



NAKLADATELSTVÍ BLOK V BRNĚ

VÁCLAV ČERNÝ

co je kritika,
co není
a k čemu je na světě

Kdo po celý život pronášel kritické posudky, a nepřišlo mu přitom položit si naši titulní otázku, není — myslím — skutečný kritik. A není jím ani ten, kdo si ji sic položil, ale hned na ni viděl i hotovou odpověď, přijav ji zvenčí. Jedinou možností, důstojnou pravého kritika, je klást si tu otázku znovu a znovu, studovat ji každou novou jednotlivou kritikou, kterou napíše, prostě se jí trápit donekonečna, jako se až do smrti trápíme životem a učíme se mu, prostě tím, že jej zároveň žijeme a přemýšlíme o něm. To nekonečno je ostatně docela konečné, a zvláštní je na jeho konci jen to, že vás na něm hledané odpovědi očekávají a potkávají nikoliv jako závěr dlouhého usuzování, výsledek studia nebo součet či průměr postupných řešení, k nimž jste došli, nýbrž jako jistota veskrze niterná. To proto, že jste se zde prostě zase dožili a dotrápili skutečného kusu sebe samého. Ony rozumové úvahy a studia nebyly ostatně zbytečné: orientovaly vás a podpíraly. A můžete na nich potom dokonce postavit i studii, jako je tato: její závěry stály sice už na počátku, byly nedílem vaší bytosti, doobjeveným kritickou praxí a reflexí, ale vy jim dáte vyplynout z historických a pojmových analýz. I pod tím vědeckým hávem jsou jen sebezdůvodněním.

/ ÚVOD

Těmi pojmovými analýzami míníme jednak analýzu historie kritiky, jednak rozbor pojmu umění.

Do **historie kritiky** za kritikou volky nevolky musíme, vždyť je kritika skutečností dějinnou, v kterémkoliv okamžiku svého vývoje je věcí časově situovanou a podmíněnou, a není jiného způsobu, jak nabýt jasno o jejích podobách, formách a směrech, které odpovídají i základním stanoviskům člověka k realitě umění. Vývojové periody umění vidím **tři** a v jejich postupu se rozvoj soudného vztahu k umění projevuje zákonitě a nutně: od renesance k Boileauovi, od Boileaua k Herderovi, od romantismu po naše časy.

Od renesance po Boileaua vidím se formovat uměleckou a kritickou doktrínu **klasicistní** a v Boileauovi nalézám její výsostnou formulaci. Etapy jejího vznikání mohli bychom sledovat od manifestů francouzské Plejády v půli šestnáctého věku s jejich organizovaným přerušováním věškeré gotické a středověké tradice a zaváděním kultu antických vzorů; postoupili bychom pak od Du Bellayho (1549) k Juliu Césarů Scaligerovi (1561), jenž zahajuje již pověrečné uctívání Aristotelových pravidel, od něho k Vauquelinovi de La Fresnaye (1605) a k Malherbovi, jenž „konečně přišel“, totiž se zcela dotvořenou a logickou tvůrčí doktrínou, z níž básnil i soudil a kterou nakonec potvrdila autorita nové Akademie a ztělesnil Boileau. Ale nepíšeme žádné systematické dějiny kritiky, nýbrž definujeme její

historické typy, a stačí nám tedy pouze nazřít nemalý vrchol klasicistní kritiky, právě Boileaua; a leda ještě dodat, že týž kritický princip trvá a nanejvýš se doplňuje ve veškerém pseudoklasicismu osmnáctého věku, v Popeovi jako ve Voltairovi, v Johnsonovi jako v Lessingovi, ba dokonce i v každém antiromantismu, jak nám dosvědčí moderní zjev Brunetièrův. Nuže, ani v nejmenším nehodláme povyšovat naši moderní kritiku nad kritiku klasicistní a vidět v kritice klasicistní bloudění mimo skutečnost a slepé otročení antickým vzorům; myslíme naopak, že měla pro pravdu a realitu člověka i umění smysl přímo neobyčejný, ba že celý klasicismus, umělecký i kritický, je dokonce případem realismu, neřkuli naturalismu. Ovšem, naturalismu zcela osobitého druhu. Když Boileau na umění požaduje věrnost pravdě čili — jak on říká — „imitaci přírody“, nemyslí tím vůbec přírodu vnější, tu objeví teprve Rousseau, takže jeho příroda je prostě totéž co příroda člověka, přirozenost. A ještě ne všechna: lidskou přirozenost vidí klasicismus sice úplnou, ale uznává z ní jakožto hodnou člověka pouze tu část, která člověka vskutku člověkem činí: tedy především nikoliv pud a citovost animální (neboť těmi je člověk zvířetem), ale ani duševní výstřelek, bizarnost, jedinečnost, absolutní původnost a zvláštnost, neboť těmi se člověk od člověka právě liší. Z člověka zbývá potom pro „lidskost“ rozum, citlivost vyšší nebo alespoň rozumem osvícená, a rozumovou rozvahou řízená vůle: koncepce neúplná sice, chcete-li, ale neúplná hlavně proto, že má o člověku neobyčejně vysoké mínění. Vidí v člověku jen to, co je v něm neproměnného, obecného, stálého, všem společného, nesubjektivního, neměnného osobou, národem, místem, dobou, prostředím, sociální třídou, prostě to, v čem byl člověk „k obrazu a podobenství Věčného“, to, co v něm odpovídá Ideji Člověka. Krása je pak — podle tohoto pojetí zároveň racionalistického a platonizujícího — právě

obrazem a výrazem této lidskosti podstatné a totožné ve všech, všude a navždy. A teď teprve o antice a antickém umění: podle Boileaua totiž krásu takto pojatou vtělili ve svém umění již starověcí Řekové a Římané, a dali tedy ve svých dílech tvůrčí vzory absolutně a trvale platné. Půs je v tomto pojetí tudíž jisté pojetí člověka a krásy, kult antiky je stanoviskem druhým a následkovým. V praxi ovšem klasicismus a klasicisté vypadají, jako by se jejich podstata vyčerpávala pokorou před uměleckou antikou: tam, kde věčné pravzory krásy byly již uskutečněny, nezbývá nám než napodobit, snažit se podobat a vyrovnat se, snad i závodit; nikdy však nepoběží o to, chtít vytvářet krásu jinou než jejich, představa absolutní originality nemá v klasicismu smysl. V čem záleží za těchto okolností úkon *kritický*? V srovnávání nového díla s absolutním vzorem definitivně předem daným, v měření prvního druhým, aniž je účelné uvažovat o díle v jeho vztazích příčinných, tj. v jeho vztazích k autorovi, národu a místu, kde vzniklo, k době a jejím problémům, jež vyjadřuje, atd. Řekl bych prostě, že s klasicistickým uměním a klasicistickou kritikou se ocitáme tváří v tvář mythu Věčné Dokonalosti. Pak ovšem dějiny jednoduše nejsou, čas neexistuje, anebo jsou zbytečné. Co bylo před řeckým uměním, je pouhou přípravou, co bylo po něm, pouze úpadkem, nebo nanejvýš snahou udržet kdysi dosaženou úroveň, a vnitřní neúspěch klasicistické kritiky je v tom, že stanuvši před jakýmkoliv novým dílem, je předem nucena v něm nikoliv hledat a zhodnocovat to, čím je a chce být nové, nýbrž zjišťovat nezdár vůle být něčím jiným než odlikou svého věčného typu. A proto klasicistická kritika ani nemůže umělecké dílo vyčerpát, neboť zracionalizovav člověka na obecnou konstantní veličinu, klasicismus nevyčerpal ani lidskost. Poklasicistická moderní kritika vznikne tedy jako účinek toho, že moderní doba objeví nerozum, to jest Čas. Však si všimně-

te: osmnácté století se pokouší vytvořit historii — a přivádí i klasicismus i klasicistickou kritiku do krize; devatenácté století historii jakožto vědu skutečně vytvoří — a také zplodí moderní kritiku jako reálnou kulturně životní a společenskou sílu; a nikdy ještě svět neviděl tak orgiastický rozmach kritiky a kritizování, jakého jsme svědky dnes, však si také teprve my myslíme, že jsme poznali čas v jeho pravé podstatě, a teprve filosofové naší epochy tvrdí, že je vlastní látkou, z níž je dělána veškerá skutečnost. A jak k tomu všemu došlo?

Prostě tak, že se klasicismus sice svou vůlí postavil mimo čas a nad něj, ale svou skutečností se ho účastnil, byl částí dějin, tedy žil a vyvíjel se, a na samém svém vrcholu, jak by řekl Hegel, ze sebe samého vyvinul svou vlastní antitezí. Stalo se to na pověstném zasedání Francouzské akademie koncem ledna 1687, kde Charles Perrault za rostoucího podráždění Boileauova předčítá svou oslavnou báseň na „století Ludvíka XIV.“:

„Et l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste, le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste . . .“.

To jsou pro osudy kritiky slova nesmírného a Perraultem netušeného dosahu: „A bez obav, že budeme nespravedliví, můžeme přirovnat naše století Ludvíkovo ke krásnému věku Augustovu.“ Mluvila zde pýcha francouzského vlastence a poddaného Ludvíka XIV., jenž chtěl králi Slunci lichotit; dále nemířil. Ba, byla to dokonce pýcha přesvědčeného klasicisty, hrdého na domácí klasicismus. Ale jakmile jsi prohlásil, že co dovedli Řekové věku Periklova nebo Římané věku Augustova, dovedeme my, Francouzi věku Ludvíkova, t a k é, a právě proto, že jsme syny toho svého velkého, nového věku, podkopal jsi svému klasicismu nohy, neboť jsi jej srazil s trůnu *nadčasového* Absolutna, kde se jeho hodnota, nedosažitelná, neporovnatelná, vznášela mimo vztah k čemukoliv kromě sebe samé, a učinils kla-

sickou výbornost účinkem doby, historické chvíle, časné příčiny, nalezl jsi relativní důvod. Bystrý Boileau tohle pochopil ihned, a odtud jeho hněv a polemika „modernistů“ a „starověkých“ v létech 1687—1694. A za devatenáct let nad překladem Homéra od helénistky paní Dacierové vzplane tíž spor znovu a v této druhé fázi, od 1713 do 1716, si modernista Houdart de la Motte troufá již Homéra kritizovat a předělávat! Proti Boileauovi operovali perraultovci velikostí svého krále a křesťanstvím: Jak bychom se nevyrovnali svým antickým učitelům, máme-li krále Slunce a jsme-li křesťany, chcete snad snižovat vlastního panovníka, Největšího z největších, a klást Jupitera nad Zjevenou Pravdu? Již tenkrát totiž kritika agitovala a demagogicky politikařila a zamanévrovat Boileaua do pozice podceňovatele Ludvíka XIV. a křesťanství bylo výhodné. A ve fázi druhé přichází již polemiku namnoze znejasnit „velká“ myšlenka celého, tehdy počínajícího osmnáctého století, nejpoptenější, nejznamenější, nejpovrchnější myšlenka dějin moderního člověka: idea tzv. „pokroku“. Jak bychom nebyli dokonalejší než lidé antičtí; jsme-li o tolik století dospělejší, ten „pokrok“ musí být znát! A vůbec, znamená-li antika totéž co zralost, jsme antickými lidmi vlastně my, neboť jsme o dva tisíce let starší a zralejší! Ať už byly argumenty modernistů jakékoliv, úspěch je nemohl minout. Za prvé proto, že klasicismus oslaběl zatím v pseudoklasicismus a nenalézá v sobě již v osmnáctém století nových sil a svěžích vzpruh k obraně: vizme Voltaira, kritika nesmírně britkého vtipu a důvtipu, klasicistu přesvědčením, jenž se jako debutant účastnil ještě boje proti Houdartovi; vidí za umělecké klasickosti nakonec vlastně jen vnější formu, ba formulku, předpis tvarový, klasicismem rozumí spíš vlastní francouzské sedmnácté století než antiku, Pindara nezná, Euripidovi nerozumí, Homéra pokládá za starého dětinu, vůbec necítí, že antická klasika pronikla i člověka podzemního,

bytosť pudů, vášní a strasti, jedinečného svou mrzkostí, zločinem a vůlí, Faidru, Oresta, Prométhea, jenomže je ovšem podrobovala rozboru a soudu rozumu, to jest rozboru a soudu člověka obecného. A za druhé a hlavně, modernistům musila dopomoci k vítězství samotná povaha osvíceného století, neboť záleželo-li osvícenství v něčem, tedy především v úsilí hledat pro všechny jevy, a tedy také pro krásu, příčiny přirozené. A tento empirismus, myšlenka neporovnatelně hlubší než „pokrok“, bude hroblem klasicismu. Mohli bychom hned na počátku století hledat v knize abbého Jean-Baptista Dubosa *Reflexe o poezii a malířství* (1719) rozptýlené prvky celého pozdějšího názoru na umění: krása je již v jeho očích nikoliv výrazem svrchované harmonie rozumového poznání, nýbrž plodem génia a génius je darem přírody (— totéž řeknou Diderot a Rousseau —), a podstata génia je tedy spontánní, citová, obrazivá a jedinečná, nikoliv racionální; a citem chce být umění i chápano a měřeno, nejkrásnější je tam, kde nám působí nejvíc radosti, což se opět mění podle jednotlivce a naprosto není veličinou stálou, jež by odpovídala „obecnému člověku“. Dějiny estetických názorů osmnáctého století zde ovšem nechceme psát, jsou napsány a zjišťujeme jen, že na konci století je každému jasno, že je stvořená krása vztažná k přirozeným příčinám, tedy k tvůrcově osobě, místu vzniku, době, národní povaze, společenskému prostředí atd., a že se podle nich mění; že je výrazem tvořivé osobitosti a nepodobnosti, tak zvané originality, a že je tudíž rozumem sic posuzovatelná, ale postižitelná hlavně citem; a že vznikajíc v čase a času se účastnic, vůbec nepředpokládá žádný pravzor sebe samé nad časovým vývojem a mimo jeho proměny. Vzpomeňme zde ještě jen na Herdera, poněvadž stojí na konci tohoto vývoje, stoletý spor modernistů a antikvistů je v něm definitivně rozuzlen, a poněvadž z něho veškerá romantická budoucnost vychází: to jeho proslulé

rozlišení mezi „Kulturdichtung“ a „Naturdichtung“, mezi uměním národů antických a románských na jedné a uměním Germánů a Slovanů na druhé straně, mezi inspirací rozumovou a geniálním oduševněním, to není jen rozlišení typové, nýbrž již přímo a hlavně i hodnotivé; geniálně se oduševňuje výhradně neporušená duše přírodní či přirozená (lidová) a z jejího čirého pramene tryská „národní píseň“. Nikoliv už jen zájem badatelův, nýbrž přímo platnost jediné pravé hodnoty je zde přenesena na pud, cit, fantazii, osobitost, jedinečnost, na historické proti nadčasovému, na místní, národní a jedenkrát dané proti obecnému, na přírodní, přirozené a lidové proti uměle kulturnímu. Charles Perrault by byl žasl, kam nechtě došel!

Vše, co se v kritice událo od romantismu po naše časy, v jejím třetím moderním období, je jen logicky nutným důsledkem předpokladů, které zjednálo vítězství modernistů. Všechny typy nové kritiky, jak se rozvinuly od počátku devatenáctého století, mají vespolek to, že vidí v kráse skutečnost historickou a pátrají po dějinné podmíněnosti uměleckého díla: z časových příčin chtějí dílo vyvodit a vysvětlit. Veškeré tyto kritické směry lze pak určit a utřídit podle povahy oné časové příčinné skutečnosti, se kterou je dílo uváděno ve vztah. Takové skutečnosti jsou čtyři, a čtyři jsou i kritické modalitty, které vývoj explicitoval: je to kritika **biograficko-psychologická**, která vidí v uměleckém díle účinek života a psychismu jeho tvůrce; kritika **sociologická**, jež v díle vidí účinek společenského prostředí, v němž vznikalo; kritika **formalistická**, která vidí v umění sebe-účinek, tj. nazírá vývoj umění jako proces autonomní a imanentní, rostoucí z vlastních vnitřních popudů a podle osobité, jen estetické zákonitosti; a posléze kritika buď **impresionistická**, anebo **moralistická (tendenční)**, která mezi příčinami umění zkoumá především onu příčinu zvláštější, již je jeho účel, cíl a důvod, hledí

spíš na jeho působení než na jeho vznik, na jeho finalitu spíš než na kauzalitu. T a k t o a na tyto formy se moderní kritika rozčlenit musila: nesledovali jsme ovšem jejich vznik v historickém pořádku, nepíšeme chronologii kritických typů, v naší analýze na ní nezáleží.

