

V našom živote spisovateľa, v našich článkoch, v našich knihách musíme každý deň zaujať stanovisko. Nech pri tom vždy zachováme ako základný princíp právo na totálnu slobodu ako syntézu slobôd formálnych i hmotných. Nech sa tá sloboda prejavuje v našich románoch, v našich esejach, v našich divadelných hrách. A keďže naše postavy sa z nej ešte tešiť nemôžu, ak žijú našou dobou, dokážme aspoň, ako veľmi im chýba sloboda. Netreba brojiť krásnymi slovami proti prechmatom a nespravodlivosti, ani dávať svoje pero do služieb sociálnych strán: keď chceme literatúru zachrániť, treba zaujať stanovisko v literatúre samej, lebo literatúra je svojou podstatou zaujatím stanoviska. Musíme vo všetkých oblastiach súčasne odmietnuť riešenia, ktoré by nevychádzali presne zo socialistických zásad, no súčasne nepristúpiť na nijakú doktrínu a hnutie, ktoré by v socializme videli absolútny cieľ. V našich očiach nemá predstavovať posledný cieľ, ale koniec začiatku, alebo keď chcete, posledný prostriedok pred cieľom, ktorým je dať ľudskej osobnosti slobodu. (299—300.)

## čo je to literatúra

49-95

Brožúrou „Čo je to literatúra?“ Sartre odpovedal na kritiky svojej revue. Má tri časti: 1. Čo je to „písať“? 2. Prečo píšeme? 3. Pre koho píšeme?

### 1. Čo je to písať?

Sartre ostro rozlišuje umenie prózy a poéziu, prípadne iné umenia. Pre básnika je samo slovo predmetom (teda neoznačuje predmet), tak ako farba a zvuk pre iných umelcov; obraz, melódia nie je význam ani symbol, ale vec. Tintorettova sivá obloha nad Golgotou je úzkosť. Interpretovať Rimbaudovu báseň podľa zmyslu slov v bežnej reči je absurdné. Preto od básnika nemá zmysel žiadať „zaangažovanie“. Iba prozaik naozaj „hovoriť“ a má i povinnosť hovoriť; lebo skutočne používa reč v jej bežnej funkcii.

... Nik nesmie ignorovať zákon, lebo jestvuje zbierka zákonov a zákon je písaný: potom môžete aj konať proti nemu, no aspoň viete, v aké nebezpečenstvo sa vydávate. Podobne je spisovateľovou úlohou konať tak, aby každý poznal náš svet a nik sa nemohol vyhlásiť za nevinného. Keď sa už raz vydal do sveta jazyka, darmo sa bude tváriť, že nevie hovoriť; keď vstúpite do sveta významov, darmo sa usilujete dostať sa z neho von; keď necháte slová slobodne sa usporiadať, utvoria vety a každá veta obsahuje celý jazyk a je odkazom na celý vesmír; aj mlčanie sa defi-

nuje vzhľadom na slová, tak ako pauza v hudbe nadobúda zmysel podľa skupiny tónov na oboch stranách pauzy. Toto mlčanie je okamihom jazyka: mlčať neznamená byť nemý, ale odmietnuť vravieť, teda jednako len vravieť. Ak si teda spisovateľ zvolil mlčať o určitom aspekte nášho sveta, alebo keď podľa výstižného porekadla prejde ponad to mlčaním, právom mu položíme otázku: prečo si hovoril radšej o tom, a nie o onom, a keďže hovoríš, aby si čosi zmenil — prečo chceš radšej meniť toto, a nie ono?

Pravda, i pri tom všetkom jestvuje spôsob, akým píšeme. Nie sme spisovateľmi preto, že sme si zvolili povedať určité veci, ale preto, že ich povieme určitým spôsobom. A cena prózy prirodzene spočíva v štýle. Ibaže nik ho nesmie ani zbadať. Keďže slová sú priezračné a pohľad nimi prenikne, bolo by absurdné vsunúť medzi ne matné sklo. Krása v tomto prípade je iba tichá a nebadateľná sila. Na obraze sprvoti vynikne, v knihe sa však skrýva, pôsobí tým, že presviedča ako čarovný hlas či tvár, nevnučuje sa, ale usmerňuje vás mimovoľne, a v domnení, že ustupujete argumentom, podľahnete neviditeľnému očareniu. Usporiadanie omše nie je viera, usmerňuje však k viere; harmónia slov, ich krása, vyváženost viet usmerňujú čitateľove vášne, i keď si to nevšimne, preladia ich tak ako omša, ako hudba, ako tanec; keď ich skúma osobitne, stráca zmysel a ostane len nudné kolísanie. V próze je estetický pôžitok rýdži len vtedy, keď je na dôvažok. Človek sa červenie, že musí pripomínať také

proste myšlienky, avšak zdá sa, že dnes sa na to zabudlo. Či by nám inak prišli povedať, že snujeme zavraždenie literatúry, alebo jednoduchšie, že angažovanie škodí umeniu písať?

Keby istý druh prózy nakazenej poéziou nepomútil našim kritikom hlavu, prišlo by im vôbec na um napádať nás pre formu, keď sme vždy hovorili len o obsahu? O forme nemožno vopred povedať nič a my sme ani nič nevraveli; každý si objaví svoju a posudzuje sa až dodatočne. Je pravda, že námet vám núka aj štýl; avšak nevynucuje ho. Niet takých námetov, ktoré by sme zaradili a priori mimo slovesného umenia. Čo je zaangažovanejšie a nudnejšie než úmysel napadnúť Tovarišstvo Ježišovo? Pascal z toho spravil „Provinciálky“. Slovom, treba vedieť, o čom chcete písať: o motýľoch, či o osude Židov. A keď to viete, ostáva rozhodnúť, ako budete písať. Obidve rozhodnutia často splynú v jedno, no u dobrých autorov nikdy druhé nepredbieha prvé. Viem, že Giraudoux vravel: „Jedine dôležité je nájsť svoj štýl, myšlienka sa dostaví.“ Mýlil sa však: myšlienka sa nedostavila. Keď vidíte v námetoch večne otvorené problémy, akúsi výzvu a očakávanie, pochopíte, že umenie angažovaním nič nestráca; naopak; tak ako fyzika predkladá matematikom nové problémy, ktoré ich nútia vytvoriť nové symboly, práve tak vždy nové sociálne a metafyzické požiadavky privedú umelca k tomu, aby našiel nový jazyk a novú techniku. Keď nepíšeme ako v XVII. storočí, je to preto, že jazyk Racinov a Saint-Evremondov nie je vhodný na

opísanie rušňa alebo proletariátu. Teraz nám puristi možno zakážu písať o rušňoch. Umenie však nikdy nebolo na strane puristov.

Ak v tom spočíva zaangažovanie, čo možno proti nemu namietnuť? A najmä čo sa proti nemu namietlo? Videlo sa mi, že moji protivníci nemysleli veľmi na to, čo písali, a ich články neobsahovali nič okrem dlhého pohoršeného vzdychu, ktorý sa vliekol na dvoch či troch stĺpcoch. Bol by som rád vedel, v mene čoho, v mene akého chápania literatúry ma odsudzujú: to však oni nespomínali a sami to nevedia. Najlogickejšie by bolo bývalo oprieť svoj ortieľ o starú teóriu umenia pre umenie. No niet medzi nimi nikoho, pre koho by bola prijateľná. Ani tá sa im nehodí. Je známe, že čisté umenie a prázdne umenie sú jedno a to isté a že estetický purizmus bol iba skvelou obrannou operáciou buržoázie minulého storočia, ktorá si radšej nechala nadávať do filistov než vykorisťovateľov. Priznávajú teda sami, že spisovateľ musí o dačom hovoriť. No o čom? Myslím, že by boli vo veľkom pomykove, nech pre nich Fernandez po prvej svetovej vojne nevymyslí pojem „zvestovanie“. Dnešný spisovateľ, vravia, sa v nijakom prípade nesmie zaoberať časnými vecami, práve tak nesmie klásť vedľa seba slová bez významu, ani iba hľadať krásu slov a obrazov: jeho úlohou je zvestovať čitateľovi posolstvo. O aké zvestovanie ide?

Treba si pripomenúť, že väčšina kritikov sú ľudia, ktorí nemali veľa šťastia a ktorí v okamihu, keď sa o nich už pokúšalo zúfalstvo, našli skromné, pokojné miesto stráž-

cov na cintoríne. Boh vie, že na cimiteri vládne pokoj: a niet utešenejšieho cintorína než knižnica. Mŕtvi tu ležia: za živa len písali, už dávno z nich zmyli vinu, že žili, a ich život aj tak poznáme len z iných kníh iných mŕtvych. Paterne Berrichon a Isabelle Rimbaudová sú mŕtvi: rušivé živly zmizli, ostávajú len drobné truhly v rade na doskách pozdĺž múrov, tak ako urny v kolumbáriu. Kritikovi sa žije zle, žena ho neocení, ako by si to zaslúžil, deti sú nevďačné, koncom mesiaca má ťažkosti. No vždy môže ísť do svojej knižnice, vziať z priehradky knihu a otvoriť ju. Vanie z nej ľahký pach pivnice a začína sa čudná vec, ktorú nazvali čítaním. Po určitej stránke je to posadnutie: prepožičiavame telo mŕtvym, aby mohli ožiť. Na druhej strane je to styk so záhrobím. Kniha totiž nie je predmet, ani čin, ani myšlienka; napísal ju mŕtvy o mŕtvom, na zemi už nemá nijaké miesto, nehovorí o ničom, čo nás naozaj zaujíma; keď ju odložíme, stránka padne na stránku a všetko sa zrúti, ostanú len čierne škvrny na plesnivom papieri, a keď kritik oživí tieto škvrny, keď z nich urobí písmená a slová, rozprávajú mu o vášňach, ktoré nepociťuje, o bezpredmetných hnevoch, o dávnom strachu a zašlej nádeji. Obklopuje ho svet kostlivcov, kde ľudské city povýšili na city príkladné, slovom, na hodnoty, lebo už nedojímajú. Preto presviedča sám seba, že vstúpil do kontaktu so svetom ideí, ktoré sú akoby pravdou jeho každodenných útrap a ich zdôvodnením. Nazdáva sa, že príroda napodobňuje umenie, tak ako u Platóna svet zmyslov napodobňoval svet ideí. A zatiaľ čo číta, každo-

denný život sa mení na číre zdanie. Jeho škriepna žena je iba mámenie, mámenie jeho hrbatý syn; a budú vykúpení, lebo Xenofón opísal Xantipu a Shakespeare Richarda III. Je mu sviatkom, keď súčasní autori sú takí milí a zomrú: ich prisurové, priživé, priaktuálne knihy prejdú na druhý breh, dotýkajú sa vás čoraz menej a pritom sú jednoducho krajšie; po krátkom pobyte v očistci osadia svet ideí novými hodnotami. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella a pán Teste: to sú nedávne prírastky. Čaká sa na Nathanaela a Méralqua. Od autorov, čo začato žijú ďalej, sa iba žiada, aby sa priveľmi nemrvali a usilovali sa už teraz ponášať sa na mŕtvych. Valérymu sa to celkom darilo, keďže plných dvadsaťpäť rokov publikoval posmrtné diela. Preto ho aj kanonizovali, ako niektorých celkom výnimočných svätých, už zaživa. Zato Malraux pohoršuje. Naši kritici sú katarovia: nechcú mať nič spoločné so skutočným svetom, okrem toho, že v ňom jedia a pijú, a keď sa už treba s blízkym stýkať, vybrali si nebožtíkov. Oduševnia sa len za veci dávno odložené, za škriepky odbavené, za príhody, o ktorých vieme, ako sa skončia. Nikdy nevsadia na neistý výsledok, a keďže za nich rozhodli dejiny, keďže veci, ktoré desili či pobúrili čítaných autorov, zmizli a márnosť krvavých šarvátok je zo vzdialenosti dvoch storočí zrejma, môžu sa dať očariť kývavým pohybom períód a všetko to vyzerá, akoby celá literatúra bola ozrutnou tautológiou a akoby každý nový prozaik vynášiel nový spôsob, ako vravieť a nič nepovedať. Hovoriť o svete ideí a o „ľudskej prirodzenosti“, hovoriť a nič

