formulovat izolovaně problémy, které jsou svou povahou druhořadé a které vyplnou samy z problémů primárních (tak na příklad problém užitekčnosti uměleckého díla neexistuje sám pro sebe; užitekčnost je tu druhořadou věcí, která vznikne z nových společenských podmínek) - v tomto okamžiku je tu rozkolísán sám pojem kultury a jejich složek, je znejasněna základní povaha uměleckého díla a jeho smyslu ve společnosti.

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

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

Opravdu: marxismus nedělá kulturu, ale je především sám její součástí, je vyvrcholením určité fáze jejího vývoje, je dotvořením a realizací mnoha

tendencí moderního evropského ducha; v tom smyslu, jak se zdá, znamená marxismus nebo přesněji řečeno dialektický materialismus, postavení určité pevné základny lidského poznání světa, společnosti a jejich vývoje. Je to základna, do které se vtělily všechny tendence evropského kulturního vývoje, které, byť i chronologicky později, připravovaly vznik nového lidského vědomí a jeho nové organizace a nazírání všech hodnot: zde byly dotvořeny, zde byly systematizovány a integrovány, zde byl nalezen jaksí ve vyšší rovině jejich společný jmenovatel. Jmenujme jen namátkou zjevy jako je Nietzsche, Šestov, Kierkegaard, Klíma a všechny tyto analytické duchy, překopávající udusanou půdu lidské myšlenky a připravující svými experimenty a svým kontradikcionismem nové a širší chápání protikladnosti všech jevů; hned vedle existencialismu jak německý, tak dnes sartriovský ve Francii; jmenujme relativismus, rozbíjející pojmy absolutní hodnoty a budující tak nepřímou hodnocení nové, vývojové a dynamické; jmenujme bergsonismus jako filosofii života, dávající do pohybu všechno statické myšlení a na druhé straně všechny přímé i nepřímé předchůdce materialismu Marxova - to vše a desítky jiných proudů přinášeji množství tvořivých podnětů, které budují základ nového lidského vědomí a které do jisté míry marxismus integruje - třeba i tím, že je přímo přehodnocuje. Fakt, že mnohé tyto směry samy o sobě a ve své výslednici jsou krokem zpět - případ Nietzscheho - tento fakt je právě příčinou toho, co se nazývá jistě oprávněně - *krise moderního myšlení* - neboť krise, jak už jsme řekli, toť přechod.

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

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

Toto je tedy ta nejobecnější rovina, na které lze souřadit jevy, jež, měřeny separátně, jsou si značně protikladné. Toto souřadění arci neznamená jejich souřadění co do hodnocení. Společná jejich mentální a názorová atmosféra, ostatně samozřejmá, ještě neukazuje na společnou jejich tvůrčí a pokrokovou sílu. Může nám být jen prvním východiskem: neboť jest jasné, že v rovině tohoto společného jmenovatele, jak už ostatně bylo poukázáno, jsou síly, které vedou toto rozpětí lidského vědomí k novému a silným hodnotám, stejně jako síly, které je strhují zpět do abstrakce, do idealistické pasivity. Ve stejné sféře jsou tedy síly, které znamenají skok vpřed za jasnou formulací nových myšlenkových posic, vedle sil, strhujících vývoj nazpátek. A takovou kladnou silou je bezpochyby marxismus, který všechnu skepsi k idealismu a všechn relativismus systematizoval v dialektiku jako nový nástroj lidského poznání.

A máme-li mluvit znovu o otázce socialistické kultury, k níž je marxismus přímo životně upjat, musíme si uvědomit: má-li socialismus být do důsledků realizovanou lidskou svobodou, tedy to bude právě zde, v této



rovině fundovaný rozvoj a rozpětí lidského vědomí, které budou tvořit základ jeho kultury. Zde někde, u problému tohoto nového vědomí, leží kulturní obsah budoucího umění, zde někde, v šířce a rozložitosti této problematiky leží jeho jádro. Z tohoto hlediska pak musíme nutně vidět, jak dílčí jsou všechny úkoly, které klade novému umění z politické praxe vybudovaná ideologie nových temat atd., nebo přesněji řečeno, jak jsou tyto úkoly druhotné. Neboť zde vskutku běží o postuláty mnohem širší a vnitřnější. Zde vskutku neběží o román ze života znárodněné továrny, ale o dramatické zrození tohoto nového životního pocitu - prostě o tvárnost nové kultury, která bude obrazem všech duchovních sil této doby.