Sainte-Beuva, největšího kritika devatenáctého století, můžeme zároveň pokládat za prototyp a vzor kritiků biografizujících a psychologizujících, tj. těch, kteří vysvětlují umělecké dílo z jedinečné historické individuality jeho tvůrce, z jeho života a jeho osobitého psychického a mravního ústrojenství, tedy z vrozených dědičných dispozic a talentů, rozhodujících životních a zvláště dětských nebo jinošských dojmů a zážitků, z výchovy a vzdělání, vlivu mistrů, z přesvědčení uměleckého, mravního, sociálního i náboženského, a ovšem i z omylů takových přesvědčení a předsudků všeho druhu, z nedostatků mravních i všemožných psychických mezer, nemocí, zatížení atd. Tento kritický typ byl dokonalý již v Sainte-Beuvovi a od té doby byly jeho vývoj a proměny určovány hlavně proměnami v názorech na lidskou duši, tedy vývojem moderní psychologie, a zvláště od chvíle, kdy se psychologie s Wundtem, Ribotem a Binetovou psychometrií rozhodla být exaktní, ba experimentální vědou. Nutné si tedy tato kritika došla pro popudy i do oné významné části soudobé psychologie, kterou představují psychiatrie a psychopatologie: přirozeně se proto klade na tuto linku např. ohlas *Lombrosovy* teorie génia-blázna na koncepci umělecké tvorby a hledí sem i jedna z posledních hlučných novinek v psychologické kritice, kritika a umělecká teorie *psychoanalytická* všech modalit, Freudovou počínajíc, Jungovou končíc. Nejvýznačnější noví představitelé této kritiky po Sainte-Beuvovi vyrostli však z německé monumentalizující „*Gestaltpsychologie*“ v ornici myšlení Nietzscheova, Diltheyova, Simmelova, a bez jména Diltheyova, Gundolfova, Oskara Walzela by obraz soudobé kritiky zůstával na-

prосто kusý. U nich se poznávání uměleckého díla a tvůrčí osobnosti dosud nejdále distancovalo od pozitivistické psychologie a jejího analyticko-deterministického poklonkování u věd přírodních a ustavilo se co nejrozhodněji jako samostatná a svérázná duchověda. Osnovné myšlenky, na nichž tato duchověda stojí, jsou v podstatě dvě: přesvědčení o svobodné a tvořivé povaze duševního života a pojem osobnosti jakožto zvláštní, samostatné skutečnosti a zároveň hodnoty. A taková je zde představa jednak o povaze tvůrčího díla a tvůrčí osobnosti, jednak o práci kritické: Jak zážitek či zážitky, ze kterých umělecké dílo vyrostlo prací tvořivé obraznosti, tak toto dílo samo i tvůrčí osobnost jsou útvary *celkové*, ačkoliv obsahují nespočet prvků, jsou to svérázné, účelové čili dynamické, aktivní a cílevědomé jednoty, jež do sebe pojaly mnohost; k jejich poznání vede jediná cesta, jež není analytická a rozborová, je možné se jich zmocnit výhradně *prožitkem* a ten si věci osvojuje rázem, intuitivním uchopením celku z vnitřku; a teprve od celku, jehož složitá jednota je tedy jevem primárním, může, tentokrát analýza, sestoupit k chápání jednotlivin, složek, prvků. K této koncepci, kde dílo i osobnost jsou prvotní a původní „*Gestalten*“, organicky celistvé „*tvary*“ či útvary, z jejichž globálního niterného prožitku nutno vyjít, aby se stala srozumitelnou sama životní empirie, z níž vyrostly, byl od někdejšího biografismu, který naopak dílo i člověka rekonponoval jako mozaiku z útržků života, jistě uražen velký kus cesty: ale je to pořád táž cesta, na které je v příčinný vztah uváděno dílo a jeho tvůrce, a od Sainte-Beuva po Gundolfa se proměnila hlavně jen představa o povaze duševního života.

Druhý typ kritický a literárněvědní, *sociologický*, nepopírá sice, že umělecké dílo je výpovědí o svém autorovi, ale tvrdí, že jsme v samém autorovi ještě nestanuli u prvních příčin umění: autor sám je účinkem a výrazem skutečností

obecnějších — společenských. Předchůdce tohoto pojetí bylo by opět lze hledat od prahu věku osmnáctého: našli bychom je v abbém Dubosovi, pak v Marmontelovi, byli bychom svědky, jak se umění stává u Herdera funkcí „národného génia“, jenž je opět primárním projevem přírody a přirozenosti, takže umělecké rozdíly mezi národy vznikají podle míry a způsobu, jimiž ten či onen národní génius odpadá od svých elementárních přírodních kořenů vývojem a civilizací; pozorovali bychom pak, jak se herderismus pozměňuje u paní de Staëlové, která jej kříží jednak s osvícenskou myšlenkou pokroku, jednak s romantickou obrodou citu náboženského, což obojí působí značně neherderovsky, neboť umělecká dokonalost je zde pojímána jako plod nikoliv už pouze přirozené prapůvodnosti, nýbrž i jejího šlechtění křesťanstvím a pokrokem osvěty; a pak bychom zkoumali nový útvar staëlismu v „historické metodě“ Villemainově, podle níž jsou umělecké tvary účinkem proměn dějinného prostředí. Ale chceme vidět uměleckovědní sociologismus raději již v jeho dotvořených a systematizovaných moderních směrech a vidíme takové čtyři: „teorii prostředí“ Hypolita Taina, vyloženou roku 1864, po ní metodu marxistickou, dále pojetí „kmenové“, posléze koncepci „generační.“ Podle Taina existují tři velké síly sociální povahy, které ztvárňují lidskou psychickou a mravní povahu: „rasa“, tj. vše, co si člověk na svět přináší *rode m*, jako dědičný rys a znak zakotvený v jeho biologické podstatě a daný plemenem, národem, kmenem, rodinou; „moment“, tj. dějinná chvíle, v níž se člověk rodí a vyvíjí a jež ho formuje, daný historický stav vzdělanosti; „prostředí“, tj. povaha společnosti, ve které funguje, a ovšem i část společnosti, k níž člověk náleží, třída, vrstva, rodina znovu, jakožto prostředí názorové a mravní. Tato tři „milieux“ Tainovi stačí, aby jejich působením vyložil tzv. „vůdčí schopnost“ (*la faculté maitresse*) tvůrčí osobnosti, základní a ústřední dar či rys její

intimní povahy, jenž je jakoby „hlavním perem hodin“, sděluje svůj pohyb pružinám ostatním a od kolečka ke kolečku rozhybává celek. Toto přísně deterministické, mechanické a takřka hodinářské pojetí zahrnuje popření jakékoliv iracionality a duševní nevyočitatelnosti a je replikou prosulého Tainova paradoxu: „Hřích i ctnost jsou neméně produkty než vitriol a cukr.“ Jím mínil Taine vnést i do poznávání umění a krásy, ba do studia člověka vůbec absolutní vědeckost a nepochybitelnou objektivitu soudu, jimž se podívoval u věd přírodních. Taková objektivita tane jako dosažitelný ideál i ostatním koncepcím sociologickým. Další z nich, literární věda *historického materialismu* od Marxe a Engelsa přes Mehringa, Plechanova, Lenina až k marxistické kritice současné, je v podstatě aplikací základního marxistického učení o ekonomicko-politické determinaci tzv. ideologické nadstavby: vývoj a formy umění, stejnou měrou a obdobně jako vývoj a tvary náboženství, filosofie, práva, mravních názorů, politických idejí, jsou určovány povahou a stupněm rozvoje a organizace sociálních výrobních prostředků a společensky danou soudobou formou bojů mezi sociálními třídami. Již Marx uznával nicméně, že se vývoj na ideologické rovině děje do jisté, omezené míry autonomně, že ideologie čerpá popudy i z ideologie. Svobodomyšlnější či zliberalizovaný marxismus posledních let (— uvedeným přívlastkům by se ovšem bránil! —) záleží v tom, že je v stupních ostatně různých podle marxistických teoretiků a praktiků, tato „margo autonomiae“, tento podíl duchovního sebeurčení ve vývoji ideologických forem zdůrazňován; v oblasti, jež nás zajímá, to znamená, že jsou v proměnlivé míře mezi kauzální faktory uměleckého vývoje připouštěny faktory osobně biografické, osobně psychologické a mravní, vlivy ideologické atd. Co se týče třetí sociologické teorie, totiž *kmenové* (či „regionalistické“), je zajiště prapůvodu francouzskoromantického a koření v myš-

lení historiků a geografů spíš než deterministických filosofů a národohospodářů: svazuje člověka a jeho dílo s osobitou fyzicko-mravní společenskou entitou, jíž je kraj, tvůrčova „menší vlast“, a lidský kmen či krajinský mravní typ, jenž se v ní formoval nepřetržitým dějinným svazkem s půdou a vlastní prací. Byla nastíněna kdysi v proslulé Micheletově charakteristice francouzských provincií jakožto mravních individualit (1833), rozvedena později u Vidala de la Blache a Camilla Julliana a dnes se nám představuje především v podobě systémů německých: u A. Sauera jako nové spojení literární vědy a národopisu, u Josefa Nadlera jako vysvětlování umělecké originality ze zvláštních rysů kmenově-místních, takže vzniká „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“. V posledních desetiletích byla konečně, jakožto činitel příčinný, vysvětlující nové rysy vznikající umělecké krásy, zdůrazněna skutečnost *generační*. O. Lorenz od let devadesátých a nověji Julius Petersen vidí významný princip a důvod uměleckého vývoje v střídání generací, ve změnách generačního životního pocitu, které v rytmických vlnách přinášejí i proměnu lidského vztahu k světu, životních cílů, citů, názorů, ideologických, a tedy i uměleckých programů. Všem těmto literárněvědním koncepcím je opět společná představa krásy z *historizované*, časově a místně proměnlivé a podmíněné; mezi sebou liší se tyto koncepce podle povahy a rázu historických, případně místních sociálních důvodů a okolností, jimiž umělecké dílo podmiňují: tainovci a marxisté podávají úplné systémy, regionalisté a teoretikové koncepce generační zdůrazňují „duši regionu“ a generační příslušnost jakožto kauzální činitele nejvýznamnější mezi jinými.

Vedle širšího prostředí sociálního, které může být pojímáno jako příčina a tvárná síla umění buď ve svém celkovém členitém komplexu, anebo v některých svých, za podstatné

pokládaných složkách, existuje ještě jedno další „milieu“, vůči kterému může být umělecké dílo uvedeno v příčinný vztah: je to prostředí, které narůstající umění vytváří samo a samo sobě, je to úhrn dosavadního umění, získaný jeho vývojem. Pro *směry formalistické* je vývoj umění procesem autonomním, dějem sám-sebe-způsobujícím, umění je formou, která ze sebe samé žije, ze sebe se vyvíjí, určována z vlastních, tj. estetických a formálních popudů, podle vlastní zákonitosti. Svoje nové dílo tvoří umělec v souvislosti a pod tlakem veškerého umění dosavadního, má vzory nebo alespoň předchůdce, od nichž se odlišit chce a musí, nová umělecká forma či originalita je vůbec patrná, měřitelná a zhodnotitelná jen vzhledem k předchozím stadiím; jejich popudům a možnostem dává totiž dále zrát nebo uzrát, anebo na ně přinejmenším reaguje, a byť to bylo i odporem a antitezou, které nejsou leč způsoby vlivu a souvislosti. Z moderních formalistů *Brunetièere* pojímal vývoj umění jako několikery paralelní proces vyvíjejících se jednotlivých žánrů, tragédie, komedie, eposu, ódy, románu atd., a tyto literární žánry či „druhy“ se mu vyvíjely, rodily se, dospívaly, vymíraly, nejinak než jednotlivé samostatné druhy a rody živočišné, neboť Brunetièere neváhal podepřít svůj estetický formalismus poučením z Darvina, duchovedy v jeho době byly veskrze ještě plny pozitivistické pokory před vzorem přírodověd. O generaci později se nejvýznamnější estetický formalista věrejška *Benedetto Croce* obrátil pro teoretické zdůvodnění již k filosofii, a to především do idealismu Hegelova: v uměleckém díle vidí „čistý výraz“, *una espressione pura*, a poněvadž se mu kryjí *espressione i intuizione*, výraz i básníkův názor, odmítá zabývat se ve svém literárněvědném studiu i v kritickém úkonu jak biografií a psychologii tvůrce, tak i jeho sociologií; má jejich poučení za zbytečné, neboť v uměleckém díle není k poznání nic, co by nebylo možné rozluštit rozbořením jeho tvaru a co by ne-

bylo obsaženo a vyjádřeno v jeho výrazu. V posledním půlstoletí na sebe svou hlasitostí upozornil a falešnou pověst naprosté novinky získal *formalismus ruský*, případně i jeho mimoruské derivace a modalit (československý strukturalismus). Na Rusi vznikl — za silného vlivu jednak estetiky ruského básnického symbolismu, jednak nové lingvistiky — jako prudká a polemická reakce na tradiční sociologismus a sociální moralismus ruské kritiky a literární vědy v minulém století a na počátku našeho. Vskutku filosoficky v něm nemyslel nikdo, ačkoliv si formalismus hledal postupně dodatečná justifikační napojení na různé moderní a proslulé filosofické systémy a zjevy, např. Husserla. Na rozdíl od Brunetiéra i Croceho nevedl ani v Rusku ani jinde k žádné veliké, celkové a nové koncepci národní literatury a k přehodnocení jejího historického průběhu, nevyšel z roviny jednotlivého analytického technicismu, jehož největší novinkou bylo nové literárněvědní názvosloví. Před útoky svých přirozených protivníků, především zástupců vědního směru sociologického, nechoval se nikde, až na sporé ruské výjimky, statečně a nedostatky své myšlenkové vyhraněnosti a charakteru projevil i spěšnou abdikací svých zásad.

Měli bychom se nyní stručně zabývat kritickým principem impresionistickým a moralistickým: odsouváme je o odstavec, důvody vysvitnou jasně na svém místě.

Nyní spěchejme poznamenat, že naše přísné rozlišování ostře vyhraněných literárněvědních stanovisek a typů má význam především teoretickoanalytický a že prakticky se mezi kritiky vyskytují jen synkretikové. Sainte-Beuve je čelným představitelem, ne-li tvůrcem moderní kritiky biograficko-psychologické, ale zřeteli sociálnímu věnoval tolik pozornosti, že může být pokládán i za předchůdce Tainova, a rovněž o svébytnosti a svéprávnosti jevu esteticko-formálního měl dokonale jasno. Hennequinova „estopsychologie“ je opravou Tainova sociologismu zdůrazněním jedinečných,

osobně originálních stránek působení géniova. F. X. Šalda byl významným syntetikem všech kritických a literárněvědních stanovisek své doby na základě pojetí individualisticko-psychologického. Atd. Skutečnost je ta, že jednak si každé umělecké dílo žádá zkoumání ve světle *všech* jmenovaných a možných zřetelů, a jednak a mimoto větší nebo menší vhodnost určitého stanoviska závisí na povaze tvůrce a díla: tak např. Byronovo dílo je přímo ideálním zrcadlem osobního psychismu autorova, a téměř jen jeho; realisté minulého století volají naopak po vysvětlení z determinací sociálních; konečně Valéry se zase jeví jako účinek autonomního estetického samovývoje od Baudelairova symbolismu k Mallarméovi a dále. Umělecké dílo je vždy zároveň, ačkoliv ne vždy v témže poměru, jevem individuálního života psychologicko-mravního, jevem skutečnosti společenské, jevem zvláštního vývoje oblasti umělecké, jevem generačním atd.: omyl či nedostatek neleží zde v mnohosti směrů a metod, kterými může být zkoumáno, omylem bývá volit z nich jedinou s vyloučením ostatních a ovládat jen ji. Věc je však ještě jiná: všechny tyto názory o povaze uměleckého díla, všechny tyto metody k jeho studiu jsou názory a metodami *explikativními*; podávají prostředky, jak poznat, které dílo vznikalo a proč má ten a ten obsah a tvar; nabízejí klíč k jeho genezi v nejšířším slova smyslu. Avšak žádná genetická explikace osobnosti a jejího díla nikterak ještě nezahrnuje ani v sobě nepřináší výrok o *hodnotě* jejich, ba k takovému zhodnocení neposkytuje ani předpoklady. Soud nad dílem naprosto není nějakým automatickým důsledkem našeho poznání, jak se dílo zrodilo z tvůrce, sociálního života doby, z daného stavu umění. Výklad geneze a soud jsou dvě věci zcela různé, kořeny, důvody a původ říkají velmi málo o *kvalitě* účinků, i když je objasňují. Genetická explikace vám například poví, že příčiny Leopardiova vztahu k životu, který jeho poezie zrcadlí, dlužno hledat v smutném

mládí, zlé matce, obskurantní rodině, živoření v Zapadákově, prázdné kapse a hrbu: je tím však ještě cokoliv řečeno o myšlenkové hodnotě jeho pesimismu a hlavně je tím umělecká kvalita jeho poezie sebeméně snížena (nebo zvýšena)? Století devatenácté a do značné míry i naše jsou věky historie a pozitivní vědy: chtějí především chápat, rozumět, analyzují tedy průběhy dějů tak, aby se jednotlivé postupné jevy řadily v bezpečné sérii příčinných svazků a jev následující plynul z předchozího mechanicky, nutně a s rozumovou zřejmostí. Jako kdekoli jinde, tak i v oblasti jevů uměleckých a jejich vysvětlení bylo tímto způsobem dosaženo úspěchů přesvědčivých a rozhodujících. Ale buď tomu jak buď, úkon explikativní nevytváří kritéria hodnotivá ani je neumožňuje, ba často je i vylučuje, místo disciplín normativních nastupují popisné vědy o faktech, morálku chce nahradit věda „o mravech“, atd. Znamená to, že by bylo devatenácté století méně soudilo? Naprosto ne, ten věk se naopak pod kritiky a pod kritikami přímo prohýbal a umění se v té době hemžilo soudy, polemikami a spory o hodnoty snad ještě víc než kterákoliv oblast jiná: jenomže obě obvyklé části kritikova výkonu, explikace díla a jeho posouzení, nebyly spolu spojeny žádným poutem vnitřním, neplynuly jedna z druhé (ať již se přitom jinak soudilo jménem čehokoliv!). Kritikové vskutku vynikající to cítili a především mezi systematiky vědecké explikace se vyskytli lidé oživení potřebou organizace, celistvosti a souvislosti, kteří se pokoušeli stůj co stůj získat zásady možného soudu z metodických pravidel explikace a z povahy jejího principu. Proslul mezi nimi zvláště Taine. Že musil ztroskotat, pochopíme i na jediné z jeho soudčích zásad. Jakožto teoretik explikace formuloval názor, že je umělecké dílo účinkem svého sociálního prostředí, tedy výrazem povahy a tendencí určité společenské skupiny, větší nebo menší; z toho vyvodil zásadu, že kniha zasahující svými

účinky větší okruh lidí má větší hodnotu než dílo přístupné pouze úzkému prostředí zasvěcených milovníků. To je ovšem omyl: o takové knize lze zajisté říci, že je společensky účinnější, může být mravně působivější, a tedy i kladnější, ale nutný závěr o její **estetické** hodnotě z obecnosti či omezenosti jejího apelu k lidem vyvodit nelze. Máme zde nicméně příležitost nahmátnout, jakými cestami se kritikové z polohy explikace bez soudu dostávali a dostávají — a to snadno, a nejnázve od explikace sociální — na pole mořného soudu: tak, že domluvivše o **příčinách** díla, obrátí se k jeho **účinkům**, a jejich jménem soudí. Ale tím již otvíráme odstavec nový.