nepovedať? Všetky koncepcie našich kritikov oscilujú medzi tými dvoma predstavami. Prirodzene, obidve sú falošné: veľkí spisovatelia chceli zničiť, vybudovať, dokázať. No my si ich dôkazy nepamätáme, lebo sa čerta staráme o to, čo chceli dokázať. Prechmaty, na ktoré poukázali, patria iným časom: nás pohoršujú celkom iné a o tom nemali potuchy; dejiny nedali za pravdu niektorým ich prorocťam, a tie, čo sa vyplnili, sú už tak dávno pravdou, že sme zabudli, že to bol záblesk génia: niektoré ich myšlienky sú celkom mŕtve a iné si osvojilo celé ľudstvo, takže ich považujeme za bežnú vec. Z toho vyplýva, že najlepšie argumenty tých autorov stratili svoju účinnosť: obdivujeme iba ich usporiadanie a logickú prísnosť: to, že do seba presne zapadajú, je v našich očiach iba ozdobou, je to architektúra elegantná, výstavná, prakticky nepoužiteľná, tak ako aj iné architektúry: Bachove fúgy, arabesky z Alhambry.

V týchto vášnivých geometriách vaše ešte dojme, i keď geometria už nepresvedčí. Či skôr dojme predstava vášne. Myšlienky sa v priebehu storočí vyparili, avšak ostala z nich malicherná osobná zaujatosť človeka z mäsa a krvi: za dôvodmi rozumovými, ktoré slabnú, badáme dôvody srdca, cnosti, neresti a ťažké bremeno života. Všade sa nás usiluje získať, a len tak-tak, že nás aspoň pohorší: je nám iba perlorodkou, dušou, na ktorej hľadá krásna choroba. „List o divadle“ nikoho neodradí ísť na predstavenie, no vidí sa nám pikantné, že Rousseau nenávidel dramatické umenie. Ak sa trocha vyznáme v psycho-

analýze, naša blaženosť je dokonalá: „Spoločenskú zmluvu“ vysvetlíme oidipovským komplexom a „Ducha Zákonov“ komplexom menejcennosti: to znamená, že plne využijeme uznávanú superioritu živých psov nad mŕtvym levom. Keď z knihy takto vyčítame opojné myšlienky, ktoré sa síce zdajú správne, no pohľadom sa ihneď roz-tápajú, zanechajúc len búšenie srdca, keď z nej môžeme vyvodiť podstatne odchodné poučenie, než mal autor na mysli, povieme, že kniha obsahuje posolstvo. Rousseau, otec francúzskej revolúcie, a Gobineau, otec rasizmu, nám obaja zvestovali posolstvá. A kritik pozerá na nich s rovnakou sympatiou. Keby boli živí, musel by sa rozhodnúť pre jedného či druhého, jedného ľúbiť, druhého nenávidieť. Majú však obaja jednu veľkú milučkú chybu a tá ich zblízuje: sú mŕtvi.

Preto sa súčasným autorom odporúča zvestovať posolstvá, čiže obmedziť sa v svojich spisoch dobrovoľne na to, že len tak mimovoľne vyjadria svoje duše. Vravím mimovoľne, lebo mŕtvi od Montaigna po Rimbauda sa opísali celí, ale bez úmyslu a akosi mimochodom; to, čo nám tak mimovoľne dali navyše, má byť prvoradým a doznaným cieľom žijúcich autorov. Nežiada sa od nich, aby vydali nepripravené vyznania, ani aby sa oddali príliš nahému lyrizmu romantikov. No keďže nám pôsobí potešenie odhaliť Chateaubriandove či Rousseauove úskoky, prekvapiť ich v súkromí vo chvíli, keď sa hrajú na verejných tribúnov, vysnoriť osobné pohnútky ich najvšeobecnejších vyhlásení, žiadame od nových, aby nám rovnaké potešenie

pripravili vedome. Nech teda uvažujú, nech povedia áno a nie, nech vyvracajú a dokazujú; no to, že bránia určitú vec, smie byť len zdanlivým cieľom ich reči: hlbokým cieľom je vydať sa do našich rúk a nedať to pritom najavo. Svojim argumentom musia najprv ulomiť ostrie, tak ako čas otupil klasikov, a potom nech ich obrátia proti veciam, ktoré nikoho nezaujímajú, alebo na pravdy také všeobecné, že čitateľ je presvedčený vopred: myšlienkam musia dať zdanie hĺbky, avšak vo vzduchoprázde a nech ich vytvárajú tak, aby sa dali jasne vysvetliť nešťastným detstvom, triednou nenávisťou alebo krvosmilnou láskou. Nech im nepríde na um naozaj myslieť: myšlienka zakrýva človeka a nás zaujíma iba človek. Celkom nahý vzlyk nie je krásny: uráža. A jasná argumentácia uráža rovnako, ako správne poznamenal Stendhal. No argumentácia, ktorá v sebe skrýva vzlyk, to je niečo pre nás. Argumentácia stiera zo slz, čo je na nich obscénne; a keď slzy prezradia svoj pôvod vo vášni, argumentácia stratí svoju útočnosť: nebudeme ani veľmi dojatí a vôbec nie presvedčení a môžeme sa v pokojí oddať onej umiernenej rozkoši, ktorou nám je, ako každý vie, kontemplácia umeleckého diela. Taká je teda „ozajstná“, „čistá“ literatúra: subjektívne, čo sa podáva pod spôsobom objektívneho, reč zostavená tak, že sa rovná mlčaniu, myšlienka, čo sa obracia proti sebe samej, Rozum, ktorý je len maskou šíalenstva, Večnosť naznačujúca, že je len okamihom História, historický okamih, ktorý sa, odhaľujúc úzadie, viaže

k večnému človeku, ustavičné poučenie, no výslovne proti vôli poručujúcich.

Posolstvo je koniec koncov duša, ktorá sa stala predmetom. Duša; a čo s dušou? Pozeráme a uvažujeme o nej z úctivej vzdialenosti. Nie je zvykom odhaľovať si dušu pred spoločnosťou bez naliehavých dôvodov. Avšak podľa určitých zvyklostí a s určitými výhradami istým osobám je dovolené pustiť svoju dušu do obehu a všetci dospelí si ju môžu zadovážiť. Pre mnohých sú dnes slovesné diela akoby drobné bludičky, ktoré si kúpate za mierne ceny; máte tu dušu starého dobráka Montaigna, nášho drahého La Fontaina, Jeana-Jacquesa, Jeana-Paula a dušu rozkošného Gérarda. Literárnym umením nazývajú súhrn zásahov, pre ktoré celkom stratil význam. Sú vyrobené, jemné, chemicky spracované a kupujúcim poskytnú príležitosť zasvätiť kultúre subjektívneho zopár minút života obráteného celkom k vonkajšiemu. Použitie je zaručene bezpečné: kto by bral vážne Montaignov skepticizmus, keď autor „Esejí“ sa zľakol pri zpráve, že v Bordeaux vypukol mor? A kto Rousseauov humanizmus, veď Jean-Jacques si dal deti do sirotinca? A kto čudné výroky „Sylvie“, veď Gérard de Nerval zošalel! Kritik z povolania nanajvýš medzi nimi zavedie záhrobné dialógy a oznámi nám, že francúzska myšlienka je ustavičný rozhovor Montaigna s Pascalom. Tým nijako nechce oživiť Pascala a Montaigna, ale umŕtviť Malrauxa a Gida. Keď sa ukáže, že život i dielo sa na základe vnútorných protirečení nedajú použiť, keď nás posolstvo v svojej nevyspytateľnej hĺbke poučí

o takýchto dôležitých pravdách, ako: „Človek nie je ani dobrý, ani zlý“, „V ľudskom živote je veľa utrpení“, „Génus je len dlhá trpezlivosť“, potom dosiahla tá funeb-rácka kuchyňa svoj posledný cieľ a čitateľ môže pokojne zhíknuť, odložiac knihu: „To všetko je len literatúra.“

Keďže pre nás je však písanie činom, keďže spisovate-lia, kým zomrú, najprv žijú, keďže si myslíme, že sa treba pokúsiť, aby sme mali pravdu v našich knihách, a že keď nám aj storočia dodatočne nedajú za pravdu, nie je to ešte dôvod, aby sme robili chyby už vopred, keďže si myslíme, že spisovateľ sa má celkom zaangažovať do svojich diel, a to nie ako nízka pasívnosť, vystavujúca na obdiv svoje neresti, nešťastia a slabosti, ale ako rozhodná vôľa, ako voľba, ako celkové odhodlanie každého z nás žiť, potom sa patrí postaviť si od základu tento problém a spýtať sa, prečo píšeme?

## 2. Prečo píšeme?

Autor nepíše pre seba. Čitateľ je pre neho nevyhnutný, a kto nečíta, nemôže ani písať. „Umenie je len pre iných a cez iných“ a čítanie samo je „tvorenie pod istým vedením“ („création dirigée“). Pritom autor musí čitateľa rešpektovať. Nemá sa usilovať ním otriast alebo získať ho citom. Musí apelovať na jeho slobodu. Preto musí mať aj odstup k vlast-ným vášňam, čiže musí si položiť otázku, či jeho vášne vyplývajú z túžby po slobode. Nenávisť černošského autora k belochom je oprávnená, ťažko si však predstaviť dobrý román s antisemitskou tendenciou. Písať je teda „určitý spôsob chcieť slobodu“. No pre koho?

### 3. Pre koho píšeme?

Autor nemá pred sebou nikdy čitateľa ideálne slobodného. Obaja sú historicky určení a čitateľ určuje autora rovnako ako prostredie, z ktorého vyšiel. Vercorsovo „Mlčanie mora“ bolo určené čitateľom roku 1941, keď sa Nemci usilovali byť zdvorilí. V Londýne, v Alžíri a v USA, kde videli v Nemcoch len brutálnych nepriateľov, sa dielo vtedy zdalo div nie zradou. Podobne Wright („Čierny chlapec“) by písal celkom inak, keby *nebol* odkázaný na biele publikum atď.

Nasleduje niekoľko historických úvah: v stredoveku „vedieť písať znamenalo vedieť komentovať“ (obrana dogiem); v XVII. storočí „vedieť písať je vedieť dobre písať“ (nežiada sa už obrana dogiem, ale iba neutralita). Potom Sartre rozoberá postavenie autora v buržoáznej spoločnosti XIX. storočia.