IV. Děje dramatu, v němž se zápasí o stále určitější a přesnější vyhraňování tohoto vývojového směru, který bude dominancí století či celé nové epochy, jsou nesmírně složité. A tu se znovu - a tentokrát velmi konkrétně - vracíme k úkolu literární kritiky. Její význam stále stoupá, neboť jejím úkolem je orientovat v tomto zápase a po maximálně objektivním prozkoumání všech sil, které se tu střetávají, najít kritéria k hodnocení. Její význam a její poslání jsou tím větší, čím méně lze postupovat jednostranně a dogmaticky, čím méně lze vést schematicky přesnou hranici mezi jednotlivými údobími literatury, mezi novým a starým, mezi pokrokovým a reakčním. Neboť stejně, jako jsme poznali dvojznačnost v současných prouděch literární kritiky, tak i v umění, které tato kritika bude soudit a hledat, nejsou jevy jednoznačné. Každé umělecké dílo je v této době kříse průsečíkem mnoha tendencí a široce rozvrstvených vztahů a realisuje často síly v různých oblastech sobě protikladné. Tak na příklad je typická dvojznačnost určité fáze evropského románu: vrcholná fáze tak zvané depersonalisující prózy je na jedné straně přímým útokem proti systému buržoasních hodnot. Na druhé straně, nazýváno z roviny sociální, je tato fáze svou abstrakcí stále typickým produktem kultury liberalistické. Stejně mnoho proudů tak zv. ryzí poesie je v oblasti uměleckého díla prvním krokem k potlačení idealistického symbolismu a přimknutím k nové konkrétní básnické noetice. Svou izolovaností však nedochází toto umění k žádnému novému a kladnému východisku a pohybuje se často v začarovaném kruhu. Podobně dvojznačný je ruský socialistický realismus. Na jedné straně přináší novou socialistickou tematiku. Svým celým nazíráním a celou svou organizací však stojí dosud plně na půdě buržoasní; neboť realismus je buržoasním výrazovým prostředkem par excellence, zatím co žádné kolektivistické, tedy i socialistické umění, nemůže nést znaky realismu, který jest znakem typicky individualistickým.

Stát v tomto zápase a uhadovat směr vývoje a převážení kladných sil - to je potom poslání literární kritiky a jejím vlastním smyslem.

Jaká však bude vlastní metoda této nové literární kritiky, jaká bude základem jejího nového poznání a hodnocení? Ukázali jsme si hned na počátku této úvahy, kde leží polární body přítomného jejího vývoje. Viděli jsme, že tu běží o neustálé zápolení subjektivisticky orientované kritiky osobnosti a kritiky podložené novým vědeckým názorem. Řekli jsme si také, že se dnes v praxi oba proudy prolínají, a že oba dosud plně zasahují do současného kulturního vývoje. I zde jsme zjistili určitý bod krise. Máme-li si však jasně určit směr dialektického vývoje, máme-li hodnotit ne praktické výsledky, kterých bylo tím či oním směrem dosaženo, nýbrž celkové výsledné zaměření vývoje literárního kriticismu, zaměření, které vychází jako výslednice z těchto dvou sil, musíme jasně říci: vývoj stále zřetelněji směřuje k potlačení kritiky, vybudované na individualismu, který je

v podstatě typu romantického, a podporuje vytvoření kritiky, postavené na základech nového poznání vědeckého. Bylo by arci směšné domnívat se, že tato kritika potlačí zcela stránku osobnosti; je jasné, že i v ní budou především rozhodovat osobnosti, neboť i to bude kritika, jak se říká, tvůrčí, a osobnost a tvořivost jsou v tomto smyslu pojmy komplementární, dvě věci, které se nikdy nevyklučují. My jsme zde naopak přesně vytkli chyby některých marxistických kritiků, kteří ztotožňují literární kritiku s tendencemi, opomíjejícími určité specifické zákony umění - a to jest v určité obměně: tvořivosti. Říkáme-li, že vývoj směřuje k potlačení individualistické kritiky, je to cosi zcela jiného a cosi, co lze dobře historicky vymezit. Běží tu o vývojové potlačení osobnosti, rostoucí ve vztahu k liberalistické společnosti, ať už ve vztahu přímo konformním nebo v různých stupních nekonformním. Nová společnost nebude tohoto typu potřebovat, tento typ prostě nebude existovat a osobnost bude postavena na zcela jiném základě.