Umělecké dílo se nevztahuje k životu a člověku pouze ze zřetelů, z nichž je zkoumají kritiky explikativní, tj. pouze jako způsobený účinek: nýbrž také jako účinkující působitel. Má svůj vliv, svůj ohlas, svou aktivní transcendentu. V jistém významu by bylo lze tvrdit, že jeho působení je i jeho příčinou: knihu vyvolal k životu přece úmysl a účel, s nimiž byla stvořena; a nebýt čtena, kniha jako by nebyla, vzniká a je působena teprve působíc a účinkujíc, dílo je vytvářeno teprve svými čtenáři. A je různou věcí podle toho, na koho, jak a čím působí. A podle toho, na koho, jak a v jaké míře působí, stává se umělecké dílo vzhledem k individuu a společnosti, jejichž byla **účinkem**, i **mocí**: ovlivňuje je, mění, přetváří, orientuje, seskupuje kolem sebe stoupence a čitatele, sdružuje v rody duchů, nejen tedy vyvolává jednotlivé žáky, nýbrž vytváří si i svoje vlastní sociální prostředí. Fakt těchto jednotlivých i kolektivních účinků nepochybně dovoluje zaujmout vůči uměleckému dílu stanovisko **soudné**, a je to dokonce jediný **quasipříčinný** vztah díla ke skutečnosti, který toto stanovisko připouští. Podle toho pak, na který typ uměleckých účinků obrátíme pozornost, je kritika buď impresionistická, buď v širokém slova smyslu tendenčně moralistická. Ta první měla svoji

velkou chvíli v době impresionistického a dekadentního diletantismu, vzešlého z Renana, proslavili ji Jules Lemaitre a Anatole France, Walter Pater i Oskar Wilde a bude mít vždy znovu své okamžiky úspěchu opakovaného: staví totiž na nepochybné skutečnosti, že umělecké dílo je pramenem radosti a rozkoše (— radost a rozkoš jsou jmenovitě oním účinkem, jehož impresionistická kritika dbá —), a vycházejíc z uměleckého díla jakožto popudu, vypráví na jeho okraji dobrodružství kritikova ducha, to jest dojmy, radosti, myšlenky, které v něm prožitkem díla vznikly. Toto dobrodružství může být samo o sobě krásné a závažné, a třeba i mravně závažné, ač principem kritiky je tu rozkoš — to záleží na hloubce a originalitě kritikova ducha a řekl bych, že o impresionistické kritice platí víc než o kterékoliv jiné, že je především kritikou kritizujícího, soudem, jež kritik vynáší nad sebou: soudu o uměleckém díle se impresionistický kritik zhusta dokonce zříkal a zdržoval, viděl v tom, co mu dodal autor, právě jen příležitost nebo záminku k zamýšlené „parade“ sebe samého. Bývala tak znamenitá, že se rozhodně musíme impresionistické kritiky či přesněji impresionistických kritiků zastat proti hloupému podceňování, které bývá dnes jejich údělem, bývali to duchové hořatí, a jestliže nechtěli vždy mluvit „k věci“, mívali zato mnoho co říci o sobě a člověku vůbec, někdy víc než záminkoví autoři. Základní fakt nicméně zůstává v platnosti: nedbajíc příliš o to, aby soudila, exaltujíc za to rozkoš styku s uměním, impresionistická kritika vědomě přijala úděl zůstat tvorbou subjektivní, neboť nic není subjektivnějšího a individuálnějšího než schopnost, forma a obsah rozkoše; bytost k rozkoši talentovaná rozvine velkolepě svůj talent i z popudu nejskrovnějšího, féerie epikurejcovy slasti, rozpoutaná nad knihou, je pak ovšem výpovědí spíš o epikurejcovi než o knize. Impressionistická kritika zůstává částí umění, již je nastaveno jiné umění. — Co se kritiky

moralistické týče, je nepochybně starší a zakořeněnější než kritika podle rozkoše. Je tak stará jako kritika vůbec, a tedy i tak stará jako umění samo, neboť názor, že umění má sloužit lidskému dobru, se objevil jistě hned s prvním veršem a prvním obrazem. A je tedy moralistických kritik, kolik je mínění o mravním dobru a lidské osobní nebo sociální povinnosti. Jeden se zaměřuje individualisticky a vidí historický vrchol lidskosti ve veliké osobnosti, morálním (či amorálním) hrdinovi, dobyvateli, apoštolu, mučedníku, světcí, nadčlověku atd., a hodnotí umění podle toho, pomáhá-li v růstu člověka tím směrem: tak monumentalizující a mytizující kritika *nietzschovská* a s náboženskomystickým odstínem i *Carlylova*. Jiný klade důraz na společenskou stránku lidského života a zdárnost kolektivního soužití: pak lze vidět výsostnou formu společenského dobra buď v prospěchu národním a soudit jménem národní tradice a národního zdaru, jak činí kritikové nacionalističtí, a zvláště v dobách národní krize, ohrožení nebo převýchovy, jako Fichteovi Němci. Anebo je moralistická kritika inspirována humanismem obecnějším a žádá na umění, aby v člověku posilovalo city a síly příslušného altruismu, ať již je pojat občansko-laicky jako u *J. M. Guyaua*, nebo nábožensky jako u *Tolstého*, *T. G. Masaryka* a kritiků fídicích se svou církevně věroučnou příslušností. Co se týče posléze vyznavačů ideje pokroku, ať revolučního, ať evolučního, ti nalézají a vždy nalézali kritérium svého soudu o umění právě v představě pokroku a jeho obsahu, tj. v představě směru, jímž se podle nich společenský vývoj musí nebo má brát: podle toho, podporuje-li umění jejich sociální cíle, nebo ne, je pro *Proudhona*, *Bělinského*, *marxisty* buď kladné, nebo nekladné. Podstata kritického stanoviska je ve všech případech tendenčního moralismu jedna a táž: Umění slouží dané koncepci lidského mravního dobra osobního nebo soci-

álního, a po té stránce není mezi kritikem-společenským konzervativcem a kritikem z pozic sociální revoluce žádného patrnějšího rozdílu, nikdo z nich nepředstavuje typ kritiky vyšší, ba ani vývojově novější.

O moralisticko-tendenční kritice je dosti zbytečné klást si otázku, je-li oprávněná, či neoprávněná. Je-li neoprávněná, pak se smířme s vědomím, že fungování lidského ducha zahrnuje úkony neoprávněnosti definitivní a nevykořenitelné. Tato kritika bude trvat, pokud bude existovat lidská společnost a lidský jednotlivec a spory o jejich dobru, jemuž umění vskutku může být prospěšné nebo neprospěšné, a bude trvat tím spíše, že znovu disponuje vůči umění, jako kdysi kritika klasicistická, pevnými, jasnými, bezpečnými měřítky soudu o dobru a zlu, ne-li o dobru i zlu úže estetickém, tedy o dobru i zlu širě životním. Ba, dokonce by nebylo ani absolutně správné říkat, že jsou posudky moralistické kritiky mylné. Ve své vlastní povaze a poloze mylné nejsou, otázka však zní, nemíjejí-li se cíle, jež měly zasáhnout. Tvrdil-li Tolstoj jménem křesťanské morálky, že francouzský naturalistický román je špatný, asi se nemýlí, avšak jeho soud je jevem a částí dějin křesťanské mravnosti, nikoliv jevem dějin umění. Tvrdil-li ještě donedávna marxistický kritik, že Vančurův román je svou formalistickou podstatou lhostejný vzhledem k procesu, jímž se společenské vlády ujímá proletariát, a tedy neúčinný jakožto činitel revoluční, měl pravdu, jenomže jeho posudek byl zlomkem života politického a boje o socialismus, nikoliv faktem významu uměleckého. Pronášejíce svůj soud, Tolstoj i marxista splnili po svém jeden svoje poslání náboženského apoštola, druhý svůj úkol občana či straníka, žádný však nesplnil funkci **kritika uměleckého**. Nepostihli svým soudem podstatu umění jakožto zcela zvláštní a samostatné formy lidské tvorby, jiné než je náboženství, jiné než je politika, zasáhli pouze jeho účinkování d r u h o t n ě, tu soci-

ální, tu nábožensko-mravní. Měli sice pravdu v tom, že od umění, díla člověka, žádali, aby bylo člověku dobré, osvobozovalo jej a sílilo, pomáhalo mu splňovat jeho lidský smysl; ale blíže se k uměleckému dílu, měli svůj obraz o dobru člověka již předem hotový; požadující od umělce právem, aby pracoval pro nový a lepší lidský život, vytýkali mu, že nepracuje pro ten jejich. A proto umělci po jejich soudech vůbec nic nebylo, neboť je necítil růst ze smyslu, ježž on, sám tvůrce, svému dílu dal. Umělec ví, že hodnota jeho díla, knihy, obrazu záleží v míře, v níž toto jeho konkrétní a jednotlivé dílo splňuje poslání a význam *umění vůbec* a nikoliv požadavky nějaké moralistické nebo sociální doktríny, byť i sebešlechetnější. A mravnost uměleckého díla — neboť ovšem i umění má svoji, zvláštní mravnost — záleží výhradně v opravdovosti, se kterou jeho tvůrce usiloval splnit vlastní cíl umění, tedy cíl estetický. A tím je o kritice moralistické vysloven i závěr: opírajíc se znovu o pevná kritéria soudu jako kdysi kritika klasicistická, předčíc ji dokonce tím, že chápe umění jako jev historický, vztahný ke konkrétní lidské skutečnosti, míjí se nicméně svým cílem, neboť uměleckému dílu vnucuje měřítko apriorní, přinášena z vnějšku, a to dokonce tentokrát, na rozdíl od principu klasicistického, z vnějšku mimoestetického.

Máme za to, že tento historickoklasifikační přehled obsahuje víc než pouhý rozrod základních typů kritiky. Byl-li dobře sledován a dokázali-li jsme se zcela srozumitelně vyjádřit, vysvitla ve vývoji moderní kritiky jistá logika a nutnost, objevila se mez a cíl či forma, k nimž kritický princip míří. Splňoval by pak na této mezi tyto požadavky: Poskytoval by k platnému kritickému soudu měřítko zcela pevná a nepochybná, a to měřítko rázu výhradně estetického (uchováváje tak vše, čím pravé podstatě kritického úkonu odpovídala kritika klasicistická). — Rostl by nicméně z mo-

derního pojetí uměleckého díla jakožto skutečnosti historicky situované, rostoucí z živých a proměnlivých podmínek individuálně psychologických, sociálních a uměleckovývojových, vždy konkrétních a jedinečných (uchováváje tak reálný smysl názorů na umění po klasicismu) —. — Soudil by tedy umělecké dílo podle kritérií nejen dílu sourodých, tj. estetických, nýbrž i pokaždé podle kritérií každému jednotlivému dílu vlastních a vnitřních (odstraňuje tak estetický apriorismus sudidel klasicistických, tím spíš pak mimoestetický apriorismus sudidel kritiky moralistické). Znamenal by tedy tento kritický princip toto: *Každé umělecké dílo budiž souzeno uměleckým absolutnem sebe samého!*

Což se velmi podobá první větě dlouhé úvahy. Ale pro nás to zde zůstane zatím závěrem. Jakožto výsledek historického rozboru pojmu kritiky to úplně stačí.

Ačkoliv spousta moudrých lidí, a především kritiků, ví hned od narození a docela bezpečně, co kritika je a k čemu slouží, bojím se velmi, že na tyto otázky bezprostřední odpovědi vůbec není, neboť co je kritika jakožto soud o umění, zdá se mi náramně záviset na tom, **co je umění.**

Což věru poríž ani v nejmenším neusnadňuje, neboť již ta nejprostší a nejpovšechnější definice umění je protivně nepohodlný paradox: Umění je imitací skutečnosti, a přece ne její kopíí, a umělecká krása tedy zároveň musí v přírodě kořenit, a přece nemůže být v ní.

Že umění nebude kopíí života, plyne — tuším — dostatečně z toho, že nemůže být nemožností a nebude ani chtít být zbytečností. Povinnost, uložená umělci, nemůže a nesmí být větší, než je sama moc umění. Kdyby umělecké dílo mělo záležet v re-produkci zpodobované reality, a jeho dokonalost se tedy měřila úplností reprodukce, vždy bude produktu chybět jedna kvalita, kterou toliko *Natura naturans* může udělit: existence. I ti červi, kterými Valdés Leal rozhemžil na svém obraze mrtvoly králů, se ani nepohnou, ačkoliv si Murillo před tím obrazem stokrát zacpával nos, ani ta nejpěknější Mánesova růže se ani na okamžik nerozvoní, ani tu nejkulatější nahou Renoirovu holku se ti nepodaří poplácat po zadku; a pětikoruna, kterou nám věrně podle skutečnosti „vybásní“ básník, nečítá sic ani o haléř méně než pětikoruna Národní banky, ale nekoupíš

si za ni ani zápalku a nedá si ji podstrčit ani slepý žebrák. Slychali jsme surrealisty vzdychat, jak nesnadné je v umění uniknout skutečnosti: „Ó, jaké lsti si vyžaduje útěk génia!“ Známe teď věc ještě nesnadnější: zůstat skutečnosti absolutně věren, být naprostým „realistou“, vytvářet umění jako ekvivalent a duplikát věcí. Ó, jaké moci by si pak vyžadovala géniova pravdivost! Moci Boha-Stvořitele. Kdyby bylo smyslem umění kopírovat život, pak by ovšem bylo jeho úkolem dávat mi opakovaně prožít dojmy a zážitky vitální; umělecké dílo bylo by povinno se životem závodit také třebas o sílu a strhující pronikavost zážitků živočišně slastných a živočišně bolestných, neboť fyzika rozkoše a utrpění do oblasti vitálních prožitků zcela nepochybně patří, ba je v ní možná skutečností základní a původní. Rád bych pak věděl, které umění kladoucí si za cíl být „žito“, nikoliv „zřeno“, by si troufalo závodit svým vitálním účinkem se zážitky syna nad otevřeným otcovým hrobem! Rád bych věděl, který Zola by si troufal zadržet milence na prahu milencina pokoje, podáváje mu k odstrašení právě vyšlou „Nanu“! Má-li být umělecký dojem vyvoláván jakožto rovnocmocnina pocitů vitálních, odvažují se prohlásit láhev poctivé kořalky za nejúčinnější žánr lyrický: neboť nezapíraná a nepopíratelná zkušenost mě dávno poučila, že co se týče působivé vitální komoce, zůstává v oboru zážitků snivě hedonických za řádnou kapkou dobré samožitné i Dantova Božská komedie, a třebas i v silných a opakovaných dávkách požívaná. Avšak jiná zkušenost, stejně nepochybná, mi řekla rovněž, abych toto dvojí opojení spolu nezaměňoval a navzájem neměřil: pravila mi, že umění nechce být zbytečné a že by je člověk jako zbytečnost ani dlouho nesnesl a nepěstoval. Všichni se, moji milí, podobáme Nerudově paní Rusce a máme její měkké, vyběravé a praktické srdce: když se potřebuje dojmout zážitkem pohřebním, nejde se nikdy postavit do obrazárny před Courbeta nebo před Gre-

ca, vyběhne prostě k Újezdské bráně, kudy každodenně odvázejí malostranské nebožtíky na hřbitov. Co je paní Rusce, a nám všem, po umění, které by nám chtělo opakovat náš život? „Dost má den na své zlosti,“ dávno a zcela nám každému stačí, a někdy nás i přemáhá a nudí a mrzí, ta troška radostí a žalů, lásek a nenávistí, upřímností a lži, které říkáme vlastní život; a pokud je ten život pouze „žit“, je dokonce brzo vyčerpán, ba zpravidla dříve vyčerpán než skončen, neboť se nezdá, že by člověk středověký, jenž umíral průměrně třicetiletý, byl měl ze života „menší kus“ než člověk dnešní, který umírá šedesátiletý nebo sedmdesátiletý. Nepotřebuji, aby pro mne kdo kopíroval sychravé nebo žhavé mlhy mé životní spontaneity a šálil mne, životní vášní již ošáleného, hrou odrazů ve věrných zrcadlech! Co chci a co potřebuji, je, abych se v těch svých mlhách vyznal, abych jimi trefil, aby mi nad nimi zsvítalo. A umění, ba celá kultura, není leč právě toto svítání nad životem, není leč hlas pochopení, jenž se ozval z hořícího keře mého života, jenž by přece, zažehnut ohnivou jiskrou mé životní vášně, dovedl sladce lehnout popelem beze slova a bez pochopení.