... Meštiaka poznáme podľa toho, že popiera spoločenské triedy a najmä triedu buržoáziu. Šľachtic chce veliť, lebo patrí k určitej kaste. Meštiak zakladá svoju moc a právo vládnuť na onej jemnej zrelosti, ktorú si získal stáročným vlastnením pozemných majetkov. Inak pripúšťa syntetické vzťahy len medzi vlastníkom a jeho majetkom: o ostatnom analyticky dokáže, že všetci ľudia sú podobní, lebo tvoria nemenné prvky spoločenských kombinácií, a preto každý z nich má v hociktorom postavení v celom rozsahu *ľudskú povahu*. Preto sa nerovnosti javia ako prípady náhodné a dočasné a nemôžu narušiť trvalé črty sociálneho atómu. Proletariát nejestvuje, čiže nejestvuje spoločenská trieda, ktorej prejavom by bol v určitom čase každý robotník; sú len proletári, každý z nich je izolovaný v svojej ľudskej povahe a spája ich

len vnútorná solidarita, a to len vonkajším putom podobnosti. Meštiak medzi jednotlivcami, ktorých jeho analytická propaganda prekabátila a rozdelila, vidí len psychologické vzťahy. Pochopiteľne: keďže neprichádza do priameho styku s vecami, keďže pôsobí v podstate len na ľudí, ide mu len o to, aby sa páčil, alebo aby vzbudil strach; jeho správanie určuje obradnosť, disciplína a zdvorilosť, svojich blízkych považuje len za bábky a ak sa trochu zaujíma o ich city a o ich charakter, tak preto, lebo ich považuje za špagátiky, za ktoré možno ťahať. Breviárom ambiciózneho, chudobného meštiaka je „Umenie spraviť kariéru“, breviárom boháča je „Umenie dávať rozkazy“. Buržoázia teda v umelcovi vidí odborníka; keď sa pustí do úvah o spoločenskom poriadku, nudí ju a desí: chce od neho iba toľko, aby sa s ním podelil o praktickú skúsenosť ľudského srdca. A tak sa literatúra, podobne ako v XVII. storočí, redukuje na psychológiu. Pritom Corneillova, Pascalova, Vauvenarguesova psychológia bola výrazom katarskej túžby po slobode. Obchodník však pozerá s obavou na slobodu svojich zákazníkov a prefekt na slobodu podprefekta. Želajú si iba neomylné recepty, ako si ľudí získať a ako im vládnuť. Človek musí byť ovládateľný bezpečne a skromnými prostriedkami, slovom, zákony srdca musia byť prísne a bez výnimiek. Buržoázny šéf verí v ľudskú slobodu práve tak málo ako vedec v zázraky. A keďže jeho morálka je utilitárna, hlavnou pohnútkou jeho psychológie bude úžitok. Spisovateľ nemá svoje dielo písať ako výzvu absolútnym slobodám,

ale vysvetliť čitateľom tie isté psychologické zákony, ktoré i jeho determinujú.

Idealizmus, psychologizmus, determinizmus, utilitarizmus, vážnosť, to má spisovateľ predovšetkým zobrazíť pre svoje publikum. Už nechcú od neho, aby im vyvolal pred oči zvláštnosť a nepriezračnosť sveta, ale aby ju rozdrobil na elementárne, subjektívne dojmy, ktoré uľahčujú trávenie; nechcú ani, aby v hĺbke svojej slobody našli najhlbšie hnutie svojho srdca, ale iba aby svoju „skúsenosť“ konfrontovali so skúsenosťou čitateľa. Jeho diela sú zároveň inventármi buržoázneho vlastníctva, psychologické expertízy smerujúce jednoducho len k tomu, aby zakotvili práva inteligencie a ukázali múdrosť jestvujúcich ustanovizní; sú to príručky spoločenského správania sa. Výsledky sú známe vopred: vopred sa stanovilo, aký stupeň hĺbky sa povoľuje pre výskum, starostlivo vybrali psychologické pohnútky, ba aj štýl spúťali pravdivosťou. Publikum sa neobáva nijakého prekvapenia, môže kupovať so zavretými očami. No literatúru zavraždili. Od Emila Augiera po Marcela Prévosta a Edmonda Jalouxu cez Dumasa syna, Paillerona, Ohneta, Bourgeta, Bourdeauxa sa našli autori, ktorí uzavreli obchod a svojmu podpisu, ak sa tak smiem vyjadriť, robili vždy česť. Nie je to náhodou, že napísali zlé knihy: ak mali talent, museli ho skrývať.

Tí najlepší odmietli. Toto odmietnutie je spásou literatúry, avšak určuje jej charakter na päťdesiat rokov. Totiž od roku 1848 až po vojnu 1914 sa čitateľstvo natoľko ra-

dikálne zjednotilo, že autor teraz píše zásadne *proti všetkým čitateľom*. Predáva síce, čo vytvorí, kupujúcimi však pohŕda a usiluje sa ich očakávanie sklamať; všeobecne platí, že je lepšie byť neuznaný než slávny, že úspech, ak sa ho umelec dočká za živa, je iba nedorozumenie. A keď náhodou vaša kniha dost nešokuje, pridáte urážlivý predslov. Tento základný konflikt medzi spisovateľom a publikom nemá v dejinách literatúry obdoby. V XVII. storočí panovala medzi spisovateľom a čitateľom dokonalá zhoda; v XVIII. storočí má autor k dispozícii dve publiká rovnako skutočné a môže sa podľa chuti oprieť o jedno či o druhé; romantizmus sa spočiatku darmo usiloval vyhnúť otvorenému boju tým, že obnovil túto dualitu a proti liberálnej buržoázii sa oprel o aristokraciu. Ale po roku 1850 už nie je možné nevidieť, že medzi buržoáznu ideológiu a požiadavkami literatúry je hlboký rozpor. V tom istom čase sa v hĺbke spoločenských vrstiev začína črtáť možné publikum: už vtedy čaká, aby ho niekto objavil pre neho samého; v bezplatnej a povinnej školskej dochádzke sa totiž dosiahol pokrok: tretia Republika čoskoro vyhlási za posvätné právo všetkých ľudí, aby vedeli čítať a písať. Čo urobí spisovateľ? Postaví sa na stranu nás proti elite a pokúsi sa o znovuvytvorenie duality publika vo svoj prospech?

Na prvý pohľad by sa to takto zdalo. Mohutný myšlienkový kvas, ktorý prebiehal na okrajoch buržoáznej spoločnosti v období rokov 1830—1848, niektorým spisovateľom zrazu odhalil ich možné publikum. Pod me-



nom „Ľud“ mu pripočítajú mystické pôvaby: on spasí všetkých. Hoci ho ľúbia, takmer vôbec ho nepoznajú a najmä z neho nepochádzajú. Sandová je barónka de Dudavant, Hugo je synom cisárskeho generála. Ba aj Michelet, kníhtlačiarov syn, má ešte veľmi ďaleko k lyonským canutom a tkáčom z Lille. Ich socializmus — ak sú socialisti — je odnožou buržoázneho idealizmu. A Ľud je zaručene skôr námetom niektorých ich diel než publikom, ktoré si vybrali. Hugo mal nepochybne to výnimočné šťastie, že prenikol všade; je to jeden z mála, možno jediný z našich spisovateľov, čo naozaj prenikol medzi Ľud. No iní si znepriatelili buržoáziu, pritom si však ako protiváhu nevytvorili robotnícke publikum. Ak sa o tom chcete presvedčiť, stačí porovnať, aký význam buržoázna univerzita pripisuje Micheletovi, ozajstnému géniovi a prozaikovi vysokej triedy, a Tainovi, ktorý bol obyčajný tučmák, alebo Renanovi, v ktorého „krásnom štýle“ nájdete všetky možné príklady nízkosti a ošklivosti. Tento očistec, kde Michelet živorí z minulosti buržoáznej triedy, nie je vyvážený ničím: „Ľud“, ktorý tak ľúbil, ho istý čas čítal a potom ho úspech marxizmu uvrhol do zabudnutia. V podstate väčšina tých autorov sú porazení vojaci nevydarenej revolúcie; spojili s ňou meno i osud. Okrem Huga ani jeden z nich nemal na literatúru podstatnejší vplyv.

Ostatní, všetci ostatní cúvli pred perspektívou zostupu do nižšej triedy, ktorá by ich ťahala na dno, akoby mali na krku kameň. Všeličo ich ospravedľňuje: bolo ešte pri-

skoro, k proletariátu ich neviazalo nijaké skutočné puto, táto utláčaná trieda ich nemohla absorbovať, nevedela ešte, že ich potrebuje; ich rozhodnutie brániť ju by bolo ostalo abstraktné; nech by boli akokoľvek úprimní, boli by sa „skláňali“ nad biedou, chápali ju hlavou, srdcom by ju však necítili. Vyradení z vlastnej triedy, prenasledovaní spomienkou na blahobyt, ktorého sa dobrovoľne zriekli, vystavovali by sa nebezpečeniu, že vytvoria na okraji skutočného proletariátu robotníkom podozrivý a meštiakmi vysmievaný „proletariát v tvrdom golieri“ a že ich požiadavky, diktované skôr trpkosťou a hnevom ako veľkorysosťou, nakoniec sa obrátia proti jedným i proti druhým.<sup>1</sup> V XVIII. storočí sa okrem toho nevyhnutné slobody, po ktorých literatúra volá, neodlišujú od slobôd politických, ktoré si chce občan vydobyť; spisovateľovi stačí preskúmať presne neurčený obsah jeho umenia, začať hlásať jeho požiadavky formy, a je z neho revolucionár: literatúra je prirodzene revolučná, keď pripravuje buržoáznu revolúciu, lebo hneď prvé odhalenie seba samej odkrýva jej zväzky s politickou demokraciou. Avšak formálne slobody, ktoré bude esejista, románopisec, básnik brániť, nemajú už nič spoločného s tým, čo si v hĺbke srdca želá proletariát. Tomu nepríde na um požadovať politickú slobodu, lebo napokon ju má a je len

<sup>1</sup> Je to tak trocha prípad Julesa Vallèsa, hoci u neho prirodzená veľkorysosť ustavične bojovala proti zatrpknutosti.

mystifikáciou;<sup>2</sup> nateraz nevie, čo si počať so slobodou myslenia; žiada si niečo celkom iné než abstraktné slobody: želá si hmotné zlepšenie svojho údely a v hĺbke duše, ale aj menej jasne, koniec vykorisťovania človeka človekom. Neskôr uvidíme, že tieto požiadavky sú rovnakého druhu ako požiadavky umenia písať — chápaného ako historický a konkrétny jav, čiže ako zvláštna výzva, ktorú človek v určitom čase adresuje, prijímajúc zaradenie do dejín, o celom človeku a všetkým ľuďom svojich čias. Ale v XIX. storočí sa literatúra zbavila náboženskej ideológie a odmietla slúžiť ideológii buržoáznej. Považuje sa teda za zásadne nezávislú od akejkoľvek ideológie. Preto jej ostáva onen abstraktný aspekt čírej negativity. Ešte nepochopila, že *ona sama* je ideológiou; vyčerpáva sa vyhlasovaním autonómie, ktorú jej nik neupiera. Tvrdí, že niet výsadných námetov a že môže pojednávať o hoci ktorom predmete: určite možno celkom úspešne písať o osude robotníkov; ale voľba námetu závisí od okolností, od umelcovho slobodného rozhodnutia; raz bude rozprávať o vidieckej buržoázii a inokedy o kartaginských žoldnieroch. Flaubert občas vyhlási aj totožnosť formy a obsahu, avšak nevyvodí z toho nijaké praktické konzekvencie. Ako všetci jeho súčasníci ostáva aj on poplatný definícii krásy vyslovenej takmer pred sto rokmi Lessin-