Rozpětí lidského vědomí, tento charakter současné kultury a jejích tendencí vede už sám přímo k vědeckým základům nového lidského poznávání. Dnešní revoluce ducha se děje, jak vidíme, ve znamení vědy nebo v určitém vztahu k ní. Stále víc a více je potlačována filosofie života, filosofie smyslu a instinktu, jejíž přímé asociální aspekty strhují vývoj zpět do idealistického metafysicismu. Nový materialismus, nové pojetí lidské existence, opřené o její vlastní mohoucnost, nová noetika a morálka, vybudované na tomto podkladě - to už není jen záležitost politické filosofie marxistické, to není už jen ideologická konstrukce a abstraktní filosofie, to je především duchovní realita tohoto století. A zde, v této nové mentální atmosféře, uprostřed těchto tendencí a tohoto nového vědomí se musí nutně stát i literární kritika intuice a instinktu prostě neaktuální, neadekvátní, stále víc a více abstraktní a vysunutou mimo střed celého dění.

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

Stejně souvislosti mezi kritikou a uměleckým proudem její doby bychom mohli do všech důsledků sledovat i u zjevu tak velikého a rozhodně ne programového a jednostranného, jakým byl F. X. Šalda. A stejně bychom mohli odhalit určité historické korelace mezi literární teorií tak typicky vědeckou, jakou je strukturalismus, a charakteristickou fází poválečného

umění, s nímž shodně formuluje svůj názor: poetismus. Nezval, Vančura, nová jevištnost E. F. Buriana, to jsou zjevy, jež nalézají v strukturalismu, byť nepřímo, své vysvětlení a zdůvodnění, a opačně jejich nová výstavba uměleckého díla je nepřímo materiálem strukturalismu jako vědy.

Toto ovšem nejsou zásadní these, nýbrž jen podružné důkazy toho, jak literární kritika a literární teorie vyrůstají přímo z kulturní konstelace své doby a jak v ní nacházejí své zdůvodnění a svůj pravý smysl. A je tedy logické, že literární kritika, která bude mít dnes a zítra ten největší dosah, bude vyrůstat přímo z nové kultury, z této kultury nového vědomí a nové vědeckosti, a sama bude postavena na výtěžcích celé moderní vědy.

Ale vypustme ze své úvahy, které by už dále inklinovaly víc a více k abstraktnímu programování. Podstatu současného vývoje a jeho směru jsme se vlastně pokusili objasnit si celou touto přednáškou. A kdybych měl znovu říci, co považuji za prvé poslání literární kritiky, řekl bych znovu: vytvořit znovu na basi moderní vědy základy nových kritérií a nové metodiky. Mám za to, že tím je zhruba řečeno vše. A opakuji to znovu, poněvadž si myslím, že tím je dána i závěrečná odpověď na otázku, danou titulem tohoto referátu. Snad se zdá, že jsme se často zabývali problémy, které na tuto otázku nijak přímo neodpovídaly. Já mám však za to, že neběželo ani tak o definici několika apodiktických thesí o poslání literární kritiky, jako spíše o obnažování duchovní skutečnosti a její problematiky, která tu jest a z níž odpověď vyplývá.

Vybudování nových a vskutku duchovně reálných základů sebe sama je tedy, jak jsme řekli, vlastním posláním literární kritiky. Neboť nakonec žádné jiné poslání nemá, kromě toho, aby co nejdříve plnila svou funkci.

*Generace 1, 1945/46, č. 7-8, červenec 1946, s. 1-10  
podepsáno: Jan Grossman*

## Maloměšťactví a socialismus v umění

Rozumní lidé si u nás nikdy nemysleli, že porážkou Němců se klidně vrátíme k struktuře naší předmnichovské demokracie a poměry tím budou zkonsolidovány a uklidněny. Vidíme dnes všichni, že osvobození od Němců bylo jen prvním *předpokladem*, po kterém se nám otevírají nové možnosti v uspořádání našich životů silnější a přímější demokracií a socialismem. A můžeme být úměrně hrdi na to, že jsme této možnosti využili. Cizina, zvláště její rezervovanější pokrokové kruhy, se na naše podnikání dívá jako na experiment. A tato experimentálnost je znakem vnitřního mládí naší republiky. Odvážili jsme se velké cesty - běží teď o to, aby na této cestě zvítězily zdravé a pokrokové síly.