S přírodou v člověku i mimo něj umělec tedy nemůže ani nemá proč závodit: neopakuje ji, nekopíruje, nereprodukuje; nýbrž vyjasňuje, interpretuje. Nikterak nemůže umění být duplikátem skutečnosti; nýbrž ovšem intuicí jejího smyslu. Ani nejzbrklejší straník umění reprodukčního si zajisté nedokáže představit Michelangela, jak z živé tváře modelu přenáší postupně črtu po črtě, detail po detailu na obraz, na němž by portrét vycházel jako součet jednotlivých zlomků modelu, reprodukováných v jejich materiální faktickosti; neví-li to, alespoň tuší, že se zde umělec předem a rázem zmocnil tváře celé, a to v tom, co má tato tvář sobě vlastního, konkrétně jedinečného a neopakovatelného, a že po liniích tváře šel za touto jedinečností až tam,

kam pohyb linií již nedošel, ba že za tímto pohybem vytužil ještě víc: úmysl směru, původní vůli a úsilí duše, která líč a její rysy oživuje. A dokončiv portrét, pokynul s úsměvem přírodě či skutečnosti modelu: Hle, tohle jsi chtěla říci! A právě v tomto vztahu ke skutečnosti záleží umění, a v ničem jiném. Umělec nepřišel na svět s fotografickým aparátem v ruce a nechodí podél cest života se zrcadlem. Dotváří, dokončuje, co v sobě příroda ponechala ve stavu pouhé možnosti, virtuality, náčrtu a temné vůle, a pomáhá jí k vědomí, to jest k vědomí jejího významu a účelu. V tomto smyslu je umění *homo additus naturae*, v tomto smyslu je umělec spolupracovníkem Stvořitele a umění pokračováním stvoření. Skutečnost je pro umělce především nositelkou svého možného významu, čekatelkou vlastního uvědomění, spasitelným beránkem: příroda je mu hlavně troskami budoucna. A čím více má umělec oné niterné síly a schopnosti ztotožnit se se svým modelem, vžít se sympatií do podstaty zobrazovaného života, postihnout jeho nezaměnitelně originální rys — říkejme té schopnosti idealita — tím více jeho dílo zachytí z konkrétní zpodobované skutečnosti, tím víc se přiblíží její pravdě a „realitě“: bylo by lze říci, jak praví Bergson, že čím víc má umělec idealitu ve vlastním nitru, tím víc bude reality v jeho díle, a to je celé vyřešení konfliktu a harmonie realismu a idealismu v umění. A snad se také nenajde zase tak pošetilý straník objektivní observace v umění, aby si téhož Michelangela, zobrazujícího například Mojžiše, představoval, jak pobíhá od modelu k modelu, od člověka k člověku, na každém pátrá po nějakém mojžišovském prvečku a pak všechny zkušenosti získané stykem s desaterým jednotlivým životem mimo sebe kombinuje a skládá v celek: neví-li to, ať se tuší, že k Mojžišovi i ke komukoliv jinému umělec pokaždé našel hmotu i vzor v sobě samém a že stejně obraz titánského lidského génia jako jiné obraz do-

konalé lidské zloby nebo absolutní lásky dotvořil ze zkušeností vlastního nitra a vlastní povahy, vycházející ze zárodků a možností daných v něm, Michelangelovi, samém. „Vždy jen sebe maluje, kdo maluje jiné, a svoji duši dýchá do díla,“ praví sám. Všechny svoje hrdiny našel v sobě. A obdobně je tomu v poněkud jiné poloze i s Proustem, kterého téměř chorobný zájem o sebe jediného dovedl k předmětnosti bezmála vědecké a obecnosti zcela všelidské. Jak to? Prostě tak, že v sobě jediném sestoupil dostatečně hluboko, aby na sobě pochopil a na povrch vynesl nové pravdy o duši veškeré a každé: nová psychologická objektivita zde roste z nejsamotářtější introspekce, k všeobecné platnosti dostáváme se zde stálým prohlubováním jednotlivého, jdeme v sobě jediném prostě tak daleko, až se v sobě setkáme se všemi, a co bylo výjimkou, rozuzlí se ve svých kořenech v novou, vyšší banalitu. A to je zase v umění celé vyřešení konfliktu a harmonie subjektivismu a objektivismu.

Básník vytušuje, dotváří a doceluje skutečnost, soustřeďuje její rozptýlení, doslovuje její náповědi, stává se jejím vědomím, je-li bezvědomá, řeší hádanku jejího smyslu, je-li vědomá. Dorozumějme se o této transcendenci. Někdy bude záležet v pouhém údivu z věcí, v pouhém a čirém vytržení nad skutečností. „Jsou hodiny,“ praví Anatole France, „kdy mne všechno překvapuje, hodiny, kdy mi nejprostší věci nahánějí záchvěv tajemství.“ V této větě není k estetickému vnímání snad první krůček, zde je již podstata svérázného vjemu celá a zbývá ještě jen učinit technický výkon, tj. formulovat obsah onoho pocitu nadskutečnosti, jež náhle a třebas jen na okamžik v básníkově vzniká z všedních a bezvýznamných věcí, sdělit úzkost té jeho ateistické duše, která i do svého bezbožectví vnášela zvědavost na tajemství, a s rozkoší popírajíc, každou chvíli ve své rozkoši znovu a znovu narážela na pocit marnosti všeho po-

pírání. Je bez významu, že pro svůj zážitek úzkosti a nadskutečna pochybovač nalezne za chvíli vysvětlení vědecké, neboť jiné vysvětlení by nesnesl, a že svoji intuici tajemství rozptýlí na pouhou iluzi: sdělil ti již svůj zážitek, otevřel tvůj sluch otázkám, které i nejvšednější věci kladou. V podivuhodné úvaze z roku 1846 V čem je podstata ruské poezie a v čem její zvláštnost ptá se Gogol, proč vlastně Puškin tvořil, co chtěl: Jeho předmětem bylo cokoli... nestaral se o nikoho... o něm samém lze z jeho děl pochytit málo... „Jeho nejdokonalejší výtvoři, Boris Godunov a Poltava, jsou věrným ohlasem minulosti. Svě době jimi nechtěl říci nic; žádný prospěch svým krajanům výběrem těchto svých námětů nezamýšlel; také není zřejmé, že by byl k některému z vylíčených hrdin naplněn zvláštní účastí a že by se byl těchto dvou básní, tak mistrovsky a umělecky vypracovaných, podjal kvůli nim. Podivil se jen neobyčejnosti dvou historických událostí a chtěl, aby se jako on podivili i jiní...“ To je znamenitě řečeno: Podivil se jen... a chtěl, aby se i jiní podivili... Umění je ve své podstatě výrazem údivu z věci, metodikou úžasu. A básníkem je ten, jemuž je dáno znovu a znovu se divit, jako by byl právě poprvé prozřel a poprvé překvapen ustrnul nad světem, v němž co věc, to hádanka a nezřejmý význam. Obnovovat otázky nad věcmi a hledat odpovědi, to je jeho úkol. Ba, nestačí vůbec to jediné první: obnovovat otázky? Jsou přece umělci, kteří ti odpovědi odpírají, spokojí se trapnou sugescí, že věci smysl mají, ale nesdělí jej a opustí tě sklíčeného a zděšeného tajemstvím, rozechvělého pocitem neúplnosti života: básníci chladně krutého nebo naopak bolestí zmučeného srdce, kteří sami se ztrýznivše, trýzní teď bližního, *tortores heroum*, vrahové hrdinů, Hoffmann, Poe, Baudelaire, Dostojevský, Čechov, Faulkner. A jsou jiní, kteří neodpovědí, neboť odpovědi nemají, sami neradostně tápající, donekonečna obrácení v rozpacích k životu: Co to

chceš, Živote, říci, a miluji tě vůbec, nebo tě nenávidím? Rimbaud, Pirandello, Hemingway. Turgeněv ve svých Vzpomínkách vypráví, jak postava jeho nihilisty Bazarova z „Rodičů a dětí“ „velmi překvapila“ jeho samého, jak jí nerozuměl, a třebaže Bazarova pro jeho charakternost nemohl nemilovat, dostal nakonec z knihu vyspíláno ode všech, neboť nikdo z kritiků nepoznal, odmítá-li Bazarova, či straní-li mu: „ti vaši nihilisté!“ A teprve když se Bazarov rozlétl v knize, poznali čtenáři rázem tisíce Bazarovů kolem sebe a v sobě a v duších se uvolnila jakási tíseň: Tohle jsi mnou tedy, živote, chtěl říci! Obnovovat otázky a *bojovat o odpovědi!* Pravíme: *bojovat o ně*, nikoliv jich nutně i dosahovat a nabízet je pak hotové. Ačkoliv básník zpravidla nabízí či poskytuje i odpověď, mravní právo má v jeho díle čtenář jen na otázky: umění se nikdy nesmí stát katalogem hotových odpovědí na životní otázky, logaritmicou tabulkou, oslím můstkem, po němž by se člověk dostal pohodlně z nesnázi vlastního *hledání* do matematického ráje zaznamenaných a připravených řešení. Trap se vlastním životem sám a na umělci, jenž je ten, kdo vidí otázky, chtějí jen otázky, o odpovědi se staré sám! Odpovědnost umělce za svoje dílo vůči čtenáři je přesně formulovatelná: umělec ručí za pravdivost otázky a za opravdovost hledání odpovědi, hledá-li ji; nikoliv za správnost odpovědi samé. Neboť učí *tázat se a hledat odpověď*, nic víc. Naprosto neodpovídá také za společenské účinky, které mohou jeho případné odpovědi mít v napodobivém davu citelů. Umělec může dát odejít svému hrdinovi sebevraždou, vidí-li jeho život tak, že je sebevražda jediným možným nebo důstojným řešením. Cožpak nemůže být v samotném životě dobrovolná oběť života — z lásky, obětavosti, jako protest — výrazem životní euforie tak mocné, aby dala přednost vznětu výsostné exaltace před roky a roky přizemního živoření? Také taková smrt je dovršením a dává životu smysl. Umělec ne-

bude proto ještě „učitelem sebevraždy“ a veřejným demoralizátorem slabochů. Jedinou demoralizací a nemravností v umění je lež a předstírání opravdovosti.

Tak je tedy v uměleckém díle zároveň víc i míň než ve vnímané skutečnosti: víc o účinek umělcovy aktivity, o to, čím je skutečnost dotvořena, o její význam; míň o vše, co umělec pomínil jakožto pouhý obsah myslitelné kopie a co nenaznačovalo podstatu a smysl skutečnosti. Opravdu se tedy umělecká krása k přírodě zády neobrací a každým svým slůvkem v ní koření; a přece v ní nikterak nespočívá. Obojí rys dávno není tajemstvím, ač byl velmi různě a zpravidla odděleně vyjadřován. Že je umění duchovním docelením života, ví už Platón, jenž dává kráse záležet v účasti na věčném Rozumu či Dobru a vidí v ní odlesk nadsmyslných Idejí; ví to Aristoteles, který praví, že krása přírodu doplňuje; ví to Plotin, když říká, že krása nezáleží v souladu poměrů, ale v něčem, co se nad věcmi vznáší jako světlo shora; ví to Fielding, když v „Tomu Jonesovi“ srovnává život s divadlem, kde lidé jsou herci a jejich vášně režiséry a umělcem je ten, kdo se dívá nejen z hledišť, ale vidí i za kulisy; Hörderlin, když praví: „Ideal ist, was Natur war“; Baudelaire, když hledá podstatu krásy v tom, že nám odhaluje svět jako „odpověď nebes“ a v básníkovi vidí „překladaatele“, „luštitele“ hieroglyfů; Rimbaud, když v něm vidí zřivce, jasnovidce, „un voyant“; Mallarmé, když myslí, že vesmír byl stvořen proto, aby skončil knihou; Rodin, když chce vymodelovat nejen svaly, ale i život, jenž je oživuje, ba i tajemnou moc, která je vytvořila udělující jim krásu, sílu a milostný půvab; Dostojevský, když v tvorbě vidí docelování neúplného života, záchranu otřesené mravní rovnováhy, a plnění nemocí, praví: „Román je přitom má jediná záchrana“; a také ten Němec, jenž „nepřesal proto, že věděl, nýbrž aby věděl“. Že je pak umění naopak i redukcí, zmenšením skutečnosti, ví zase třeba Stendhal, když

v „Dějínách italské malby“ velmi prostě prohlašuje, že „umění činí imitaci srozumitelnější než příroda tím, že vylučuje podrobnosti“, což je pěkným protějškem k stejné pravdivému, ač opačnému výroku Plinia Secunda, který chválí Řeka Timantha za to, že na jeho obrazech „pozorujeme vždy více, nežli je namalováno“. Kteroužto antitezou současného rozmnožení a zkrácení skutečnosti není dialektika umění ještě daleko vyčerpána.

Takových rozporů, jež umění rozuzluje, je víc. Rozpor svobody a vázanosti je prvním z nich. Skutečnost estetickou vytváří zajisté člověk sám, je původu veskrze lidského, pochází z činnosti umělcovy, ze zvláštního stanoviska, které k světu zaujal, ze zvláštního chování, jemuž jej podrobil; příroda sama o sobě nositelkou estetické skutečnosti není. Uměleckou tvorbou umělec přírodu přetvořil, dal si vedle ní a nad ní svět nový, svět jejích významů, a tento svět je celý z jeho ducha, z jeho autonomie a umělec v něm je doma jako v sobě, prost všeho nucení: umění je ze svobody, je výrazem osobní síly, která je vůči skutečnosti nezávislá až do čirého vrtochu a která ze svobody vycházejíc, k další svobodě — osvobozujíc čtenáře — i míří. A přece se té svobody, a již během jejího výkonu, umělec vzdává, neboť se svazuje umělými pouty přijatých pravidel, technik a formálních regulí. Kam z tohoto rozporu svobody a spoutanosti? Nikam jinam než k svobodě vyšší. Úkon tvorby, má-li realitu přemoci, nesmí být slepou rvačkou s ní, nýbrž válečným tažením umělce-stratéga a taktika: a technika a pravidla nejsou leč taktickou metodikou, sbírkou bojových lstí k úplnějšímu a oslnivějšímu vítězství. *Gènes bien placées* říká Valéry metrickým a prosodickým regulím, kterých je bezpodmínečně poslušen: „překážky vhodně rozmístěné“. Básník si je nastavěl v cestu, protože nestojí o vítězství snadné, touží zápasit bravurně, dobojovat přesvědčivě, ponechat protivníku výhody. A to je celé tajemství umění