<sup>2</sup> Dobré viem, že politickú demokraciu bránili proti Ľudovítovi Napoleonovi skôr robotníci než buržoázia, ale bránili ju preto, lebo si myslili, že pomocou nej uskutočnia reformy v samej štruktúre spoločnosti.

gom a Winckelmannom a ktorá inými slovami napokon vždy vidí krásu ako jednotu v mnohosti. Ide o to, zachytiť menlivé záblesky romantického a pevne ich zjednotiť štýlom. Ani Goncourtov „umelecký štýl“ nemá iný význam: je to formálna metóda, ako zjednotiť a prikrášiť všetok materiál, aj ten najkrajší. Ako potom pochopiť, že jestvuje vnútorný vzťah medzi požiadavkami nižšie postavených tried a zásadami umenia písať? Zdá sa, že na to prišiel jediný Proudhon. A prirodzene aj Marx. Neboli to však literárni pracovníci. Literatúra, ešte celkom zaujatá objavom, že je autonómna, sama si je predmetom. Teraz vstúpila do reflexívnej fázy; skúma svoje metódy, láme staré rámce, pokúša sa určiť experimentálne svoje vlastné zákony a ukovať si nové techniky. Postupuje pomaly k terajším formám drámy a románu, k voľnému veršu, ku kritike jazyka. Keby pre seba odhalila špecifický obsah, musela by sa odtrhnúť od úvah o sebe samej a vyvodíť svoje estetické normy z povahy tohto obsahu. Keby si autori zvolili písať iba pre možné publikum, museli by súčasne svoje umenie prispôbiť jeho chápatosti, to znamená určovať umenie nie podľa jeho vlastných zákonov, ale podľa vonkajších požiadaviek; museli by sa vzdať foriem prozaických, básnických, ba i filozofických iba preto, že pre nevzdelaných čitateľov by boli nedostupné. Literatúra teda opäť bola, zdá sa, v nebezpečí odcudzenia. Preto aj spisovateľ celkom úprimne odmieta spraviť z literatúry slúžku publika alebo určitého námetu. Nebadá však pri tom, že cesty konkrétnej revolúcie, ktorá sa

chce narodiť, a cesty jeho abstraktných hračiek sa rozchádzajú. Tentoraz masy chcú moc, a keďže masy nemajú ani vzdelanie, ani voľný čas, celá takzvaná literárna revolúcia svojím zjemňovaním techniky vyraduje z ich dosahu diela, ktoré plodí, a slúži tak záujmom spoločenského konzervativizmu.

Treba sa teda vrátiť k meštiackemu publiku. Spisovateľ sa vystatuje, že s ním prerušil všetky styky, no tým, že odmieta zostúpiť do nižšej triedy, sám spôsobuje, že toto prerušenie ostáva čiste symbolické: neprestajne sa naň hrá, dáva ho najavo oblečením, stravou, nábytkom, vlastnými mravmi, ale v skutočnosti ho nevytvára. Veď ho číta zasa len buržoázia, ona jediná ho živí a rozhoduje o jeho sláve. Darmo sa tvári, že o nej ako o celku uvažuje s istým odstupom: ak ju chce súdiť, musel by najprv opustiť jej rady a na to niet inej cesty ako vnútorne zažiť záujmy a spôsob života inej triedy. Keďže sa o to nepokúša, žije v protirečení a je neúprimný k sebe samému, keďže vie a súčasne nechce vedieť, pre koho píše. Rád rozpráva o svojej *samote* a než by mal brať na vedomie publikum, ktoré si potmehúdsy zvolí, radšej si vymyslí, že píše pre seba samého alebo pre Boha, robí z písania metafyzické zamestnanie, modlitbu, spytovanie svedomia, všetko okrem spojenia s iným. Často robí zo seba človeka posadnutého, lebo keď slová chrlí pod tlakom vnútornej nevyhnutnosti, aspoň ich *nedáva sám*. Neprekáža mu to, aby neopravil starostlivo svoje spisy. Na druhej strane myšlienka škodiť buržoázii je mu taká vzdialená, že jej ani

neupiera právo na vládu. Ba naopak. Flaubert jej ho výslovne priznal a jeho bohatá korešpondencia z čias po Komúne, ktorá ho veľmi nalákala, je plná hanebných urážok na adresu robotníkov.<sup>3</sup> A keďže umelec, ponorený do svojho prostredia, nemôže ho posudzovať zvonka, keďže jeho odmietnutia sú len neúčinné duševné stavy, nezbadá ani, že buržoázia je trieda utláčajúca; pravdu povediac, ani ju nepovažuje za triedu, ale za čosi prirodzené, a keď sa odhodlá k tomu, že ju opíše, urobí to striktne psychologickým slovníkom. Tak sa meštiacky spisovateľ a prekliaty umelec pohybujú na rovnakej rovine; líšia sa iba v tom, že prvý pracuje v psychológii s prirodzenými podfukmi a druhý so strašidkami. Keď

<sup>3</sup> Nespravodlivosť k Flaubertovi mi tak často vyčítali, že si nemôžem odoprieť potešenie zacitovať nasledujúce texty, ktoré si každý môže overiť v jeho „Korešpondencii“:

„Novokatolicizmus na jednej a socializmus na druhej strane ohlúpili Francúzsko. Všetko sa krúti okolo Nepoškrveného počatia a robotníckych misiek“ (1868).

„Prvé protiopatrenie by bolo — skončiť so všeobecným hlasovacím právom, hanbou ľudského rozumu“ (8. septembra 1871).

„Vyrovnam sa dvadsiatim voličom z Croissetu“... (1871).

„Neprechovávam nijakú nenávisť ku komunardom, lebo necítim nenávisť k besným psom“ (Croisset, piatok 1871).

„Domnievam sa, že dav, stádo bude vždy hodné nenávisť. Dôležitá je iba skromná skupinka ľudí, vždy rovnakých, ktorí si podávajú pochoďeň“ (Croisset, 8. septembra 1871).

„Pokiaľ ide o Komúnu, ktorá melie z posledného, je to posledný prejav stredoveku.“

napríklad Flaubert vyhlasuje, že „považuje za meštiaka každého, kto myslí nízko“, definuje meštiaka v termínoch psychologických a idealistických, čiže z perspektívy ideológie, ktorú chce vyvrátiť. A tým preukazuje buržoázii výbornú službu: privádza pekne do ovčince buričov a vykofajených, ktorým hrozilo sklznutie medzi proletariát, lebo im nahovárajú, že zbaviť sa v sebe meštiaka môžu čiste vnútornou disciplínou: ak sa budú v súkromí cvičiť v ušľachtilom myslení, môžu s pokojným svedomím ďalej užívať svoj majetok a výsady; ešte vždy bývajú ako meštiaci, tvoria meštiacky svoje príjmy a navštevujú meštiacke salóny, ale to všetko je iba zdanie, v skutočnosti sa nad seba podobných povzniesli svojím ušľachtilým citom. A tak dá svojim kolegom do ruky zbraň, ktorá im v kaž-

„Nenávidím demokraciu (aspoň takú, ako sa chápe vo Francúzsku), čiže vyzdvihovanie milosti na úkor spravodlivosti, popieranie práva, slovom, protispoločenského ducha.“

„Komúna rehabilituje vrahov.“

„Lud je večne nedospelý a bude vždy na poslednom mieste, lebo je to počet, masa, bezhranično.“

„Málo záleží na tom, že veľa sedliakov vie čítať a už nepočúva farára, ale nesmierne záleží na tom, aby veľa ľudí ako Renan a Littré mohlo žiť a aby počúvali ich! Našou záchranou je teraz *legitímna aristokracia*, tým myslím väčšinu, ktorá sa bude skladať z niečoho iného než z čísel“ (1871).

„Myslíte, že by to s nami tak dopadlo, keby Francúzsko namiesto toho, aby v ňom koniec koncov vládol dav, bolo v rukách mandarínov? Keby sme sa venovali vzdelaniu vyšších tried namiesto osvietenia nižších“ ... (Croisset, streda, 3. augusta 1870).

dom prípade umožní mať pokojné svedomie: lebo nikde sa veľkodušnosť neuplatní tak dobre ako v umení.

Umelcova samota je dvojnásobný podvod: nielenže zakrýva skutočný vzťah k širokému publiku, ale zatajuje aj vznik publika špecialistov. Keďže sa vláda nad ľuďmi a majetkom prenecháva meštiakovi, duchovné rameno sa odznova oddeľuje od svetského, rodí sa nové združenie vzdelancov. Stendhalovým publikom je Balzac, Baudelaireovým Barbey d'Aurevilly a Baudelaire bude čítať Poea. Z literárnych salónov sa stali akési čudné kolégiá, o „literatúre sa tam rozpráva“ polohlasne a s nekonečnou úctou, rozoberá sa tam, či hudobník má zo svojej hudby viac estetického pôžitku než autor zo svojich kníh; a vzdávajú sa od života, umenie sa stáva posvätným. Ba došlo aj k akémusi obcovaniu svätých: podávajú ponad storočia ruky Cervantesovi, Rabelaisovi, Dantemu, začleňujú sa k tejto kláštornej spoločnosti. Združenie vzdelancov nie je organizácia konkrétna a takzvané zemepisná, ale stáva sa z nej ustanovizeň postupom času, klub, kde sú mŕtvi všetci členovia okrem jediného, časove posledného, ktorý zastupuje na zemi všetkých ostatných a zahrňuje v sebe celé kolégium. Títo noví veriaci, ktorí majú svojich svätých v minulosti, majú aj záhrobný život. Rozchod svetského a duchovného prúdu vedie k hlbokkej zmene v chápaní slávy: za Racinových čias to nebola ani tak odveta zneuznaného autora, ako skôr prirodzené pokračovanie úspechu v nemennej spoločnosti. V XIX. storočí sláva funguje ako nadkompenzačný mechanizmus. „Pochopia

ma okolo roku 1880“, „Vyhrám svoj proces v druhej inštancii“. Tieto slávne slová dokazujú, že spisovateľ nestratil túhu pôsobiť priamo a bez obmedzenia v rámci celistvého kolektívu. Keďže však toto pôsobenie nie je teraz možné, premietame do bližšie neurčenej budúcnosti kompenzačný mýtus o zmierení medzi spisovateľom a publikom. To všetko ostatne ostáva len v náznaku: nikto z tých milovníkov slávy si nepoložil otázku, v akom druhu spoločnosti sa mu azda dostane odplaty; iba si tak o svojich vnukoch rojčia, že budú vnútorne lepší, lebo sa narodia neskôr a v staršom svete. Tak Baudelaire, ktorý si nič nerobí z protirečenia, hojí rany svojej pýchy myšlienkou na posmrtnú slávu, hoci ľudstvo sa podľa neho ocitlo v období úpadku, ktorý sa skončí až vymretím ľudského rodu.