Experimentálnost, prudký kvas a debata byly současně a docela i analogicky vneseny i do sféry našeho života kulturního. Není pochyb: octli jsme se v letech, která měří a hodnotí kulturu a zvláště markantně umění daleko nazad a předjímá její vývoj do budoucnosti. A dovedete-li se dob-

ře dívat kolem sebe, všimnete si, že právě pro všechny vášnivé debaty začíná umění fungovat jaksi více na veřejnosti, přerůstá úzké kruhy zasvěcených zájemců, přestává tolik šustit papírem a stává se - i když dosud ne majetkem - tedy jistě jedním ze zájmových středisek širšího lidu. Všimněte si debat kolem výstavy španělského umění a kolem Picassa, zptejte se redaktorů na dopisy, které o tom dostávají, všimněte si všech vášnivých pro a proti i z širších lidových řad, které nikdy na těchto otázkách nebyly tolik interesovány. Jsou to častěji proti, co se týká moderního umění - a často špatná proti - ale neběží tu na začátek o obsah myšlení, běží o jeho směr, běží o zájem. Diskutuje se a to je dobré. Na výstavách se polemizuje a to je dobré. Na výstavách došlo už několikrát mezi prostými lidmi i k políčkům a to je (a nemyslím to příliš anekdoticky) velmi dobré.

Ale přistupme k vlastnímu obsahu debat. Točí se vlastně stále kolem jednoho tematu. Když pořádala Mladá fronta debatní večery s Tristanem Tzarou, vyjadřovaly (jako ostatně vždy při debatách) všechny otázky, které byly Tzarovi položeny, přesně to, co je středem našich současných diskusí: socialistické umění a umění v socialismu, umění čisté či služební, politika a umění atd. Zde leží skutečně jádro kulturně politického problému dnešní debaty.

Nuže, podejme jen jednu poznámku k těmto sporům. Není pochyby o tom, že socialismus jeho hospodářská skutečnost i jako politický program proniká a bude pronikat do struktury lidské společnosti a že ji bude stále zřetelněji utvářet i v její kulturní duchovní nadstavbě. Tato skutečnost a nutnost zasadit se o její prosazení je jasná všem pokrokovým lidem dneška, a přece vznikají i uprostřed tohoto socialistického tábora spory. Moderní umělci se ocitají v příkrém rozporu se sociálními theoretiky i politickými masami, ač sami se domnívají stát na půdě socialistické. Běží tu o věčný spor srozumitelnosti a nesrozumitelnosti uměleckého díla, o jeho lidovost.

Důvod je především tento: mnozí theoretikové a i literární theoretikové a programátoři t. zv. socialistického nebo proletářského umění se dosti nedi-alekticky domnívají, že nová nastupující třída stvoří sama ze sebe, jaksi automaticky a bez přispění cizích sil novou kulturu a nové umění. Tento názor však zapo- miná na fakt, že tato třída či nová společnost stvoří sice kulturu novou a svou, ale tím, že se bude uvědomovat a sama sebe kultivovat, že bude zpřesňovat a vychovávat své síly; a to neznamená nic jiného, než že bude vrůstat do určité kulturní tradice, která tu existovala, jako, řekněme, národní tradice už před touto novou společností, to jest v době, kdy tato společnost byla z kulturního života mocensky vylučována. Zapomeneme-li na toto vrůstání do určité kulturní linie jako na jeden z podstatných znaků každé nové kultury (obsahově třeba zcela opačné vzhledem ke kultuře jí předcházející), postavíme tím otázku socialistické kultury do absurdního vzduchoprázdna a nadto, konkrétně, přerušíme jakékoliv spojení mezi ní a kulturou, zejména francouzskou z počátku XX. století, která jí předjímala. Tento protiklad teorie z gruntem nového a lidového umění a navazování na socialistické složky západní avantgardy byl i jádrem sporu prvních desetiletí SSSR mezi proletářskými spisovateli a revolučními modernisty (na příklad Majakovským přes všechn jeho demonstrativní odpor k „starým hodnotám“; ještě patrnější je tento spor v sovětském výtvarnictví a částečně i v hudbě). A zde leží i podstata našich dnešních sporů o Picassa a španělské kubisty, o dnešní surrealisty atd., kteří, ač stojí rozhodně a nekompromisně ve frontě socialistické nebo komunistické, jsou odmítáni jako umělci tak zvané nesrozumitelní a nelidoví. Nebudeme dnes vysvětlovat, v čem spočívá modernost, a chcete-li revo-