„podle pravidel“, formalismů, klasicismů: význam řeholí a závazků je v tom, že byly přijaty dobrovolně, a že svazují svobodu, jsou zároveň jejím přímým výrazem, jejím důkazem, ba její exaltací. Plyne z toho také to, že jsouc důsledkem umělcovy svobody, existují z milosti této svobody, jsouc odvolatelné, a není tedy sebevžitější a sebeúspěšnější formy, aby svoje pouto a svoje dogma mohla povýšit za věčné pravidlo umění: podle téže dialektiky umění jakožto svobody sám fakt, jenž ubrání klasicismus proti jakémukoliv opovržení romantikovu, ospravedlní naopak i právo romantické i jakékoliv jiné umělecké revoluce. — A jak a kam z rozporu dalšího, z antitězy umělecké sebeúčelnosti a účelné užitečnosti? Jak je tomu s pověstným problémem „art-pour-artismu“, umění pro umění? Zdánlivě je pojem i program artismu pojemem a programem zcela oprávněným a věcným, neboť umělecká tvorba je vytvářením krásy, a cílem tvůrčího procesu nemůže tedy v umění být než aby krása, a nic jiného, byla vytvořena. Jenomže pozor: dokázali jsme touto větou něco víc než vpašovat do zjištěného faktu šalebnou formu zbytečného rozkazu? Rozkazovat umělecké tvorbě, aby dbala především vytváření krásy, nemá víc smyslu než říkat trávě: Buď zelená! a velet součtu dvou a dvou, aby byl čtyřmi. Nejdřív jsme totiž organickou jednotu pojmu uměle rozložili na jeho významové složky, na něž by se tato jedi nost bez našeho zásahu nikdy nebyla rozpadla, a pak voláme: Patříte k sobě, nerozcházejte se! Pojmová analýza zde moc neposlouží, umělecká krása má být, toť se ví, především krásou, a dokonce ji i m u s í již předem a předběžně být, aby bylo otázkou rozporu krásy sebeúčelné a krásy služebné vůbec lze klást. Lze se však ptát, zdali jakožto estetická povinnost splněná umělecká krása nemá být, jsouc výrazem života vystupňovaného, zároveň životu i dobrá, a není-li tedy povinnost účelné užitečnosti již danou složkou jejího pojmu? Vždyť jsme přece řekli, že

umění vychází sice ze skutečnosti, ale ukazuje za ni a nad ni, a již toto je znamením nějakého směru a účelu, tedy služebnosti. Na tohle odpovíme, že tomu vskutku tak jest, jenomže neúčinněji krása životu slouží a nejpronikavěji je mu dobrá tím, že je právě krásou, a tam, kde neúčinněji a nejpronikavěji splňuje funkci povýtce estetickou. Posláním uměleckého díla, jeho *pathosem* (řekl by Bělinický) nemůže být přece nic, co by mohlo být i posláním, *pathosem* a tvůrčí pohnutkou něčeho jiného: pak by umění bylo zbytečné, neboť by nemělo vlastní důvod k existenci, žilo by z pohnutky vypůjčené nebo sdílené. Dva synové svého století, Balzac a Zola, oba pojali a uskutečnili záměr podat ve svých románech *umělecký* obraz celé své doby; a oba velmi ctili vědu a v obou jejich románových cyklech se tato úcta k vědě jasně vyjadřuje; jediný Zola však pojnal svoje dílo jako podnik užitku vědeckého, totiž tak, aby svými ději i hrdiny demonstroval pravdivost vědecké teorie dědičnosti, aby uměleckou cestou splnil služebnost, kterou náleželo plnit přírodní vědě. A proto, i kdyby učení o dědičnosti v Zolově pojetí bylo vědecky mnohem správnější, než je, ba kdyby bylo dokonce i zcela pravdivé, u m ě l e c k ý osud Zolova cyklu nebyl by jiný, než vskutku jest: jako celek je v troskách a jen výjevy a stránky zůstávají, kdežto Balzacova Komedie ztrácí stránky a jako celek zůstává. Celkem vzato tedy, rozpor umělecké samoučelnosti a umění služebného, „art-pour-artismu“ a toho, čemu Baudelaire říkal „kacířství poučnosti“, rozuzluje se jako nedorozumění: „umění pro umění“ je falešný, nekonsistentní pojem; a na pojem či požadavek antitetický, to jest na požadavek umění služebného a užitečného, lze sice přisvědčit, nicméně vždy jen s dodatkem: Umění je užitečné *proto, že* je uměním, a nejlépe životu poslouží, když je uměním co nejvíc. Ačli tento zdánlivý paradox neztraskotá o nejistotu novou a další, která je možná ještě starší než spor artismu a umělecké

užitkovosti: Je vůbec umění věcí životně vážnou? — Čímž se dostáváme k antitéze poslední, k rozporu umění-hry [umění-luxusu] a umění-životní sázky. Že je umění hrou, tvrdili shodně Lazarus, Schiller, Spencer i jiní, lišili se jen tím, že každý viděl jinak původ a úlohu hravosti. Cožpak není umění činností desinteresanou a neutilitární, jako jí je hra? Dbá o to, ukájet kteroukoliv striktně životní funkci? Ba, leží mu vůbec na srdci konzervace života? Hledá prý jeho duchovní významy! Ale co to znamená jiného, než že je vsutku — jak to formuluje Charles Lalo — „disciplínou luxusní“, neboť život přece může existovat a na všech stránkách opravdu v přírodě existuje bez vývoje k duchovnosti, bez potřeby znát svůj význam a cíl, bez marných otázek po svém smyslu: neptají se květiny ani stromy, neptají se zvířata, neptá se většina lidí, a jsou o to šťastnější. Vždyť přece celý duch vůbec je luxusem v tom ohledu, že by byl mohl nebýt, aniž by život pocítil zkrácení, aniž by projevil kusost a ztrátu: neztratil by přece, co nebyl našel. Potud Lalo, a my mu přisvědčíme. Jenomže zároveň dodáme, že je-li umění luxusem mimo skutečnost a přírodu, je jím tím způsobem, že počíná tam, kde příroda končí: příroda spontánně tíhne k duševnosti a umění v ní pokračuje právě tímto směrem, hledá totiž smysl přírody i života. A cožpak lze v hledání smyslu života vidět něco jiného než nejvyšší tvar pudu životní sebezáchovy? Jakápak tedy činnost luxusu ní? Vývoj k duchovnosti tedy není sice zákonem životního úsilí, ale rozhodně je jeho úspěchem, jeho šancí, je luxusem pouze v tom smyslu, že by mohl nebýt, aniž by proto život pocítil zkrácení. Jakmile však ovšem již jednou život šťastnou náhodou svého tvořivého vývoje duchovního rozměru dosáhl, počal okamžitě dále narůstat dvěma směry: starým směrem života pouze se donekonečna reprodukcujícího ve své pouze životní poloze, a novým směrem existence duchovní, směrem hodnot; v kteréžto poloze životu

nestačí již pouze žít a množit se, nýbrž chce si i rozumět. Je dobré nahmatat takto přímo prstem, do jaké míry je duch a kultura vpravdě pouhou a čirou šancí života, jeho sázkou, jeho dobrodružstvím — největším dobrodružstvím vesmíru —, a tedy něčím ve své podstatě neustále nejistým, riskantním, ohroženým a fantastickým: duch i kultura mohly nebýt a mohou zase nebýt, a nechybí hovad a zbabělců, kteří by celý „víc-než-život“ střílili za špetku „více-život“. A umění se rodí teprve, ač ovšem zcela přirozeně, v této rovině ducha a hodnot a právě z tohoto nového směru a rozměru života: je jedním z výrazů vůle žít stále intenzivněji, vědoměji, účelněji a duchovněji. Říkat potom, že je luxusem a hrou, je celkem pitomost. Ale snad by bylo lze tvrdit — namítně mi někdo — že *není-li hrou, bylo hrou*. *Není-li už umění případem hry, zůstává pořád ještě hra přípravou na umění*. Umění je prostě sublimací toho, čím je hra v pouze-životní oblasti živé existence, kde se o životě dosud nepřemýšlí a smysl života se nehledá. Může být — odpovídáme — chcete-li už mermomocí vysvětlovat vyšší z nižšího. Jenom vás upozorníme, že jestliže se tedy hra přehodnocuje v umění teprve v bytosti oduševnělé a na vrcholu života, jenž nabyl již nového rozměru duchovní tvorby, pak zřejmě se hra povyšuje na umění až v hráči, který je již **umělcem**, čili je třeba, aby umění již hotově existovalo, má-li mu být zpětně objeven kořen ve hře: kterýžto bludný kruh vám věnuji na památku! Skutečnost je ta, že umění je souznačné a soudobé tvořivému zduchovnění života a spojovat je s jakýmkoliv výrazem pouhého pudu žít je *vaticinatio ex eventu*. A ostatně, nemůže být výrůstkem žádné jednotlivé životní funkce, hravé či nehravé, již proto, že zahrnuje a předpokládá tvořivé rozvíjení životních i životně duchovních sil **všech**.

Život umělcův jako život číkoliv je jeden, v sobě celý, *nic*

v něm není osamoceno a vypojeno z celku: pudy, smysly, city, rozum a vůle, vzněty mravní, touha po pravdě, pocity sociální, úzkost náboženská. Jedna složka může převládat nad ostatními a ujmát se úlohy vlastního pořadatele celku, ale není v tom celku nic, co by se neúčastnilo procesu tvorby a nemluvílo dílem: umění je povýtce místem, v němž se tato harmonie nebo naopak disharmonie životních složek a sil, vždy však jejich jednota a solidarita projevují. Projevují se v něm dokonce obecnou euforií, stimulací, zanícením, projevují se nikoliv jako klid, ale jako činnost a pohyb, prudké vyzářování z nitra navenek. Neboť umělecká tvorba znamená nejen vědomí jednoty a účasti všech živoucích sil, ale i jejich vůli množit se, růst, bohatnout novými možnostmi: cit se skrže uměleckou tvorbu chce stát více citem, větším citem a bohatším citem, láska se chce stát lepší láskou a rozum větším rozumem. Vezměme Rousseaua, jenž prý objevil hory a přírodní pouště. Objevil snad hory a pouště dosud neznámé? Nikoliv. Viděli jeho hory a samoty lidé před ním? Viděli. Viděli z nich všechno a totéž co on? Ano. Co tedy stvořil a co k čemu přidal? Stvořil ne hory, ale nový vztah k horám, nový způsob, jímž je vnímat, a přidal něco k lidskému nitru či citu, nikoliv k světu: vítězství umělcovo záleželo zde v tom, *nově* a *jinak* se dojímat než dosud, a celý romantismus vzešel z toho dojetí. Jestliže umělecká tvorba znamená rozncení všech životních sil, zjitření celé oné pulsující, vědomé i nevědomé solidarity, již je umělcův život, ptáme se, za čím umění v světě půjde, či lépe: co chce nebo vůbec má už zasáhnout? Nuže, zase jen život, ale opět celý život, každý život. Není životního tvaru, s nímž by umělec netoužil se ztotožnit a splynout: neviděli jsme snad stokrát umělce, an se cítí solidární se zločincem, an se cítí spoluzodpovědný za jeho skutky a přičítá si viny, které nespáchal? Vzpomínáme si na pokoru ruských spisovatelů před jejich vrahy, zloději, prostitutkami,

idioty a hůpy. Dostojevský se válí v prachu před Raskolnikovem a Stavroginem, jako by cítil, že by mohl být zločincem, ježž líčí. O Shakespearovi bylo řečeno: kdyby byl nelíčil vrahy, byl by vraždil. Na Danta ukazovaly děti na ulici: to je člověk, jenž navštívil Peklo. Něco ze strašlivých mrzkostí a hrůz, jež byl vypověděl, zdálo se truchlivě zářit z jeho pohledu. Goethe vypadá, jako by děkoval Wertherovi, že se laskavě zastřelil místo něho. Hugo se zdá závidět Jeanu Valjeanovi minulost galejníka a „Muži, jenž se směje“ jeho hubu, rozříznutou od ucha k uchu. S ohromující sympatií — a nevíš, čemu se v ní více divit, zdali jejich nesmírné láskyplnosti nebo odpornosti jejich předmětů — sžívají se všichni s životem, v tom, co má nejnižšího, jako jiní, a jinde i oni sami, splývají s jeho výsostmi. Říkají, že je poezie všude, kde je život. Všimněme si, že po celá staletí pokrok či lépe vývoj v umění nedál se ani tak jménem výbojů formálních, ale jako boj o to, aby nové, tj. nižší a nižší, všednější a všednější oblasti života mohly vstoupit do umění: to je cesta od klasicistické tragédie, kde hrdinou může být pouze král či vojevůdce a vzpruhou jen „vysoká“ vášeň, k bosákům Gorkého, to je velký kus smyslu realismu a naturalismu. A vizme i úlohu „bezvýznamnosti“ v umění: i na nejpustší běžnost a fádnost, jež by nás v životě přímo zmučila, si dělá právo umění, a nicotnost, vražedná v životě, hluboce nás zaujme a rozruší v románě. Co se životně významného děje Cervantesovu Donu Quijotovi, co potkává Dickensovy Pickwickovce? Hlouposti. Hloupostí se začíná, hloupostí se končí, mezi nimi další nekonečné hlouposti, — a z líně všech těch hloupostí vkrádá se ti od první stránky do srdce jediný velkolepý dojem hluboké, heroické a přímo nábožensky úchvatné životní intuíce, jistota, že životní bezvýznamnost byla zde branou k samé podstatě života a jeho významu. Jsou umělci velmistři této poezie životní všednosti, této významnosti nicotného, heroismu neheroického,

hloubky mělkého: Manzoni „Snoubenců“, Gogol starovětských statkářů, Němcová „Babičky“, Flaubert „Prostého srdce“, Tolstoj mužický. Jsou, mimochodem řečeno, radikálním vyvrácením fotografické a zrcadlivé koncepce umění, neboť kdyby umění přinášelo totéž co život a opakovalo jej, nicotnost, jež nás nudí zřena životně, omrzela by nás stejně rychle v zrcadle umění. Nám však mají být na tomto místě především důkazem, že umění je podstatně projevem solidarity všeho živoucího, že není sebepokornějšího projevu či zlomku života, s nímž by básník nesympatizoval, s nímž by se neztotožňoval a do jehož nitra by se nepřenášel, aby z něho vynesl nepatrnou trochu anebo nekonečné bohatství utajeného životního smyslu. Život tedy vábí a strhuje umělce vždy, všude a proto, že je život. A umění není leč sympatie s životem, je nejhlubší svou povahou sociální, je rozšířením pocitu niterní jednoty a bratrství na vše, co kdy příroda stvořila, co tvoří a vůbec kdy stvoří živoucího, je každým svým okamžikem a nejmenším svým počinem ustavičně zakládání univerzální Obce tvorů živých. Mohli bychom nyní zkoumat povahu estetické rozkoše. Říci, že estetická rozkoš — ať již umělcova z tvorby, ať divákova nebo čtenářova z díla — není leč právě slastným pocitem oné obecné stimulace všech životních sil jednotlivcových, zanícených, aby zářily z nitra do světa; že je nad zobrazeným kusem života nebo i jeho celkem sladkou jistotou našeho ztotožnění s ním, vědomím, že jsme pronikli jeho význam, rozluštili jeho hádanku a že je zde smysl života splněn. A to by nám vysvětlovalo neutilitární, desinteresovaný ráz této rozkoše: kde je význam života naplněn, tam se život raduje dosáhnuv přístavu, tam všechny zájmy a touhy umlkly, cítíce se splněny u cíle pouti a v klidu. Přístav a klid, rovnováha obsahů niterních, pudů i citů, soudnosti a vůle: a proto zase bude estetická rozkoš vždy obsahovat nedefinovatelný živel formální. Ale spíš než si všmat

povahy estetické rozkoše chceme se ještě slovem vrátit k způsobu, jímž svou souvislost s Životem cítí velký umělec. Cítí ji mezi sebou a všemi, všemi tvory (i netvory) života, od nejpokornějšího, v němž život dosud nepronikl k vědomí, až k nejvyššímu a nejdokonalejšímu, nadčlověku či andělu, a počítajíc v to i bytosti, jež stvořila lidská obraznost a zalidnila právě jimi knihy a umění; mezi sebou a tvory všech míst, i když je nikdy neužří; mezi sebou a tvory všech dob. mrtvými i budoucími, od prvních pohybů života na zemi po mrazivý sklonek časů. Ty všechny tímž nesmírným podnětem, jediným nedílným úmyslem. „Zvíře se opírá o rostlinu, člověk vyrůstá nad zvířecí, a lidstvo celé, v prostoru i času, je nekonečnou armádou, jež se řítí podél každého z nás, před i za námi, v strhujícím útoku, schopném smést všechny odpory a nechat za sebou všechny překážky, dokonce i smrt.“ A v tomto pocitu jednoty bezmírného vesmírného Života se umělec osvěžuje, posiluje a kalí: sám je zlomkem tohoto Života, ale s touhou pojmout jej celý, a jakoby exponent jeho síly tvořivé a vyjádřitel jeho úmyslů. Je zároveň puzen a váben, puzen a hnán nekonečnou nadosobní „vis a tergo“, valící se za ním, váben a vsáván obrovskou „vis a fronte“, přitahující jej k cílům vítězství a vesmírné harmonie v nekonečnu před ním!