Pokiaľ ide o prítomnosť, autor sa teda utieka k čitateľom špecialistom; pokiaľ ide o minulosť, uzavrel mystický pakt s mŕtvymi velikánmi; a pokiaľ ide o budúcnosť, žije z mýtu slávy. Využil všetko, aby sa symbolicky vytrhol zo svojej triedy. Visí vo vzduchu, je cudzincom vo svojej dobe, krajine, kde žije, je prekliaty. Všetky tieto komédie majú len jeden cieľ: začleniť ho do symbolickej spoločnosti, ktorá by bola akýmsi obrazom aristokracie pred-revolučného režimu. V psychoanalýze je tento proces stotožnenia dobre známy a v autistickej myšlienke nájdeme veľa príkladov: chorý, ktorý na útek potrebuje kľúč od ústavu, presvedčí sám seba, že sám je týmto kľúčom. Tak aj spisovateľ, ktorý potrebuje priazeň veľmožov, aby

sa vyradil z triedy, nakoniec sa považuje za vtelenie všetkej šľachty. A keďže šľachtu charakterizovalo príživníctvo, vyberie si za životný štýl stavať svoje príživníctvo na obdiv. Urobí zo seba mučeníka čirej spotreby. Ako sme už povedali, nevidí sa mu nijako nesprávne užívať buržoázny majetok pod podmienkou, že ho stroví, teda premení ho na predmety neproduktívne a zbytočné; vlastne ich akosi spáli, lebo oheň všetko očisťuje. A keďže nie je vždy ani bohatý a žiť sa musí, pozliepa si taký čudný život, márnotravný a súčasne strastný, kde vypočítavá nepredvídavosť symbolizuje bláznivú štedrosť, ktorú si on nesmie dovoliť. Mimo oblasti umenia nachádza ušľachtilosť iba v trojakom zamestnaní. Najprv v láske, lebo to je zbytočná vášeň a ženy sú, ako vraví Nietzsche, najnebezpečnejšia hračka. Ďalej v cestovaní, lebo cestovateľ je večný svedok, ktorý ide z jednej spoločnosti do inej, neostávajúc pritom v nijakej, a je ako cudzinec v kolektíve pracujúcich priam obrazom príživníctva. Zavše aj vo vojne, lebo tá spotrebuje hŕbu ľudí a majetku.

U spisovateľa sa stretáme s rovnako neúctou k remeslám ako v spoločnostiach aristokratických a vojenských: nestačí mu, aby bol zbytočný tak ako pred-revoluční dvorania, najradšej by pošliapal úžitkovú prácu, lámal, páľil, kazil, napodobnil samopašnosť feudálnych pánov, čo poľovali aj v zrelom obilí. Pestuje v sebe deštruktívne popudy, o ktorých Baudelaire hovorí v „Sklárovi“. O niečo neskôr bude nadovšetko ľúbiť náradie zle urobené, nepodarkové alebo nepoužiteľné, spolovice už

opäť pohltené prírodou, akési karikatúry náradovosti. Nie je zriedkavé, že aj vlastný život považuje za nástroj, ktorý treba zničiť; v každom prípade ho vydáva v stávkú a hrá, aby prehral: alkohol, drogy, všetko mu je dobré. Dokonalosť v zbytočnom, to je prirodzene krása. Od „umenia pre umenie“ cez realizmus a Parnas až po symbolizmus zhodujú sa všetky školy v tom, že umenie je najvyššia forma čírej spotreby. Nepoučuje o ničom, neodráža žiadnu ideológiu, najmä však odmieta moralizovať: Flaubert, Gautier, Goncourtovci, Renard, Maupassant povedali každý svojím spôsobom už dávno pred tým, než to Gide napísal, že „s dobrými citmi sa robí zlá literatúra“. Pre jedných je literatúra zabsolutizovaná subjektivita, ohňostroj radosti, v ktorom sa zviňajú čierne hrče ich útrap a nerestí; ležiac na dne sveta ako v kobke, povznášajú sa nad neho, rozptyľujú ho svojím neuspokojením, odhaľujúcim „inde“. Vidí sa im, že ich srdce je akési čudné, takže ich opis ostane dokonale neplodný. Iní zo seba spravia nestranných sudcov doby. No neprinášajú svedectvo pre nikoho; absolutizujú svedectvo i svedkov; predkladajú prázdnemu nebu obraz spoločnosti okolo seba. Udalosti vo svete, ktoré obídu, transponujú, zjednocujú, chytajú do pasce umeleckého štýlu, sa takto neutralizujú a ocitnú sa takrečeno v úvodzovkách; realizmus je „epoché“. Nemožná pravda sa stavia bok po boku neľudskej Kráse, „krásnej ako kamenný sen“. Autor pokiaľ píše a čitateľ pokiaľ číta nepatria tomuto svetu; zmenili sa v číry pohľad; pozerajú na človeka zvonka,

usilujú sa zaujať voči nemu stanovisko Boha, alebo ak chcete, absolútnej prázdnoty. Navzdory tomu sa ešte môžem spoznať v najčistejších lyrických opisoch zvláštnych stránok mojej povahy; a keď experimentálny román napodobňuje vedu, nedá sa azda použiť ako ona, nemôže mať takisto svoje spoločenské *použitie*? Extrémisti si z hrôzy pred služobnosťou želajú, aby ich diela čitateľa ani nemohli osvietiť v jeho vlastnom srdci, a odmietajú prenášať svoju vlastnú skúsenosť. V krajnom prípade dielo bude celkom bezdôvodné iba vtedy, keď je celkom neľudské. Na konci tejto cesty svitá nádej na absolútnu tvorbu, na trest prepychu a mánotratnosti, nepotrebnú v tomto svete, lebo *nie je z tohto sveta* a nič z neho nepripomína: obraznosť sa chápe ako nepodmienená schopnosť *poprieť* skutočné a predmet umenia sa buduje na troskách vesmíru. Je tu podráždená vyumelkovanosť Des Esseinta, systematické vykoľajenie všetkých zmyslov a nakoniec organizované ničenie jazyka. Je tu aj mlčanie: ono ľadové mlčanie, dielo Mallarmého — alebo mlčanie pána Testa, pre ktorého je každé zdôverenie nečisté.

Hrot tejto brilantnej a ubíjajúcej literatúry je ničota. Ona je vyhrotením a bytostnou hĺbkou: nové duchovno nemá v sebe nič pozitívneho, je to iba číra negácia časného; v stredoveku bolo časné nepodstatné v porovnaní s duchovným; v XIX. storočí dochádza k opaku: časné je prvé, duchovné je nepodstatný príživník, ktorý na ňom hľodá a chce ho zničiť. Ide o to, poprieť svet alebo ho stroviť. Poprieť ho a pritom ho troviť. Flaubert píše, aby

sa striasol ľudí aj vecí. Jeho veta obkľúči predmet, uchváti ho, umŕtvi ho a zlomí mu chrbát, zavrie sa nad ním, skamenie a premení v kameň i jeho. Je slepá a hluchá, nemá tepny, ani dych života; hlboké mlčanie ju oddeľuje od vety nasledujúcej; večne padá do prázdna a strhuje svoju korisť spolu do nekonečného pádu. Každá raz už opísaná skutočnosť sa vyčiarke z inventára: vezme sa ďalšia. Realizmus nie je nič iné ako táto pochmúrna poľovačka vo veľkom. Predovšetkým ide o to, uspokojiť sa. Tam, kde raz stúpil, tam tráva nerastie. Determinizmus naturalistického románu ničí život, nahrádza ľudský čin jednosmerným mechanizmom. Má iba jeden námet: pomalý rozpad človeka, aktívnej činnosti, rodiny, spoločnosti; treba sa vrátiť k východisku; príroda sa vezme v stave produktívneho vybočenia z rovnováhy, ktoré zotrieme, a dospejeme k mŕtvolnej rovnováhe zničením jestvujúcich síl. Keď nám náhodou ukáže úspešného ctižiadostivca, je to iba zdanie: „Miláčik“ neútočí na pevnosti buržoázie, je to bábka a jej vzostup svedčí len o úpadku spoločnosti. Keď symbolizmus odhalí úzku príbuznosť krásy a smrti, vysloví tým iba tému celej literatúry posledných päťdesiatich rokov. Krása minulosti, lebo už nejestvuje, krása umierajúcich dievčat a vädnúcich kvetov, krása všetkých erózií a zrúcanín, výsostná dôstojnosť tvorenia, choroby, ktorá vás podkopáva, lásky, ktorá vás spaľuje, umenia, ktoré vás ubíja; smrť je všade, pred vami, za vami, aj v slnci a vo vône zeme. Barrèsovo umenie je meditácia nad smrťou: vec je krásna len vtedy, keď sa dá „stroviť“,

čiže keď zahynie vo chvíli, keď sa z nej tešíte. Z časovej štruktúry týmto kráľovským hrám mimoriadne dobre vyhovuje okamih. Uplynie totiž, ale sám osebe je obrazom večnosti, je poprením ľudského času, onoho času s tromi rozmermi práce a dejín. Na budovanie treba veľa času, na zrútenie stačí okamih. Keď sa pozeráte z tejto perspektívy na Gidovo dielo, nemôžete v ňom nezbadať etiku vyhradenú striktno spisovateľovi-spotrebiteľovi. Čím je jeho čin, ak nie vyústením storočnej buržoáznej komédie a príkazom autora-šľachtica? Je frapantné, že všetky príklady sú z okruhu spotreby: Filoktétes odovzdá svoj luk, milionár premrhá bankovky, Bernard kradne, Lafcadio zabije, Méralque predáva nábytok. Tento deštruktívny pohyb pôjde až k výstredným dôsledkom: „Najjednoduchší surrealistický čin,“ napíše Breton o dvadsať rokov neskôr, „spočíva v tom, vyjsť na ulicu s revolverom v ruke a vystrieľať na všetky strany plnú dávku do davu.“ Je to posledná stanica dlhého dialektického procesu: v XVIII. storočí bola literatúra negativitou; za vlády buržoázie prechádza do stavu absolútnej, zbožštenej negácie, stáva sa farbistým a blýskavým procesom zničenia. „Surrealizmus nemá záujem . . . na ničom, čo nemá za cieľ zničenie bytia vo vnútornej a slepej žiare, ktorá nie je o nič väčšmi dušou ľadu ako dušou ohňa,“ píše ešte Breton. Nakoniec literatúre ostáva len poprieť samu seba. To robí pod názvom surrealizmus: sedemdesiat rokov písali, kým strovili svet; po roku 1918 píšú, aby strovili literatúru; mrhá sa literárnymi tradíciami, márnia sa

slová, hádže sa nimi proti sebe, aby vybuchli. Z literatúry, ako absolútnej negácie, sa stane anti-literatúra; nikdy nebola literárnejšia. Slučka je v slučke.