A nyní, zdá se, zbývá jen, aby náš rozbor umělcova quasis mystického pocitu jednoty s Životem a jeho smyslem vyústil v stý pokus zmást umění a náboženství. Nevyústí! Všechna „Umění a náboženství“, podstrkující jedno za druhé, jsou nám vskutku protivnou marností. Ani nás nezapadne chtít znovu připravit umění o jeho samostatnou bytnost ztotožňující je teď s náboženstvím a za chvíli s filozofií, když jsme je právě před chvílí vyprostili z objetí vědy, jež mu vkládala do rukou fotografický aparát. A na druhé straně máme za to, že paralelami umění-náboženství

může být náboženství jen sníženo. Tuze dobře víme, že byli, jsou a budou vždy básníci, kteří budou svým uměním vyjadřovat především anebo pouze obsah svého prožitku náboženského a kvalitu své víry v Boha, jak je jejich samozřejmým právem; a víme, že existovaly celé kultury nebo alespoň celé kulturní epochy — gotika, baroko —, kdy umělecký projev téměř vždy znamená totéž, co projev náboženské jistoty. „Theologii a poezii“ — říká Boccaccio v Životě Dantově — „možno nazvat skoro touž věcí, neboť mají jeden a týž předmět“, a zve pak theologii „poezií Boží“ a chválí Aristotela, že pro něj prvními theology byli básníci. Jenomže má-li v gotice a baroku umění cíl a význam náboženský, je to proto, že *všechno konání lidské* jej tehdy *povinně* má, neboť pro člověka a dobu nenarušené jistoty o náboženském smyslu veškerenstva, vše, *co je dobré*, je v Bohu, pro Boha a je k jeho slávě konáno. Zde prostě umění *slouží* náboženství, „ars“ je „ancilla theologiae“ neméně a stejně, jako jí je filosofie: když Dante vchází do chrámu, aby se zde před tváří svého Boha m o d l i l, odkládá v sobě pyšného umělce a zanechává jej u dveří chrámových. Jinak a naopak onen umělec moderní, jenž se hodlá modlit svou tvorbou a během tvoření „cítí se“ ve styku s nevímjakým Bohem. „Opravdoví umělci jsou nejnáboženštější ze všech lidí“ — povídá Rodin: „Kdyby nebylo náboženství, musil bych si je vytvořit.“ Totiž: vytvořit právě svým uměním, tak to Rodin myslí, a přitom pohrdá „jistými úkony“, nesklání se před „jistými dogmaty“ a „nekoktá vyznání víry“. Nuže, to je nesmysl. Zde jde ztotožňování umění a náboženství veskrze na účet citu náboženského, tvoření nebo zážitek krásy chce vpravdě vytlačit a nahradit zážitek styku s Bohem, míří se nevím k jakému „náboženství krásy“. Všimněte si, že této identifikace umění s náboženstvím, tohoto zdánlivého znáboženšťování života se dopouštějí hlavně doby náboženských citů rozvrá-

cených a upadlých: časy moderní, romantismem počínajíc. Gotika, renesance, klasicismus neznaly této „invaze uměleckého mysticismu“: to proto, že jejich náboženské cítění bylo právě nenarušeno, anebo naopak upřímně nevěřily. Na otázku, proč píše, Montaigne odpovídá prostince: Aby se zbavil melancholie v samotě svého hradu, aby počestně a užitečně strávil čas; a sebe si vzal za svůj jediný námět proto, že byl „prost a prázden látky“! Velcí klasikové sedmnáctého věku by řekli: Abychom pravdou o člověku povznegli — ba, oni by řekli: pobavili — „řádné lidi“. Ale pan Rousseau, celý na pospas mystice „božských vášní“ a konfúzi Boha s dobrou Přírodou, míří svým uměním už rovnou do božích oken a u něho je po prvé umění „Zjevením“. Chateaubriand zestětští náboženství, místo aby znábožnil umění: jak také, je-li jím počínajíc každý romantický básník svým vlastním Kristem, Vykupitelem, Poslaným, Beránkem! A cožpak Flaubert teprve: „Jsem v podstatě mystik“ — píše paní Coletové — „a nevěřím v nic... Buďme náboženští! Co mne se týče, vše, co mne potkává mrzutého, ve velkém i malém, působí, že se tisknu čím dále tím více k své věčné péči — k Umění... Obracím se na jakýsi estetický mysticismus, mohou-li ta dvě slova jít pospolu, a přál bych si, aby byl ještě silnější...“ Nemluvme o dekadentech, jimž nestačily už veškeré theologie dohromady, i musili do theosofii, magií, okultismů, satanismů, k černým mším, čert sám ví, do jakých zřidel božskosti. A konfúze rostla a v umění byla — a je dosud — stále jen řeč o „zjevení krásy“, o „zázraku tvoření“, o „vykoupení skutečnosti“, o „božském pověření umělcově“, o „milosti“ jeho zdaru, a s každým pokrokem tohoto pseudomystického a pseudotheologického žargonu zatemňuje se o něco víc čistota a jistota pocitů jak estetikých, tak hlavně náboženských. A když mi tak začne mluvit i básník či kritik katolický, vím, že také on je synem své doby nábožensky churavějící a dědicem pozitivistických trouchni-

vin a že to s jeho náboženskou opravdovostí není docela v pořádku. Neboť si hned vzpomenu na Renana a jeho výrok v úvodu k Studiím z náboženství dějin: „Mezi všemi druhy poezie jest náboženství tím druhem, který nejlépe dosahuje podstatného cíle umění, aby byl totiž člověk povznesen nad životní všednost.“ Tomuto ztotožňování umění s náboženstvím — a opakuji, že se může udát jen na útraty náboženství — patronuje totiž Renan jako jeho vlastní filosof, jako byl zase Flaubert jeho asketou a mučedníkem: ani ten ani onen nevěřili, že je Bůh; věřili, že je božské, to jest že existuje lidské dobro, lidská pravda, lidská krása, uslechtilá a cílevědomá vážnost lidského života člověkem stvořená, člověkem nošená, a z těch se snad jednou jakýsi Bůh součtem narodí, syn velikosti lidské a člověku podobný. Ani ta kvalita a hodnota umělcovy askeze nikoho nemyl: umění má své mučedníky — a chtěl jsem již říci: své světce — aniž je proto svědectvím Boha, vždyť není ani politického fanatismu, jenž by svých asketů a dobrovolných obětí neměl, a truchlivá velikost lidskosti je i v tom, že své mučedníky mají i lidské omyly a lidské neřesti. Ani proto ještě umění není a nebude náboženstvím, neboť — a v tom je to celé: není náboženství bez osobního vztahu a styku s Bohem (nebo snad alespoň bez úsilí o něj), a kdo necítí prapůvod a cíl života a jeho tvůrčí sílu vtělené osobnostně ve vědomou Lásku, již bych miloval a jež mě stvořila, aby mne milovala, necítí nábožensky. A umění se obejde bez tohoto citění smyslu života jakožto osoby, a tam, kde ho je plno, jako ovšem u tvůrců nábožensky citících a inspirovaných, není umění pro uměním, že by toho citu bylo plno.

A stejně je tomu se změněním **umění a filosofie**. Obě zajiště mají transcendenci, cílí k nezjevenému a tím nezjeveným je skrytá pravda, smysl skutečnosti. A rozhodni, umíš-li, kde přestává básník a začíná filosof a naopak, v Platonovi,

Montaignovi, Pascalovi, Rousseauovi, Kierkegaardovi a Nietzschevi. A hned jméno Pascalovo, Kierkegaardovo a Nietzscheovo jsou ukazateli ještě dalšími a naznačí ti, proč zrovna přítomné chvíli je souzeno, aby spojení a spojenectví umění a filosofie spíše sílelo než sláblo, aby jejich změnění bylo přímo charakteristickým rysem současné kulturní situace v našem světě: neboť ti tři jsou patrony nebo předchůdci filosofie existencialistické a stačí letmý pohled na existencialisty francouzské typu Jeana-Paula Sartra nebo Gabriela Marcela, aby v nich vysvitla naprosto organická jednota literáta a filosofa. Je znakem existenciální filosofie, že nemíní být abstraktní a diskursivní rozvahou rozumu, studujícího svět ze své dobře chráněné distance; nýbrž závazným aktem celé bytosti, jež riskuje svou svobodu a osud, aby jimi význam světa, do konce časů nerozhodnutý, spouštěla. Nuže, pokaždé, když filosofie vyhlásí takto svoji „situovanost“, „historicitu“ a pojme se jako neodvolatelný závazek osobnosti, sblíží se s uměním, a bude to vždy z jejího popudu. A přece je neztotožníme! Umění vidí a studuje duši konkrétní a její zcela konkrétní osudy či jevy, jeho předmětem je jednotlivé, jedinečné, individuální. Nikoliv člověk vůbec, nýbrž mladý Werther, starý Goriot, Evžen Oněgin; nikoliv ctižádostivec, nýbrž Julián Sorel, nikoliv křesťanská pokora prostého srdce, nýbrž Platon Karatajev; nikoliv příslušník vysoké pařížské buržoazie na rozmezí 19. a 20. věku, nýbrž já, Marcel Proust: a jestliže ve mně, Marcelu Proustovi, onu sociální obecninu, již je francouzská buržoazie v určité chvíli dějin, přece znamenitě poznáváte, je to proto, že jsa — právě jako konkrétní a historický jedinec — jejím příslušníkem, dal jsem některým jejím rodovým rysům zvlášť patrně vyniknout ve zvětšujícím a zvýrazňujícím zrcadle svých vlastností osobních. Podobně na jednotlivci Harpagonovi setkáváme se s celým obsahem lakomství, ba s leckterým rysem

lidskosti vůbec, a dokonce v něm bude tato obecná lidskost tím výraznější, čím dokonaleji bude zachycena jako jednotlivec, neboť čím víc je Harpagon sám sebou, tím víc — jsa člověk — je člověkem. Co činí umění projev jednotlivý a jedinečný, činí filosofie pro celek jevů. Anebo lépe: kdežto se byl umělec pevně usídlil v rovině nesčíslných konkrétních podob, obrazů a vjemů, v nichž se nám jeví svět — takže lze říci, že umění je věc obrazů, pozůstává z nich a jejím úkolem jest jmenovat je jmény —, filosof [ačkoliv přišel na svět již do obrazů, tj. jevů rozptýlený] snaží se postihnout povahu skutečnosti, než se do obrazů rozptýlila, zkoumá, proč se rozptýlila, a hledaje obecniny jednotlivosti, usiluje o to, vrátit nesčíslné v jednotu a pochopit tuto z oněch. Aníž chceme říci, že se první filosof narodil, teprve když první básník zemřel, úkon filosofův zdá se nám — logicky, ne-li chronologicky — druhým, umělcův prvním: svět je dříve krásný než pravdivý, ba myslíme dokonce, že je i dříve krásný než skutečný. Bylo by lze říci, že filosof začíná tam, kde básník končí. Bylo by lze si představit filosofa, když básník domluvil, jak studuje podmínky poznání vůbec, tedy také poznání básníkovy; jak, za druhé, analyzuje umělcovu mocnost tvůrčí, což umělec naprosto nemusí, neboť jemu stačí tvořit; za třetí, jak staví se nikoliv jako básník do středu světa, ale jakoby na samý konec dějů a časů, na pomyslný bod, z něhož může být svět v celku viděn a p o c h o p e n; a tedy, za čtvrté, jak sice vnímá, stejně jako básník, věci pro ně samé a ne pro sebe, odvrací své oči od praktických cílů světa a obrací je k tomu, co p r a k t i c k y není k ničemu, ale prodlužuje přitom vidění zraku umělcova viděním svého ducha a ztotožní se s pohybem, směrem a úmyslem umělce-Básníka nebo umělce-Vesmíru, pokračuje od jeho významů konkrétních k smyslu abstraktně obecnému, od umělecky jednotlivého k logickému pravidlu, od intuice smyslové k zákonu rozumovému.

Ale, proboha, nedělá právě tohle všechno také **kritika**?
Co je tedy kritika?

Že kritika není pedagogikou, věděl jsem dřív, než jsem poprvé vzal do ruky pero, abych kritizoval. Kritika nepedagogizuje ani autora, ani čtenáře. Nepedagogizuje autora, protože by bylo dětinské vydávat recepty, jak to zařídit, aby dílo bylo krásné, a co má někdo jiný podniknout, aby byl pravdivě sám sebou. Všechny kritické knihy světa dohromady nestvořily jediného básníka a kritika má se k umění asi tak jako věda k přírodě: předpokládá ji, ale nevytváří. A také vychovávat a vodit čtenáře za ruku není pro kritiku podstatou: že dobrá kritika vzdělává čtenářův vkus, učí ho umění cítit a přemýšlet o něm, je účinek sice nepochybný, ale průvodní, totéž přece je i účinkem umění samotného, aniž lze proto říci, že básník tvoří, aby pěstil vkus obecnstva. Je směšné si představovat, jak často činí špatní umělci, že kritik bojuje proti tomu či onomu autorovi proto, aby ho nikdo nečetl; nýbrž výhradně proto, aby dokázal, že to n e n í umělec. Celá představa „kritika vlivného“, u nás tak běžná a vyjadřující skutečnost tak záviděnou, je pouhá pojmová pokřivenina, neboť nepřihlíží vůbec ke kvalitě: deset znamenitých lidí oceňujících kritika znamená víc než deset tisíc domovnic nakupujících svou četbu podle rad referenta v knižní rubrice těch či oněch novin, neboť život „literární“ probíhá sice ve všech rovinách, ale život vskutku básnický tvůrčí pouze na vrcholech. Venkonce je všečen náležitý a pravý účinek kritikovy práce splněn tehdy, když si všichni staří ctitelé paní Vlasty Horské čtou její knihy klidně dál, ale žádný se tím už nechlubí.

Že kritika není u m ě n í m, cítil jsem stejně dobře, ale vážil jsem si toho názoru nekonečně víc, neboť jsem v něm

ctil mínění Šaldovo. A přece kritika uměním n e n í. Především by asi těžce snášela vědomí, že je uměním, které se zachycuje a zažehuje na *jiném* umění, na cizí umělecké inspiraci: při takovém vědomí své uměleckosti prostředkované, odražené a cizopasné by kritika nemohla leč živořit, neboť není velkého umění bez přímého styku s životem. A zde nemůže být ani argumentem, že ve svém gruntu je kritikova tvorba stavem zanícení lyrického, protože lyrický je v podstatě každý a jakýkoliv proces tvoření, ať již běží o tvorbu umělcovu nebo filosofovu, učencovu nebo dokonce i technickou. A rovněž neučiní kritiku jevem povahy umělecké ta skutečnost, že kritikův projev je schopen uměleckého výrazu, ba dokonce jej často a s prospěchem přijímá: jsou historikové skvělého estetického výrazu, Michelet, Pekař, aniž je proto ještě historie v jejich díle méně vědou; a na filosofech Platónovi, Schopenhauerovi, Nietzschevi a Bergsonovi můžeme studovat čtvery různé typ vynikajících slovesných umělců, aniž proto ještě naše závěry o jejich výrazovém umění povědí cokoliv o objektivní pravdivosti a hodnotě jejich filosofii; z tohoto zřetele zůstává krása jejich výrazu pouze můstkem, po němž je lákavé pronikat k jejich myšlenkovému jádru a sžívat se s ním rychlou láskou. U F. X. Šaldy mělo však prohlášení kritiky za žánr umělecký ještě důvody další, zvláštní a osobní: nasnadě a očividné je v Šaldovi soužití kritika a básníka pod střechou téhož čela, kritika velkého a básníka zajisté méně významného, než byl kritik, neboť ustavičně paralyzovaného převládajícím výostným intelektem. Deklarovali kritiku za umění, Šalda poskytoval jen výraz pocitu své organické osobnostní jednoty, vyjadřoval svou potřebu nobilitovat a zdůraznit v sobě básníka, kterého v sobě více miloval, a to již z toho prostého důvodu, že ho cítil utištěným, slabším a také nedost uznávaným. Ustavičně, ač snad nevěda, opakoval tou svou deklarací: Velikým kritikem,

jemuž se podivujete, jsem přec jen *proto a tím*, že jsem velkým básníkem, neboť oba jsou jedno a rostou z téže podstaty a moci, která je tvořivě lyrická! Později jsem si uvědomil ještě, že proklamace kritiky uměním má u Šaldy i důvod druhý, jímž se Šalda jeví jako důsledek svých počátků a kořenů, syn své doby. V celých dějinách kritiky vyznačuje toto ztotožnění kritiky s uměním jednu jedinou chvíli, ale zato je tehdy toto ztotožnění konstitutivním rysem dobové kulturní syntézy, organickou nutností dobového duchovního kréda, nikoliv jen náhodou osobní nebo účinkem sběhu okolností: v generaci symbolistické, v letech osmdesátých a devadesátých na Západě, jímž odpovídá vznik a rozvoj kritiky impresionistické. Kritický impresionista bere si z umění jen popudy k samostatným dobrodružstvím svého ducha, a odmítaje soudit, hodlá jen zaskvit se, umělec mezi umělci, v svéúčelných duchovních výkonech, které vypovídají o něm, nikoliv o popudu. A k této generaci Šalda náleží, z těchto let a jejich ovzduší roste, a trebas je ve všem přerostl, až do konce nese stopy těch jejich názorů, které mu umožňovaly *být sebou samým* a hověly jeho osobní podstatě: „kritika jakožto umění“ činila podivuhodně zadost jeho dvojímu talentu a tvořivému aspektu jeho osobnosti, dvojí jeho ctižádosti, ctižádosti kritické, vrchovatě ukojené, a bolestné ctižádosti básníka!

Že je kritika věd o u, myslil a tvrdil jsem dlouho sám, a větším právem. Měl jsem za to, že tím bude do samé podstaty kritiky vstřípena přímo automatická tendence k objektivní pravdě, že tím bude kritika vyzbrojena spolehlivými a kontrolovatelnými metodami, a že tak bude v kritice omezena jak možnost lehkomyšlného a neužitečného parádního geniálnictví, tak příležitost k jakémukoliv stranickoideologickému zneužití. Chtěl jsem mít kritický soud *případem vědeckého zjištění*: zjištění závazného, dokazatelného, a jež dokonce dokazováno být m u s í, ale pak obstojí i proti tla-

chům krasoduchů, povrchním přibližnostem nedouků a lžím partajníků. A opravdu se nic nezdálo bránit konstituci kritiky jakožto vědy. Věda je možná tam, kde jsou splněny dvě podmínky: musí mít svůj zvláštní předmět, osobitou, samostatnou, vymežitelnou a rozumu přístupnou oblast jevů, které by zkoumala; a musí mít svoji metodu. Nuže, cožpak nemá kritika jasně ohraničenou a definovatelnou sféru jevů neredukovatelné jakosti, které čekají na zkoumání: totiž jevy umění? A cožpak způsob, jímž je bude popisovat, třídit, vykládat a posuzovat, nemůže být vědecký? Při ustavení vědy záleží výhradně na tom, aby její metoda byla vědecká, nikoliv však na tom, aby její vědecká metoda byla jen její, pouze její, dosud nepoužitá a nepoužitelná ve vědeckém zkoumání jevů jiného druhu. Tedy skutečnost, že by kritika neměla metodu exkluzivní, ale sáhla po metodách, které vypracovaly historie, jazykozpyt, psychologie, psychiatrie, sociologie, naprosto by jí ještě neodnímalu povahu samostatné vědy: stejně Claude Bernard v doslovném smyslu slova založil biologii tím, že na oblast biologických jevů přenesl z věd fyzikálních a chemických metodu experimentální, aniž proto ještě redukoval jevy života na procesy fyziky a chemie. A stejně se opírá sociologie o psychologii, jazykovědu, historii politickou, kulturní, právní, ekonomii, zeměpis, statistiku, používá jejich metod, aniž se vzdává představy a pojmu původního a svérázného jevu sociálního, jež nelze převést na žádný jiný ani rozptýlit do všech jiných. Která věda si vůbec může dovolit ignorovat výsledky věd ostatních a metod, jimiž byly získány? Která nebuduje na vědách základnějších? Která se může prohlásit za zcela autonomní? Leda matematika. A nemusilo by nás ani mást, že by i nadále a pravděpodobně navždy kritice zůstával rys domněnkový, že by v ní trval prvek pouhého mínění. Potud totiž, že by se mnohého zmocňovala intuicí, že by leccos imaginovala, uhadovala, vytušovala. Vede si

však vůbec jinak i věda nejpozitivnější? Vlastní geniální význam Clauda Bernarda záleží přece v důkazu, že ani fyzika, chemie a biologie nejsou čirými konstatacemi příčinných souvislostí mezi jevy, nýbrž obsahují myšlenková apriori, dohady, fantazie, hypotézy a předem pojaté ideje, ba bez těch že vědy ani není. Co je experiment? Otázka, kterou kladeš přírodě v předem hotovém smyslu a směru, a tuto svoji intuici, dohad a tušení dáváš přírodě pokusem ověřit, chceš si je potvrdit nebo je opravit pozorováním uměle vyvolané zkušenosti. Proto je tvůrce experimentální metody uprostřed pozitivismu velkým obhájcem intuice, imaginace, filosofie a jejich úlohy ve vědě. Z těchto všech předešlých úvah zůstalo mně jedno trvalé přesvědčení: i kdyby přece jen kritika vědou nebyla, kritik bez nejpřísnějšího vědeckého školení neobstojí. Jsou vědomosti o umělcích k vynesení kritického soudu nutné, jsou znalosti o vzniku a povaze díla, o které opřeš svůj soud — a opatřit si je můžeš pouze vědecky: okolnosti umělcovy psychologie, inspirační pohnutky, původnost díla, podmínky jeho růstu a vzniku atd. Ba, víc než to: nesmíš jich nabýt jinak než vědecky. Vědecká metoda, postup a zdatnost se zde jeví jako nevyhnutelná podmínka platnosti a zdaru příštího kritikova výkonu soudního a vědecké školení se jeví jeho nejlepší třibení a disciplína ducha a úsudku, které si kritik může, má a musí uložit. Po té stránce je mezi vědou a kritikou personální unie navždy nerozpojitelná a vyjádřil bych ji tak, že věda vybavuje kritika, a pouze věda ho může vybavit vším, co je v kritice naučitelné. Předpokládejme tedy co nejužší svazek kritiky s vědou. Je to nicméně totožnost? Ani jako věda by kritika nevedla k obecným zákonům, spíš by byly zhusta obecné zákonitosti, psychologické, sociologické, jiné, jejím východiskem. To by ovšem kritiku její vědecké povahy ještě zbavovat nemusilo, jako to vědeckou povahu neodnímá vědě historické.

Kritika by prostě byla — jako historie — vědeckým poznáním jedinečného, individuálního, osobního, vědou o čínech. Ještě víc než to: o čínech svobody. O čínech dokonce čím svobodnějších, tím umělečtějších, neboť míra uměleckosti závisí přímo na umělcově samostatnosti, originalitě, tvárné síle, s níž se zmocní skutečnosti a přemůže ji. A zde se, tuším, blížíme jádru věci a rozuzlení problému: jádro leží v tom, že hotové a dokončené umělecké dílo může být stokrát jevem historickým, faktickou součástíou proběhlých dějin, sám umělecký proces se nicméně vyznačuje nejprudší negací historicity. Goethe tvrdil něco podobného, když říkal, že každý jednající je nesvědomitý. Musí takový být, neboť úplná úvaha všech možných následků jeho činu, následků rodících nové následky do nekonečna, by do téhož nekonečna odsunula i jeho čin a nakonec jej vůbec znemožnila. Oč nesvědomitější a **nevědomitější** je umělec v stavu činu tvořivého, v stavu svého tvůrčího **vytržení**! Je u vytržení proto, že je vskutku v y t r ž e n: vytržen z pořádku a souvislosti věci a normálních dějů, z prostředí společenského, přátelského, rodinného, ze společenské lidské historie. Popírá ji, neboť chce tvořit dějiny nové, významnější, pravdivější. Předpisuje skutečnosti a událostem nový, svůj smysl. Hluchý a slepý ke všemu, co není jeho vášní, láskou a vůlí, sází na budoucnost proti dějinám: vytváří skutečnosti její nový význam, její pravou duchovní podstatu, ukazuje jí nový směr, nabízí jí její pravý cíl, tedy její budoucnost; tedy nabízí skutečnosti v ě š t b u jí samé. Tento tvůrčí stav je **proti** historický svou nespravedlností ke všemu, co se stalo a jest; je **nad** historický svým směřováním, svým vědeckým rázem. Chce přerušit dějinnou souvislost, chce, aby historie rostla teprve z něho. Hodláš-li prožít Božskou komedii jako dílo umění, tedy jako skutečnost stále současnou, ztratit se v ní jako v tomto okamžiku krásy a slasti, musíš ji po dobu požívání přestat „znát“ jakožto

dokument její minulosti, popřít ji jako památku historickou. Nuže, existuje „věda věšeb“? Může být kritika, jakožto pronášení soudů o s á z k á c h svobody na budoucnost, ještě úkonem vědeckým? Spojení kritiky a vědy je unii, ve které nerozlučná jednota termínů platí vpravdě v jediném směru: není skutečného kritika, který by mohl nezahrnovat vědce; ale opačným směrem proud jednoty neprobíhá, vědec, jehož vědeckým oborem je umění, naprosto není ještě uměleckým kritikem. A jedna z příčin soudobé bídy české umělecké kritiky nepochybně spočívá ve vpádu pilných i nepilných umělecko-historických včelek na pole kritiky. Neboť jak historie výtvarných umění, tak historie literární jsou sice nepochybné, v sobě úplné a autonomní vědy, avšak diplomy v nich nabyté naprosto nikoho předem nepověřují kritikou. Vlastní kritický úkon představuje vůči umění stanovisko a zřetel jiné. Které?

Ještě jednou si připomeňme chování umělce vůči přírodě i vůči skutečnosti osob a dějů, které zpodobuje. Toto zpodobování znamená totéž co dotváření, hledání smyslu, luštění onoho zlomku lidské podstaty trvale platné, nadčasové, „vzorné“, který je v líčení skutečnosti bez jejího vědomí obsažen. Pro umělce příroda, skutečnost blekotá, koktá, hledá samu sebe a nerozumí si. Umělec staví před ni svoje dílo: „Hle, tohle jsi chtěla říci!“ Je umělcův Napoleon Napoleonem dějin? Je babička Němcové skutečnou Magdalenou Novotnou jejího mládí? Je Julián Sorel věrně oním napůl bezejmenným vrahem grenobleských soudních archívů, je Gidův „imoralista“ opravdu samotným autorem? Každý z nich je zároveň asi o něco míň, ale jistě o mnoho víc než jeho vzor, neboť každý je tímto vzorem dotvořeným na krajní mez toho, co v něm příroda anebo i jeho vlastní práce na sobě roztvořila, však zanechala v nedokončeném stavu náznaku: je absolutněm sebe samého, je svou pravdou. Tu stojí Napoleon Gundolfův před Napoleonem dějin,

Bazarov před kterýmkoliv nihilistou své doby nebo všemi dohromady, Manfred před svým vlastním tvůrcem Byronem, a říká mu: Viz, tímhle jsi chtěl být nebo mohl být, k této osobnosti, k této mezi dobra či zla jsi tihl, toto jsi ty „idealiter“, to je arciobraz lidství v tobě jakožto daném jednotlivci! Nuže v čem jiném by pak mohla záležet kritika než v soudu, jestli se umělcovi toto docelení skutečnosti podařilo, v čem se podařilo, do jaké míry a proč? Kritik se ztotožní s tvořivým úmyslem básníka a domýšlí, dotváří a doceluje, co domyslel a docelil básník, a činí to v jeho stopách; snaží se zjistit, v čem se básník nemýlil anebo mýlil a třebaš i lhal, a hodnotu básníka díla měří a soudí obrazem téhož díla ideálně dovršeného. Kritikovo stanovisko k básníkovi je tedy v jistém smyslu a v jiné rovině paralelní k básníkovu chování vůči přírodě; kritik stojí před básníkem, jako ten stál před přírodou, a praví mu podobně: Hle, toto jsi chtěl a měl říci, a řekl nebo neřekl, v tomto jsi skutečnost a pravdu postihl, v onom jsi ji nepochopil anebo dokonce lhal. Jinak řečeno, kritik opakuje a dokončuje konkrétní intuici života, uloženou v uměleckém díle, adoptuje sám pohyb a směr umělcova niterného života, znovu prožívá jeho zkušenost a doceluje a domýšlí ji. *Opakuje ji*, pravíme, a formulujeme tím zároveň kritikovo východiště a první podmínku jeho úspěchu. Proč úspěchu? Proto, že tam, kde se kritik především s umělcem neztožní, nepřivlastní si opakovaním průběh umělcova tvůrčího procesu, nesplyne ochotně s onou částí života, která přivábila umělcův zájem, a také s interpretací, kterou o ní umělec podal, tam nebude a nemůže být kritické spravedlnosti. Nepočneš-li tím, že s úmyslem autorovým souhlasíš — a to můžeš jen jeho opakovaným prožitkem, láskou — nemůžeš jej ani poznat, tím méně soudit, neboť poznání je podmínkou soudu. Kritika je tedy především jevem psychické a mravní endosmózy, je fenoménem aktivní sym-

→ soudu vypočítá do
 kritika s góliem (vode do
 soudu)

patie. Kritik miluje ten kus života, jež si oblíbil umělec, stejně jako on, a po případě i více a lépe než on, prožívá na něm zkušenost umělcovu, osvojuje si pohyb a rytmus jeho tvořivého procesu, vplývá do samotné vnitřní logiky či zákonitosti umělcovy inspirace a záměrů: jak jinak bys potom chtěl umělcovo úsilí kriticky domýšlet, nutit umělcovu snahu podle jejího vlastního zákona k růstu zevnitř, prodlužovat tu minulost, již jest dílo, do přítomnosti, která je sama počátkem budoucnosti, jež má dílo soudit, kdybys sám nejprve nebyl tím umělcovým úsilím samotným, kdybys v sobě nedovedl vyloudit opakování oné prosté niterné skutečnosti, prostší než nejkratší verš kritizovaného básníka, prostší než nejmenší skvrna na malířově plátně, totiž povahu a směr umělcovy lásky k životu. Více než kohokoliv jiného připomíná kritik na svém počátku herce, mima. Jestliže se kritik s inspirací a záměrem umělce sžít nedokáže a nemůže — například pro přílišnou rozdílnost jejich psychicko-mravního typu — je kritika mylná, zbytečná, marná. A je přímo směšná a škodlivá tam, kde kritik ztotožnění s umělcovým zanícením zásadně a předem odmítá, přináší si kritéria uměleckého soudu z vnějšku a měří vznět a úmysl umělcův hotovým metrem jakéhokoliv uměleckého nebo kulturního programu nebo dokonce politické partaje. Pak kritika přímo implicitně zahrnuje rozhodnutí umění ignorovat, nerozumět mu. Třebaže kritika sama uměním není, neboť v jeho významu spíš pokračuje, než s ním splývá, nemůže přece samu podstatu uměleckého génia výslovně popírat: a umělecký génius není přec leč formou sympatie a sociability s životem, je znásobenou schopností tvořivé a sdělné lásky a jeho trojím úkonem je, že se (za prvé) vášnivě ztotožňuje s životem mimo sebe, případně vůbec s elánem Života univerzálního, že — jako by mu to nestačilo — vytváří (za druhé) sám nový svět života fiktivního, a že (za třetí) žádá na nás, abychom i my milovali

jak to, co on miluje, tak i to, co vytváří. Kdž jsme takto určili, že kritika počíná jako sžívání s umělcem a životem, ježž prožil a vytvořil, měli bychom nyní podat alespoň charakteristiku povahy tohoto jevu: říci, že je projevem čírodé, zřívě lásky; že je dějem, nikoliv stavem; že svůj předmět nepoznává analýzou a retrospektivou, nýbrž osvojuje si jej či zmocňuje se ho přímo a v celku aktem niterného srozumění; že není úkonem protirozumovým ani mimorozumovým, ale prostě obsáhlejším, než je pouhé rozumování, neboť je projevem souhlasu davaného celou myslící, cítící i chtějící bytostí; že prostě odpovídá povaze vůle k živé pravdě, povaze osobně životní pravdivosti, která je nikoliv věcí, ale spíš cestou, usilovným zráním, věrohodností života. Ozřejmíme si však také, jak „kritika ztotožnění“, a pouze ona, odpovídá nejzákladnější kvalitě umění, již je jedinečnost každého uměleckého díla. Originalitě uměleckého úmyslu je kritik práv, podstaty génia, ježž se zve nevyměnitelnost, kritik šetří teprve, když se s úmyslem génia ztotožní. Kritik, který hodlá umělecký úmysl svou analýzou redukovat na prvky a složky staré a známé anebo přistupuje k uměleckému dílu s ranečkem předem hotových nároků a názorů o cílech, ježž má dílo splňovat, a není ochoten se s láskou tázat na cíle, které si dílo ukládá samo, zfalšoval smysl umění i význam kritiky, neboť kritikovým úkolem je v díle objevit myšlenky díla, a ne v něm na každém kroku poznávat myšlenky vlastní. I ke knize sebeskromnějši a významem sebeskromnějši je kritik povinen se blížit s jasným vědomím o povaze krásy, jménem hodnoty dokonalé a absolutní: tedy s vědomím, že umělecká krása je hodnotou tvůrčí, čili stále nově, dále, nepředvídatelně a neznámě narůstá; že stále další oblasti skutečnosti vydávají svůj skrytý obsah krásy, proměňují svou estetickou možnost v realitu umění, že tato konverze je neuhodnutelná, a bohatství krásy nové, budoucí a dosud nepoznané je tedy prakticky neomezené;

že před kterýmkoliv dílem je možné a sluší se očekávat zázrak a oslnění, a nutné hledat alespoň pablesk původnosti, odstín nepodobnosti, nové tušení uměním dosud neprojevené; že dílo je účinkem a projevem tvůrčí svobody a každým zlomečkem své krásy zvětšuje jistinu a svobodu ducha, nemá však nejmenší naději splnit svůj úkol, předepsal-li jeho svobodě z vnějšku cizí zákon, a byť to byl třeba i zákon tvé svobody vlastní!