Pritom spisovateľ, napodobňujúc ľahkovážnu márnosť rodovej šľachty, nemá inej starosti než dokázať, že on zodpovedný nie je. Začal tým, že stanovil práve génia ako náhradu za božské právo autoritatívnej monarchie. Keďže Krása je prepych vyhnaný do krajnosti, keďže je to všeosvetľujúca a všestravujúca hranica chladných plameňov, keďže stravuje všetky formy zošlosti a ničenia, najmä však smrť a utrpenie, umelec, jej kňaz, má právo klásť v jej mene požiadavky a prípadne privolať nešťastie na svojich bližných. On sám horí už dávno, zostal z neho len popol; treba iné obete pre plameň. Najmä ženy: budú ho trápiť a on im to vráti ako sa patrí; želá si, aby mohol prinášať nešťastie všetkému okolo seba. A keď už nie je v jeho moci vyvolať katastrofy, uspokojí sa s dobrovoľne ponúkaným darom. Obdivovatelia obojeho pohlavia sú tu, aby zažal ich srdcia, alebo bez vďačnosti a bez výčitiek utratil ich peniaze. Maurice Sachs rozpráva, že jeho starý otec z matkinej strany, bláznivý obdivovateľ Anatola Francea, strovil celé imanie na nábytok do vily Said. Keď zomrel, Anatole France predniesol takúto pohrebnú chváloreč: „Škoda ho! Bol nábytkonosný!“ Keď spisovateľ berie meštiakove peniaze, vykonáva tým svoj kňazský úrad, keďže rozptýli a obráti v dym časť bohatstva. A súčasne sa tým stavia nad akúkoľvek zodpovednosť: pred kým by mal byť zodpovedný? A v mene koho? Keby

svojím dielom sledoval niečo budovať, mohli by od neho žiadať účty. Keďže však jeho dielo hlása číre ničenie, vymyká sa súdu. To všetko je koncom storočia ešte dosť zmätené a plné protikladov. No keď sa v dôsledku surrealizmu stane z literatúry výzva na vraždu, uvidíte spisovateľa výslovne vytyčovať, s odôvodnením síce paradoxným, ale pritom logickým, zásadu, že nie je ani v najmenšom za nič zodpovedný. Pravdu povediac, neudáva jasné dôvody, utieka sa do húštiny automatického písma. Pohnútky sú však jasné: príživnícka, čiste spotrebiteľská aristokracia, ktorá má za úlohu neprestajne spaľovať majetok pracujúcej a produktívnej spoločnosti, nespadá pod súd spoločenstva, ktoré ničí. A keďže toto sústavné ničenie nikdy neprekročí hranicu pohoršenia, znamená to v podstate iba toľko, že prvoradou povinnosťou spisovateľa je vyvolať pohoršenie a že jeho nepremlčateľným právom je uniknúť následkom.

Buržoázia sa iba prizerá; usmieva sa tým bezhlavostiam. Že ňou spisovateľ pohŕda, na tom jej málo záleží: ďaleko toto pohŕdanie nesiaha, keďže buržoázia je jeho jediným publikom; on o ňom hovorí len jej, zveruje sa jej: je to akési puto, ktoré ich spája. A keby sa to hneď aj dostalo k sluchu ľudu, vyzerá to na to, že by podnietil nespokojnosť más vyhlásením, že buržoa myslí nízko? Niet nádeje, že by učenie o absolútnej spotrebe opantalo masy. Okrem toho buržoázia dobre vie, že spisovateľ tajne pracuje pre ňu; potrebuje ju, aby mal čím zdôvodniť svoju estetiku opozície a vzdoru; hodnoty, ktoré tvorí, dostáva



od nej; želá si zachovať spoločenský poriadok, aby sa v nej mohol cítiť ako stály cudzinec: skrátka, je to burič, nie však revolucionár. S buričmi si ona vie rady. Ba v istom zmysle sa s nimi spolčuje: je výhodnejšie udržať sily negácie v márnom estetizme, vo vzbuze bez výsledku; keby sa oslobodili, dali by sa použiť v službách utláčaných tried. Ostatne, buržoázni čitatelia chápu po svojom to, čomu spisovateľ vraví *bezdôvodnosť* diela: pre neho je to práve podstata duchovnosti a hrdinské priznanie, že skoncoval s časnými hodnotami; pre nich je bezdôvodné dielo svojou podstatou bezvýznamné, je to rozptýlenie; pravda, dajú prednosť dielu Bordeauxovmu a Bourgetovmu, no nevidí sa im zlé, že jestvujú zbytočné knihy, ktoré odvádzajú ducha od vážnejších starostí a prinášajú mu potrebné osvieženie, aby zasa nadobudol síl. A tak buržoázne publikum uznáva, že dielo sa nijako nedá upotrebiť, ale ešte aj pri tom ho vie využiť. Spisovateľov úspech spočíva na tomto nedorozumení: keďže sa teší, že ho zaznávajú, je prirodzené, že čitateľov pomýli. Keďže sa v jeho rukách literatúra stala abstraktnou negáciou, ktorá samú seba živí, musí rátať s tým, že sa pousmejú jeho najostrejšími urážkam a povedia si: „Veď je to iba literatúra“, a keďže je ona čírym poprením, že niečo vôbec treba brať vážne, musí sa zmieriť s tým, že i jeho zásadne odmietajú brať vážne. A napokon sa spoznajú, síce s pohoršením a neuvedomujúc si to celkom, aj v tých „najnihilistickejších“ dielach doby. Totiž autor nikdy celkom neunikne záľudnému vplyvu svojich čitateľov, nech si ich akokoľvek

maskuje. Sám je meštiak, ktorý sa za to hanbí, píše pre meštiakov, hoci si to nepriznáva, môže teda pustiť do sveta tie najbláznivejšie myšlienky: myšlienky sú často iba bubliny na povrchu ducha. Technika ho však prezradí, lebo ju nestráži rovnako horlivo, ona je prejavom hlbšej a pravdiviejšej voľby, nejasnej metafyziky, autentického vzťahu k súvekej spoločnosti. Románová technika XIX. storočia poskytuje francúzskemu publiku napriek všetkému cynizmu a horkosti námetu o buržoázii obraz, ktorý ju uspokojí. Je pravda, že naši autori ju zdedili, no patrí im zásluha, že ju rozpracovali. Zjavila sa koncom stredoveku, zároveň s prvou reflexívnou úvahou, ktorou si románopisec ozrejnil svoje umenie. Spočiatku rozprával, neuvádzajúc sa na scénu a nerozmýšľajúc o svojej úlohe, lebo námety rozprávania boli takmer výlučne kolektívneho, ak nie ľudového charakteru a on ich len prevzal do svojho diela; spoločenský charakter látky, ktorú spracovával, ako aj fakt, že existoval prv, než sa k tejto práci náhodou dostal, dávali mu úlohu prostredníka a dostatočne ho ospravedlnili: bol človekom, čo vie najkrajšie príbehy a zapisuje ich, namiesto toho, aby ich len rozprával; vymýšľal málo, trochu vylepšoval, bol historikom vymysleného. Keď sa dal sám spriadať príbehy, ktoré zverejňoval, vtedy sa uvidel: odkryl súčasne svoju takmer hriechu samotu a nezdôvodniteľnú bezdôvodnosť, subjektivitu literárneho tvorenia. Aby to zamaskoval pred inými aj pred sebou, aby svoje právo písať položil na pevný základ, chcel svojím výmyslom dodať zdanie

pravdy. Keďže svojim dielam už nemohol zachovať onu takmer hmotnú nepriezračnosť, čo ich charakterizovala, keď vychádzali z kolektívnej obraznosti, tváril sa aspoň, že nie sú jeho, a usiloval sa vydávať ich za spomienky. Za tým účelom sa dal v dielach zastúpiť rozprávačom z ústneho podania a súčasne uviedol na scénu pomyselné poslucháčstvo, predstavujúce skutočné publikum. Také sú postavy v „Dekamerone“, kde sa ich dočasné vyhnanstvo tak zaujímavo ponáša na osud vzdelancov a ktoré zastávajú striedavo úlohu rozprávačov, poslucháčov i kritikov. A tak po období objektívneho a metafyzického realizmu, kde sa slová príbehu považovali za veci, ktorým dávali meno a kde podstatou bol vesmír, prichádza obdobie literárneho idealizmu, kde slovo jestvuje len v ústach alebo pod perom, odvolávajú sa bytostne na hovoriaceho a zaručujú pritom jeho prítomnosť, kde podstatou príbehu je subjektivita, ktorá vesmír vníma a rozmyšľa o ňom, a kde románopisec namiesto toho, aby dal čitateľa do priameho styku s predmetom, uvedomil si svoju úlohu prostredníka a stelesňuje toto sprostredkovanie vymysleným rozprávačom. Potom sa príbeh predkladaný publiku vyznačuje hlavne tým, že už je premyslený, čo znamená zatriedený, usporiadaný, prečesaný, jasne formulovaný, alebo skôr že sa predkladá iba prostredníctvom myšlienok, ktoré si o ňom spätne tvoríme. Preto kým čas eposu, ktorý je kolektívneho pôvodu, je často prítomnosť, čas románu je takmer vždy minulosť. Keď postupujeme od Boccaccia k Cervantesovi a ďalej k francúzskym

románom XVII. a XVIII. storočia, postup sa stáva zložitejším a načiera z rôznych priehradiek, lebo román cestou všeličo pozbiera a vstreba do seba satiru, bájku a portrét:<sup>4</sup> románopisec sa zjavil v prvej kapitole, ohlasuje, kladie čitateľom otázku, napomína ich, uisťuje ich, že jeho príbeh je pravdivý; nazval by som to prvou subjektívnosťou; potom časom zasiahnu do deja podružné postavy, ktoré prvý rozprávač stretol, a tie teraz prerušia dej a rozprávajú svoje vlastné smutné zážitky: sú to druhé subjektívnosti, podopreté a vytvorené prvou subjektívnosťou; tak sú niektoré príbehy premyslené a intelektualizované v druhom stupni.<sup>5</sup> Čitatelia nikdy nestrácajú prehľad o udalosti: ak rozprávača vo chvíli, keď nej došlo, prekvapila, nedáva nám svoje prekvapenie *žiť*; jednoducho nám to iba *oznámi*. Pokiaľ ide o románopisca, ten je presvedčený, že jedinou realitou slova je, aby bolo vyslovené; sám žije v storočí, kde umenie vravieť ešte nevyhynulo, a preto uvádza do knihy zhovorčivých ľudí, aby zdôvodnil vtipné výroky, ktoré v nej čítame;

<sup>4</sup> Napríklad v „Krivom čertovi“ Le Sage robí román z La Bruyèrových „Charakterov“ a z La Rochefoucauldových „Maxim“, čiže spája ich jemnou niťou deja.

<sup>5</sup> Štýl románu v listoch je iba variantom románu, o ktorom je reč. List je subjektívny opis udalosti; odvoláva sa na autora listu, ktorý sa stane postavou a súčasne svedeckou subjektivitou. Pokiaľ ide o udalosť samu, je už premyslená a vysvetlená, hoci je nedávna: list vždy predpokladá určitý posun medzi faktom (ktorý patrí blízkej minulosti) a jeho opisom, ktorý sa robí neskôr a vo voľnej chvíli.

keďže však osoby, ktorých funkciou je hovoriť, vykresľuje slovami, neuniká začarovanému kruhu.<sup>6</sup>

Je pravda, že autori XIX. storočia sa sústredili na rozprávanie udalosti, že sa pokúsili vrátiť jej časť jej sviežosti a sily, väčšinou sa však vrátili k technike idealistickej, ktorá dokonale zodpovedala buržoáznemu idealizmu. Autori navzájom takí nepodobní ako Barbey d'Aurevilly a Fromentin ju sústavne používajú. V „Dominikovi“ napríklad máme subjektivitu prvú a tá podopiera subjektivitu druhú, ktorá rozpráva. Nikde nie je tento postup zrejmejší než u Maupassanta. Štruktúra jeho noviel sa takmer nemení: najprv vidíme poslucháčov, zväčša skvelú, mondénnu spoločnosť, ktorá sa po večeri zišla v salóne. Je noc, ktorá všetko utišuje, únavu i vášne. Utlačaní spia, buriči tak isto: svet je akoby v hrobe, príbeh sa môže začať. V bubline svetla obklopenej ničotou ostáva bdieť táto elitná skupinka, celkom zamestnaná svojimi obradmi. Ak jestvuje zápletka medzi jej členmi, láska, nenávisť, my sa to nedozvieme; napokon, túžba i hnev zmlkli: títo muži a ženy sa starajú, ako si zachovať svoju kultúru a spôsoby a navzájom sa spoznať prostredníctvom zdvorilosti. Predstavujú poriadok v tom, čo má najvyberanejšie: pokojná noc, mlčanie vášní, všetko pomáha symbolizovať stabilizovanú buržoáziu z konca storočia, s jej pre-

<sup>6</sup> Je opakom začarovaného kruhu surrealistov, ktorí sa pokúšajú zničiť maliarstvo maliarstvom; v tomto prípade zasa chcú, aby poverovacie listiny literatúry si dala literatúra sama.

svedčením, že sa nestane nič, a vierou, že kapitalistický poriadok potrvá večne. Potom sa uvedie rozprávač: je to starší človek, ktorý „veľa videl, veľa čítal a veľa si zapamätal“, profesionál skúsenosti, lekár, vojak, umelec alebo Don Juan. Dospel v živote k okamihu, keď človek je podľa úctyhodného a pohodlného mýtu prostý vášní a na vášne minulé pozerá so zhovievavou jasnozrivosťou. Jeho srdce je pokojné ako noc; k príhode, ktorú rozpráva, ho neviaže nič; ak mu kedysi spôsobila bolesť, premenil ju na med, teraz sa k nej vracia a vidí ju v pravom svetle, čiže *sub specie aeternitatis*. Pravda, kedysi rozburila hladinu, tá sa však už dávno utíšila: účastníci zomreli, oženili sa, našli si útechu. Dobrodružstvo je teda krátke narušenie poriadku a dávno sa už minulo. Rozpráva sa o ňom z hľadiska skúsenosti a múdrosti, počúvajú ho z hľadiska poriadku. Poriadok víťazí, poriadok je všade, pozerá na veľmi dávny, zapadnutý neporiadok, ako keď sa stojatá voda v letnom dni upamätá na čerenie, ktoré ňou prebehlo. A sčerila sa vôbec hladina? Opis prudkej zmeny by túto buržoáznou spoločnosť vystrašil. Ani generál, ani doktor svoje spomienky neukážu svetu v surovom stave: sú to skúsenosti, z ktorých vylúpili jadro a upozornia, len čo sa ujmú slova, že ich rozprávanie obsahuje mravné ponaučenie. Príbeh teda niečo vysvetľuje: chce napríklad predviesť, ako funguje psychologický zákon. Zákon, alebo, ako vraví Hegel, tichý obraz zmeny. A nie je zdaním aj zmena sama, čiže individuálny aspekt deja? Vysvetľujúc ho, redukuje postupne celý

účinnok na celú príčinu, nezvyklé na očakávané a nové na staré. Rozprávač urobí s ľudskou udalosťou to isté, čo podľa Meyersona spravil vedec XIX. storočia s vedeckým faktom: redukovai rôzne na totožné. A keď chce občas z figliarstva príbehu ponechať trocha vzrušujúci ráz, potom neredukovateľnosť zmeny starostlivo dávkuje, ako napríklad vo fantastických poviedkach, kde autor dáva za nevysvetliteľným vytušiť celú sústavu príčin, ktorá do sveta znova nastolí rozumný poriadok. A tak pre románopisca, ktorý vyšiel z tejto stabilizovanej spoločnosti, zmena je nebytie, tak ako pre Parmenida, tak ako Zlo pre Claudela. A keby aj jestvovala, bolo by to len individuálne rozrušenie v neprispôsobenej duši. Nejde o to skúmať v pohybujúcej sa sústave — v spoločnosti, vo svete — relatívne pohyby čiastkových sústav, ale uvažovať z hľadiska absolútneho pokoja o absolútnom pohybe; to znamená, že máte absolútne orientačné body, odkiaľ môžete určiť pohyb, a že ho na základe tohto spoznáte s absolútnou správnosťou. V usporiadanej spoločnosti, ktorá medituje o svojej večnosti a oslavuje ju obradmi, človek vyvolá príznak minulého neporiadku, postaví vám ho na chvíľku pred oči, ozdobí ho prastarým pôvabom, no v okamihu, keď začne znepokojovať, dá mu čarovným prútikom zmiznúť a nahradí ho večnou hierarchiou príčin a zákonov. V tom čarodejníkovi, čo sa oslobodil od dejín a života tým, že ich pochopil a svojím poznaním a skúsenosťou prevyšuje svojich poslucháčov, poznáme aristokrata vtáčež perspektívy, o ktorom bola reč predtým.<sup>7</sup>

Rozpísali sme sa širšie o Maupassantovom postupe pri rozprávaní, lebo predstavuje základnú techniku všetkých francúzskych románopiscov generácie svojej, bezprostredne predchádzajúcej i nasledujúcej. Vnútorň rozprávač je vždy prítomný. Môže sa stenčiť na abstrakciu, často sa vyslovene ani neoznačí, vždy však vnímame udalosť cez jeho subjektivitu. Keď sa vôbec nezjaví, nie je to preto, že ho vynechal ako zbytočný motív: stal sa autorovou druhou postavou. Autor pozoruje, ako sa pred listom papiera jeho predstavy menia na skúsenosti, nepíše už za seba, ale pod diktátom zrelého človeka usadnutých zmyslov, ktorý bol svedkom spomínaných okolností. Daudeta napríklad zrejme posadol duch salónneho rozprávača, ktorý prenáša na svoj štýl návyky a milú roztopašnosť mondénnych rozhovorov s výkrikmi, iróniou, otázkami, pripomienkami na adresu poslucháčov: „Jaj, či bol Tartarin sklamaný! A viete prečo? Poviem vám . . .“ Aj realistickí spisovatelia, ktorí chcú byť objektívnymi historikmi svojich čias, zachovávajú abstraktnú schému metódy, to znamená, že všetky ich romány majú spoločné prostredie, spoločnú osnovu, ktorá nie je individuálnou a historickou subjektivnosťou románopisca, ale ideálnou

<sup>7</sup> Keď Maupassant píše „Horlu“, teda keď hovorí o šialenstve, ktoré mu hrozí, tón sa mení. Konečne sa niečo — niečo hrozné — stane. Človek je rozrušený, stráca hlavu; prestáva chápať a chce do hrôzy strhnúť aj čitateľa. Ale zvyk je zvyk: keďže mu chýba vhodná technika pre opis šialenstva, smrti, dejín, nevle nás vzrušíť.

a všeobecnou subjektívnosťou človeka skúsenosti. Predovšetkým sa rozpráva v minulosti: je to minulosť obradná, aby vznikla medzera medzi udalosťou a publikom, minulosť subjektívna, ktorá sa rovná pamäti rozprávača, minulosť sociálna, keďže dej nepatrí dejinám neukončeným, ktoré ešte trvajú, ale dejinám už hotovým. Ak je pravda, ako tvrdí Janet, že námesačné vzkriesenie minulosti sa od spomienky líši tým, že reprodukuje udalosť s jej vlastným trvaním, kým spomienku, ktorá sa dá ľubovoľne stlačiť, možno vyrozprávať podľa potreby vetou i celou knihou; možno povedať, že romány tohto druhu, ktoré náhle skracujú čas a vzápätí sú rozvláčne, sú presné práve spomienkami. Raz rozprávač zdĺhavo opisuje rozhodujúcu minútu, inokedy preskočí niekoľko rokov: „Prešli tri roky, tri roky ponurých útrap . . .“ Dovolí si aj vysvetliť prítomnosť svojich postáv ich vlastnou budúcnosťou: „Vtedy ešte netušili, že to krátke stretnutie bude mať neblahé následky“ a zo svojho hľadiska má pravdu, keďže obidve, prítomnosť i budúcnosť, už pominuli, čas pamäti stratil svoju jednosmernosť a možno sa ním pohybovať odzadu dopredu a spredu dozadu. Pritom jeho spomienky, spracované, premyslené, zhodnotené, nám poskytujú poučenie, ktoré sa dá ihneď asimilovať: city a činy sa často vydávajú za typické príklady zákonov srdca: „Daniel ako všetci mladí ľudia . . .“, „V tom bola Eva žena, že . . .“, „Mercier mal chorobný návyk, typický pre byrokratov . . .“ A keďže tieto zákony nemožno vyvodit' *a priori*, ani vytušiť intuíciou, ani oprieť o vedecký,

kedykoľvek opakovateľný pokus, odkazujú čitateľa na subjektivitu, ktorá tieto recepty odvodila z menlivých životných okolností. V tom zmysle možno povedať, že väčšina francúzskych románov z čias Tretej republiky si bez ohľadu na skutočný čas autora, a o to búrlivejšie, zakladá na cti, že ich písali päťdesiatnici.

V celom období, ktoré zahrňuje niekoľko generácií, dej sa rozpráva z hľadiska absolútneho, čiže poriadku; je to miestna zmena v nehybnej sústave; ani autor, ani čitateľ nič neriskujú, netreba sa báť žiadnych prekvapení; udalosť pominula, zaznamenali ju, pochopili. V stabilizovanej spoločnosti, ktorá si ešte neuvedomuje, aké nebezpečenstvo jej hrozia, ktorá má svoju morálku, rebríček hodnôt a systém vysvetlení, ktoré začleňujú miestne zmeny v celok, ktorá sa presvedčila, že sa povzniesla nad beh Dejín a že sa už nič významného neprihodí, v buržoáznom Francúzsku obrobomom do poslednej medze, popretínanom šachovnicovite storočnými múrmi, ktoré ustrnulo v priemyselných metódach a drieme na vavrínoch svojej revolúcie, žiadna iná románová technika nie je mysliteľná; pokúsili sa aj udomácnit' v nej nové postupy, tie však zaujali len zvedavcov a neudržali sa: ani autori, ani čitateľa, ani štruktúra kolektivity, ani jej mýty po nej nevolali.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Spomeňme z týchto postupov najprv zvláštny prechod na divadelný štýl, s ktorým sa koncom minulého a začiatkom nášho storočia stretávame u Gypovej, Lavedana, Abela Hermanta atď. Román sa píše v dialó-

goch; pohyby osôb, ich činy sa označujú kurzívou a zátvorkami. Ide zrejme o to, aby sa čitateľ zúčastnil na deji tak ako divák na predstavení. Tento postup bezpečne ukazuje, že vo vzdelanej spoločnosti v roku 1900 prevláda dramatické umenie; svojím spôsobom sa aj usiluje uniknúť mýtu prvej subjektivity. Ale fakt, že sa ho vzdali navždy, ukazuje dostatočne, že nevedol k riešeniu daného problému. Predovšetkým je známkou slabosti žiadať o pomoc susedné umenie: je to dôkaz, že v oblasti umenia, ktoré pestujete, neviete si rady. A ďalej, autor si preto neodoprel vstúpiť do svedomia svojich postáv a priviesť tam so sebou aj čitateľa. Ibaže intímny obsah týchto svedomí zverejňoval v zátvorkách a kurzívou, používajúc štýl topografickej techniky obvyklej pre režijné poznámky. V skutočnosti ide o pokus neúspešný; autori, čo ho spravili, tušili nejasne, že román možno obnoviť, keď sa bude písať v prítomnom čase. Nepochopili však ešte, že obnova nie je možná, keď neodložia vysvetľujúci postoj.

Vážnejší bol pokus uviesť do Francúzska Schnitzlerov vnútorný monológ (o Joyceom nehovorím, lebo má celkom iné metafyzické základy). Viem, že Larbaud sa odvoláva na Joycea, no myslím, že vychádza skôr z „Odrhnutých vavrínov“ a zo „Slečny Elsy“. V podstate ide o to, vyhnať do krajnosti hypotézu prvej subjektivity a dospieť k realizmu zabsolutizovaním idealizmu.

Skutočnosť, ktorá sa čitateľovi ukazuje bez prostredníka, už nie je vec sama osebe, strom či popolník, ale vedomie, ktoré vidí vec: ono „skutočné“ je už len predstavou, avšak predstava sa stane absolútnou skutočnosťou, keďže sa nám predkladá ako bezprostredná danosť. Nevýhodou tohto postupu je, že nás uzatvára do individuálnej subjektivity a tým nezachytí svet medzimonadický; okrem toho udalosť a dej zachycuje tak, že oboje rozrieduje. Avšak pre skutok a čin je spoločné, že sa vymykajú subjektívnej predstave: tá zachytí výsledky, nie však živý pohyb. Napokon je v tom určitý podvod, keď redukujeme tok vedomia na sled slov, i keď deformovaných. Keď slovo vydáme za prostredníka, *označujúceho* skutočnosť svojím obsahom pre jazyk transcendentnú, veľmi dobre: na slovo zabudneme, tarcha padne z vedomia na predmet. Keď sa však slovo vydáva za *psychickú skutočnosť*, keď sa autor pri písaní tvári, akoby nám dával skutočnosť nejednoznačnú, ktorá je znakom v svojom objektívnom

A tak hoci literatúra má v spoločnosti pevnú a bojovú funkciu, v buržoáznej spoločnosti na konci XIX. storočia sme svedkami divadla, ktoré tu predtým ešte nebolo: spoločenstvo pracovité, zoskupené pod zástavou výroby; vychádza z neho literatúra, ktorá ho nielen nezobrazuje, nielen mu nikdy nehovorí o tom, čo ho zaujíma, ale zastáva opak jeho ideológie, stotožňuje Krásu s neproduktívnym, odmieta dať sa do neho začleniť, neželá si ani, aby ju čítali, a predsa len už tým, že sa búri, odráža život vládnúcich tried v svojich najhlbších štruktúrach a v svojom „štýle“.

Autorov tých čias netreba haniť: urobili, čo vládali, a je medzi nimi aj niekoľko našich najväčších a najrýdzej-

obsahu, teda vo vzťahu k vonkajšku, a vecou v obsahu formálnom, čiže ako bezprostredná psychická danosť, potom mu možno vyčítať, že sa nerozhodol a že zabudol na zákon rétoriky, ktorý by sa dal formulovať takto: kde sa v literatúre používajú znaky, treba používať *len* znaky; a keď *skutočnosť*, ktorú chceme označiť, je *slovo*, treba ju čitateľovi podať inými slovami. Okrem toho mu možno vyčítať, že zabudol na to, že najväčšie bohatstvá psychického života *nemajú slov*. Osud vnútorného monológu je známy: stala sa z neho *rétorika*, čiže poetická transpozícia vnútorného života ako mlčania i ako slova, a dnes to je jeden z možných štylistických postupov. Priidealistický, než aby bol pravdivý, prirealistický, než aby bol úplný, je vyvrcholením subjektivistického techniky; v ňom a ním si dnešná literatúra uvedomila samu seba; totiž, že je dvojnásobným prekonaním techniky vnútorného monológu, a to smerom k objektívnemu a k rétorike. Museli sa však zmeniť najprv historické okolnosti.

Netreba spomínať, že románopisec dnes ďalej píše v minulom čase. Čitateľovi sprítomníme príbeh nie zmenou slovesného času, ale hlbokým zásahom do techník rozprávania.

ších spisovateľov. A potom, keďže každé ľudské správanie nám odкрýva určitý aspekt sveta, ich správanie nás obohatilo im navzdory tým, že nám odhalilo bezdôvodnosť ako jeden z nekonečných rozmerov sveta a možný cieľ ľudskej činnosti. Keďže to boli umelci, ich dielo je zúfalou výzvou k slobode čitateľa, i keď sa tvária, že ním pohrdajú. Poprenie vyhrtila až do krajnosti, poprela i samu seba: dala nám na chvíľu nahliadnúť do čierneho mlčania za masou slov a za vážnym chápaním vecí zazrieť prázdne a holé nebo rovnocennosti; vyzýva nás vynoriť sa z ničoty zničením všetkých mýtov a všetkých hodnotiacich tabuliek, odhaľuje nám v človeku namiesto intímneho vzťahu k božskej nadprirodzenosti úzky a skrytý vzťah k Ničomu; je to literatúra dospievania, veku, keď mladík, ktorého rodičia ešte chovajú a živia, je zbytočný a bez zodpovednosti utráca rodinné peniaze, posudzuje otca a pazerá, ako sa rúca vážny svet, ktorý bol ochranou jeho detstva. Keď si pripomenieme, že „sviatok“ je, ako to pekne ukázal Caillois, jeden z tých negatívnych okamihov, kde spoločenstvo tvorí nazhromaždený majetok, šliape po zákonoch morálky, utráca pre radosť z utrácania, ničí pre vlastné potešenie, zbadáme, že literatúra bola v XIX. storoch na okraji pracujúcej spoločnosti s jej mystikou sporivosti, veľkým prepychovým smútočným sviatkom, výzvou horieť a zhorieť v nádhernej nemorálnosti, v ohni vášní. Keď poviem, že našla svoje oneskorené naplnenie a svoj cieľ v surrealizme blízkom trockizmu, pochopíte, akú funkciu mala v priveľmi uzavretej spoločnosti: bola

to poistná záklopka. Od neprestajného sviatku nie je koniec koncov tak ďaleko k permanentnej revolúcii.

A jednako bolo XIX. storočie pre spisovateľa časom previnenia a úpadku. Keby sa zmieril s degradovaním do nižšej triedy a dal svojmu umeniu obsah, bol by pokračoval inými prostriedkami a na inej rovine v podujatí predchodcov. Bol by prispel k tomu, aby literatúra prešla od negativity a abstrakcie ku konkrétnej konštrukcii. Zachoval by jej autonómnosť, ktorú jej vydobylo XVIII. storočie a ktorú jej už nik neupieral, no pritom by ju opäť začlenil do spoločnosti, vysvetľovaním a podporou robotníckych požiadaviek by prehĺbil obsah umenia písať a pochopil by, že sú totožné nielen formálna sloboda myslieť a politická demokracia, ale aj materiálna povinnosť zvoliť človeka ako večný námet rozjímania a sociálna demokracia; jeho štýl by opäť nadobudol vnútorné napätie, lebo by písal pre rozorvané publikum. Usilujúc sa prebudiť robotnícke uvedomenie a pritom svedčiť pred buržoáziou o jej nespravodlivosti, odrážal by v svojom diele celý svet; bol by sa naučil rozlišovať veľkodušnosť, pôvodný prameň umeleckého diela, nepodmienujúcu výzvu čitateľovi, od márnotravnosti, jej karikatúry, bol by sa vzdal analytického a psychologického vysvetľovania „ľudskej povahy“ v prospech syntetického hodnotenia *podmienok*. Iste to bolo ťažké, azda i nemožné: ale on si počínal zle. Nemal sa natoľko zbytočne unúvať, aby unikal akémukoľvek triednemu určeniu, ani sa nemal „skláňať“ nad proletariátom, ale vidieť naopak v sebe samom meš-

tiaka vyhnaného zo svojej triedy, spojeného s utláčanými triedami spoločnými záujmami. Veľkoleposť výrazových prostriedkov, ktoré vynášiel, nám nesmie dať zabudnúť, že zradil literatúru. Jeho zodpovednosť však ide ešte ďalej: keby autori prenikli až k utláčaným triedam, možno by ich rozdielne mienky a rozmanitosť ich tvorby prispeli k tomu, aby vyvolali v masách, ako pekne hovoria, myšlienkové *hnutie*, čiže otvorenú, protirečivú, dialektickú ideológiu. Marxizmus by nepochybne zvíťazil, získal by však tisíc odtieňov, musel by do seba vstrebať učenie súperov, stráviť ho, ostať otvorený. Je známe, k čomu došlo: dve revolučné ideológie namiesto sto; Proudho-  
novcov, ktorí mali pred rokom 1870 v robotníckej internacionále väčšinu, zničil úspech Komúny a marxizmus, ktorý zvíťazil nad protivníkom nie mohutnosťou onej hegelovskej negativity, ktorá vždy prekračuje a pritom zachováva, ale preto, že vonkajšie sily jednoducho potlačili jeden článok antinómie. Nemožno ani povedať, ako draho prišlo marxizmu toto víťazstvo bez slávy: stratil životnosť, lebo mu chýbal oponent. Keby bol býval najlepší v ustavičnom boji, meniac sa, aby zvíťazil a vzal svojim protivníkom zbrane, bol by sa stotožnil s duchom; keďže bol sám, stala sa z neho Cirkev, kým spisovatelia-šľachtici strážili na tisíc míľ od neho abstraktnú duchovnosť.

Uveríte mi, že viem, aké veľmi neúplné a otázne sú tieto rozbor? Výnimiek je plno a ja ich poznám; avšak keby som mal hovoriť o nich, napísal by som objemnú

knihu: spravil som len to najnevyhnutnejšie. Predovšetkým však treba chápať, v akom duchu som pristúpil k tejto práci: ak by ste v nej videli hoci len povrchný pokus sociologického vysvetlenia, stratila by celkom význam. Práve tak ako pre Spinozu pochopenie úsečky priamky, ktorá sa otáča okolo koncového bodu, ostáva abstraktné a nesprávne, ak o nej uvažujeme mimo syntetickej, konkrétnej a ukončenej predstavy obvodu, ktorá ju obsahuje, dopĺňa a zdôvodňuje, práve tak aj tieto úvahy ostávajú nepodložené, ak ich nezasadíte do perspektívy umeleckého diela, čiže do slobodnej a nepodmienennej výzvy k slobode. Bez publika a bez mýtu nemožno písať — bez istého publika, plodu historických okolností, bez istého mýtu o literatúre, ktorý do značnej miery závisí od požiadaviek tohto publika. Slovom, autor je v istej situácii, tak ako ostatní ľudia. Avšak jeho spisba túto situáciu ako každý ľudský zámer súčasne obsahuje, spresňuje a prekračuje, ba vysvetľuje ju a dáva jej pevný základ, práve tak ako pochopenie kruhu vysvetľuje a dáva základ pre pochopenie otáčania úsečky. Byť v situácii je podstatnou a nevyhnutnou vlastnosťou slobody. Opisom situácie nesmie sloboda utrpieť ujmu . . .

Umelecké dielo nikdy nemožno celkom vysvetliť, lebo má aj istý nepodmienený zmysel; možno však ukázať dialektický pohyb literatúry, čo, pravda, ani zďaleka ešte nie sú dejiny literatúry. Treba rozlišovať, kedy sa odcudzuje sebe samej (keď si neuvedomila svoju autonómiu a nepovažuje sa za nepodmienený cieľ, ale za prostriedok), kedy je abstraktná (keď jej autonómia je čiste formálna) a kedy konkrétna (keď dosiahla jednotu formy a obsahu).