Je-li prvním úkonem skutečné kritiky ztotožnění s úmyslem a dílem umělcovým, je ovšem jejím druhým úkonem a zároveň vlastním cílem kritický soud. Měl by zřejmě vyplývat z onoho poznání ztotožněním. Je to možné? Je to možné dozajista a nemůže tomu být jinak. Umělecké dílo obsahuje a přináší si v sobě na svět i svůj vlastní, samostatný cíl a zákon: tím však si zároveň přináší i skrytou soustavu požadavků na sebe samo, úplný systém kritérií soudu nad sebou. Podle těchto kritérií a výhradně podle nich, ničím jiným než svým vlastním úmyslem, významem a cílem, které si dalo, a mírou úspěchu či neúspěchu, s nímž je splnilo, může a smí být umělecké dílo souzeno. Jaký je za těchto okolností kritikův soud? Je, za prvé, objektivní, neboť estetická určení díla neplynou zde z osobních pocitů, citů a názorů soudcových, z jeho libovůle, nýbrž jsou založena v řádu, který posuzované dílo obsahuje. Soud je přímým účinkem povahy objektu, nikoliv subjektivního já kritikova: subjektivita se soudu účastní jen proměnlivou mírou kritikova talentu, tj. jeho schopností umělecké dílo prožít, rozeznat jeho význam, pronést soud a formulovat důvody soudu, soud jakožto takový je však svou povahou, obsahem a zdůvodněním zakotven výhradně v objektu. Je zakotven v intimitě objektu, v niterném jeho rázu, a ponevadž umělecká podstata díla je pokaždé jedinečná a cíl a smysl díla je dílu vlastní, pokaždé tedy zvláštní a neopakovatelný, jsou nutné i kritéria estetického soudu pokaždé

nová a jedinečná: každé jednotlivé dílo si předpisuje ta svoje. Kritický soud takto pojatý odstraňuje a zamezuje veškerý apriorismus sudidel klasicistických, předem hotových a neměnně týchž pro veškerá umělecká díla minulá a skutečná i budoucí a myslitelná, nicméně zachraňuje z klasicistní koncepce kritiky všechno, co bylo její předností a co je vskutku nevyhnutelnou podmínkou soudu esteticky platného: za prvé, měřítko soudu zůstávají *estetická*, vždyť je zde umělecké dílo souzeno ze svého vlastního smyslu a účelu; a za druhé, soud se zde děje jménem hodnoty naprosto čiré, pevné a dovršené, *absolutní*, řekl by klasicista, neboť dílo je zde posuzováno domyšlenou, i když nedosaženou dokonalostí sebe samého. Absolutnost v jedinečnosti a jednorátnosti? Kritika nástrojem spravedlnosti *immanentní*, konkrétní a jednotlivé, a přec absolutní a zcela povýšené nad jakoukoliv okolnost? Ano, přesně tak. Odpovídá to dokonce zákonu všeho živého, přesně v týchž termínech se děje i soud života nad člověkem, nad lidskou osobností: v tom smyslu totiž, že konečný, dokonalý a *absolutně* právoplatný soud nad člověkem může o něm vynést jen jeho vlastní život a že si lidská osobnost přináší, svou odměnu, svůj trest i ortel nad sebou sama v sobě. Však vraťme se k umění: chceme již jen říci ještě, že kritický soud, jak jsme jej právě definovali, zachovává i výsledky celého moderního, poklasicistického vývoje v názírání na umění: umělecké dílo zůstává při tomto pojetí kritiky skutečností historickou, rostoucí z kořenů osobních, místních, časových a konkrétně sociálních, a je tímto soudem i postihováno právě v této své povaze *reality situované*.

Kritik v naší koncepci však transcenduje a dotváří posuzované umělecké dílo a jeho autora ještě v jednom dalším smyslu, a to budiž — po rozprávce o mimickém ztotožnění s úmyslem díla a po odstavci o kritériích soudu, odvozova-

ných z požadavků, které si dílo přináší na sebe samo — třetím bodem naší stručné analýzy. Každé jednotlivé umělecké dílo obsahuje obraz nějakého životního projevu nebo nějaké části skutečnosti, docelený básnickou intuící jejich významu; o tom byla řeč dosud: ale ačkoliv každé jednotlivé umělecké dílo je tedy jednotlivé a částečné, každé nicméně je zároveň i výrokem o celku života a o významu veškerenstva, neboť jedinstvo a jednota smyslu života vůbec se vyjadřuje v každíčkém, i nejmenším jeho jevu a zlomku. Cožpak není jeden každý jednotlivý člověk vyhlídkou na celé lidstvo a veškerou lidskost? Přečtěte si o tom Montaigne. Lze tedy říci, že každý umělec vnuká každým svým dílem pocit nekonečné jednoty celkové skutečnosti světa i života, a to i když nic podobného přímo a vědomě nezamýšlí, a že svou osobní, v díle uloženou zkušenosti i způsobem, jímž je podává a interpretuje, vytváří, vyjadřuje a v nás probouzí jak zcela určitý pocit života univerzálního, tak i soud o něm a touhu vzhledem k jeho podobě a významu. Aljoša Karamazov je jedna jediná postava z nekonečné galerie postav Dostojevského, ale jeho obsah a povaha říká vše o způsobu, jímž Dostojevský život prožívá, a vše o smyslu a cílích, které životu vůbec a celému vesmíru připisuje a předpisuje. A zase není tato okamžitá transcendence každého uměleckého výtvoru, skrze niž jednotlivá umělecká zkušenost samu sebe ihned přesáhne a zhodnotí se na význam nejobecnější, nic výjimečného ani vratkého; je naopak vlastností života vůbec, a to právě tou vlastností, ze které vznikla kultura. Naprosto každý život je puze k tomu, překročit svoje meze, dostat se za hranici své vlastní a jednotlivé existence: i tam, kde to nečiní nebo nedokáže činit náboženstvím, filosofií, uměním, vědou, mravním činem, život se vždy dokáže alespoň množit a doufá překročit svůj jednotlivý význam reprodukcí sebe samého; i život nejegotičtější a nejprimitivnější zabořený do sebe samé-

ho, jenž neumí ani myslit ani tvořit krásné věci ani se modlit ani se obětovat, dovede ještě pořád toužit, milovat a snít; a je tedy přinejmenším na cestě ke všemu ostatnímu. Říká-li tedy kritik umění (a života): Zaujal jsem stanovisko **nad** životní, žvaní; ostatně tím pravidelně chce říci pouze, že zaujal stanovisko **nad** jevové. **Uvnitř** života musí kritik stát, ve středu jeho zákona a řádu, tváří obrácen po proudu jeho prospěchu a přirozeného tíhnutí, jenž je směrem svobody stále větší a vyšší. Opakujeme: je tedy jevem zákonitým a kusem životního řádu, že každá umělcova intuice jednotlivého konkrétního životního jevu napovídá celé stanovisko k úhrnnému smyslu života. Pokaždé, když si to uvědomuji, vzpomenu si na rozkošně naivní a hluboce významnou Turgeněvovu vzpomínku ze styků s Bělinským. rozčilujícím se, že ho hostitelova výzva ke stolu vytrhla z vášnivé debaty o posledních významech života: „Ještě jsme nerozhodli otázku jsoucnosti boží, a vy už chcete jíst!“ Bělinský věděl, že i ten nejskrovnější a čistě vitální úkon má svoje vzdálené mravní doslovení, jímž bude souzen; že pouze ten konkrétní čin má svoje oprávnění, jehož smysl by se mohl stát obecným pravidlem života; a že tedy v jistém ohledu obecné a poslední významy věcí a činů jsou prius a jevy první, tj. jednotlivé a konkrétní skutky, pouhé posterius. Prostě, individuální vědomí má význam kosmický, osobní svědomí je formou, ve které universalita dochází konkrétního výrazu. „Každý z nás začíná znovu dějiny světa, každý z nás je ukončuje“ (Achim von Arnim). Nuže, klademe otázku, v čem záleží kritikův úkon v této třetí a nejhlubší poloze. Záleží v tom, že kritik domýšlí a **g e n e r a l i z u j e** umělecké dílo a jeho partikulární vztah k skutečnosti na obecné pravidlo a básníkovu osobnost povyšuje a rozvíjí na míru lidskosti vůbec; a pak se ptá: **M o h o u** být ř e h o l í veškerého života? Jak přitom život dopadne? Jak by člověk a lidskost vypadali, kdyby měl tento umělec

pravdu nebo kus pravdy, kdyby smysl života a lidskosti ležel směrem naprostého dovršení jeho osobnosti a na domyšlené poslední mezi jeho stanovisek a záměrů? Zde je umělecké dílo měřeno významem veškerého života, jeho nejvyšším zájmem: aby mohl život trvat, růst a rozvíjet se a člověk plnit svoje poslání. Neboť se rozumí, že také kritik není a nemůže být leč služebníkem života a člověka; staví se tedy prostě do logiky oné síly, která pudí život, aby se transcendoval, a je totožná s tvořivým konáním svobodného ducha. Jinak ještě řečeno, kritik poslze a závěrem soudí umělce a jeho dílo otázkou, zdali, do jaké míry a čím zvětšují míru životní **s v o b o d y**.

Vizme ještě zcela nakonec, čím je takto definovaný kritikův úkon nikoliv již podle svého obsahu, nýbrž podle své povahy. Umělec a jeho dílo jsou tedy pro kritiku domyslitelnou hypotézou o podstatě skutečnosti, a kritik tuto hypotézu formuluje a posuzuje její nosnost. Prodlužuje a doceluje vidění oka i názor umělcův viděním svého ducha, a tím, že je pevně vkotven v básníkově osobní a konkrétní intuici života, dotváří se z ní intelektuální intuice obecných významů, v ní zahrnutých. Jeho úkolem je ve vidění věcném postřehnout tvrzení ontologické, umění je pro něho **o b r a z n ě z p o d o b e n o u m e t a f y z i k o u**. Osvojiv si dílo jakožto výrok historický, opouští jeho místo, čas i okolnosti, staví se jakoby na poslední mez života, na onen konec časů, k němuž umělecké dílo ukazuje, a odtud, z místa, odkud může být vše přehlédnuto v dokonaném celku, umělce i dílo soudí. Kritik se má tedy k umělcovu dílu tak, jak se k intuici vlastního niterného života má filosof: filosofická intuice není totiž leč dilatací a zobecněním zlomkovité a náznakové vlastní niterné podstaty na koncepci a zření univerzální substance vůbec. Jinak řečeno, povaha kritiky se jeví jako filosofická. Kritika proto ještě není žádnou **u r č i t o u** filosofií, doktrínou toho či ono-

historie? Přímě hmatatelné jsou tyto stíny na poslední syntéze dějin naší literatury, vyšlé v Československé akademii věd. Vycházejí jako kolektivní dílo velké řady vědeckých odborníků většinou mladší generace, seskupených kolem akademického Ústavu pro českou literaturu, mezi nimiž je mnoho lidí pracovitých, vzdělaných a velmi schopných. Jak vypadl nicméně celek Dějin, jak vypadá páteř díla, jež byla záležitostí a úkolem jeho ředitelů, autorů dějinné koncepce, určovateli metody? Poslední půlstoletí světové literární historie přineslo namnoze zcela nové nebo alespoň hluboce opravené pojmosloví kulturně epochové, novou koncepci kultury románské, nové pojetí gotiky, pojem baroka, pojem preromantismu; již pouhá aplikace těchto nových vědeckých konceptů na český literárně dějinný vývoj by změnila často jeho obraz k nepoznání a nová představa ducha české literatury by odtud vyplynula téměř automaticky: v akademických Dějinách není po této aplikaci téměř stopy. Kde je v nich provedena přesná, jasná a nová periodizace české literární a duchovní evoluce, jež by nahradila či opravila starou, vžitou, anachronickou periodizaci, oficiálně lenivé, pohodlné a opatrné útočiště nacionálních historiografů, naposled představovaných Zdeňkem Nejedlým? Kde je v Dějinách důsledně uplatněn zřetel literárně a duchovně komparativní, zařazení naší literatury a jejího vývoje do rámce písemnictví a evoluce světových? Již to by si vynutilo nová hlediska periodizační a ovšem mělo by za vlastní cíl projevit český podíl na bohatství světových literárních tvůrčích hodnot, českou originalitu, nehledíc již k objasnění českých vývojových retardací nebo naopak předstihů. Bylo lze logicky očekávat, že Dějiny budou příkladem aplikace marxistické koncepce dějin a marxistické vědní metodiky na zvláštní případ český, úkol provést to přece na sebe konceptoři Dějin dobrovolně a výslovně brali: podali však jen příklad marxismu sic hlasitého, ale omezeného na orální

floskule a povšečnosti, tvůrčího není v jejich použitém marxismu nic, a to ani vzhledem k marxismu, ani vzhledem k českým literárním dějinám, které by se v světle marxistické vědy projevíly nově. Zato měl tento marxistický závazek za samozřejmý následek, že se autoři koncepce Dějin zřekli použití jakéhokoliv vývojesloví, jakéhokoliv koncepce dějinného průběhu a jakéhokoliv metodiky jiných, i když to znamenalo zřici se jejich vlastního vědeckého charakteru dosavadního. Úhrnným výsledkem bylo dílo, které se nejenom vzhledem k stavu a pokročilosti dnešní světové literární historie opožďuje o více než jednu generaci, ale také dílo, které lze pojímat jako sborník jednotlivých studií z české literární historie, často jednotlivě výborných, nikoliv však jako dějiny naší národní literatury v nově nazřené charakternosti jejího průběhu.

Literární historie nesmí se stát útulkem všecek, které by doplňovaly jakoukoliv hotovou a odpřísáhnutou představu dějinného literárního vývoje detailními dodatečky a objeováním starého potišteného papíru či „*minimorum gentium*“ podestetické úrovně. Není pro ni většího nebezpečí než tito literárněhistoričtí Allzuvieler, často dokonce amuzičtí, neschopní rozeznat estetickou hodnotu od nehodnoty, ba lhostejní k problému rozlišování, pro něž je již po zákonu jejich biologie literární věda povýtce disciplínou sedavou a hemoroidální. Literární historie nemůže a nesmí být prací vykopávkovou a nádenickou, studiem čehokoliv *pop s a n é h o*; musí být řízena vodítky esteticky oceňovacími. Což nás tuším nutí k odbočce o vhodnosti či nevhodnosti studia literárních *mediokrit*. Výmluva, že i nejmenší a esteticky bezvýznamný psaný či tištěný dokument má svůj význam pro historii lidského smýšlení a cítění, neplatí, neboť literární historie je přece historií literatury, to jest literárně projeveného estetického myšlení a cítění, a ostatkem ať se prospěšně zabývají historická

sociologie, historický mravopis nebo sama historie ve vlastním slova smyslu. Literární historie není a nemůže být částí, odbočkou nebo departementem dějepisu proto, že duchovně tvůrčí hodnota, byť sebeskrovnější, přesahuje pouhou danou faktickostí o celé nekonečno své specifické povahy, jež ji činí jevem samostatným a kvalitativně osobitým. V rámci dějepisu a jako jeho součást měnila by se literární historie v historii dějinných „*cckensteherů*“ a okounčů: měřeno faktickou dějinnou účinností, jakpak by pak asi dopadl Goethe vedle Napoleona nebo i jen Carriera, co by si chudinka spisovatel, který před několika léty vyzýval mládež, aby udávala policii své nespolehlivé rodiče, počal ve stínu Hébertově? Četba Werthera způsobila smrt dvou lidí, rozkazy Napoleonovy připravily o život dva milióny, Carrier za jedinou noc utopil v Loíře bez soudu osm set protirevolucionářů, z toho tři sta dětí: je tedy podle faktické dějinné účinnosti Napoleon figurou miliónkrát dějinně mocnější než Goethe a je Carrier významnější čtyřístakrát „pro die“? A copak v téhle koncepci s umělci, kteří vyznávali přesvědčení, že dějiny jsou nesmysl a blbost a že je povinností umělce stranit se jakékoliv úlohy veřejně dějinné? Což o to, Voltaire a Hugo ji hrát chtěli, ale kam s Baudelairem, Verlainem, Mallarmém? Ale ti alespoň žili už v době, kdy politik a veřejně dějinný činitel měli plná ústa ohledů k umělcům a úcty k jejich názorům, i když tyto byly protipolitické a nesociální; ale jak ocenit dějinně faktickou váhu Cervantesa a Corneille, žebrajících u grandů, nebo králova šaška Molièra, a k tomu v době, kdy umění nebylo uctívanou funkcí veřejného života, ale službou panské zábavychtivosti? A jak zhodnotit dějinnou naléhavost *chanson de geste*? Byly, toť se ví, propagačním nástrojem křížáckých výprav. Ale k účasti na nich jistě více rytířů pohнула výzva Urbana VII. než ta nejkrásnější píseň o Rolandovi, a zrovna tolik platila asi touha po dobrodružství a

choutka lupičská. Tak se zdá, že literární historii nezbude přece jen než oceňovat na Písni o Rolandovi především její kvalitu a míru tvůrčí estetické hodnoty! Jinak řečeno, literární historie má samostatný smysl pouze jako historie básnického krásna anebo snahy o ně. Může se týkat jen zjevů a děl, o nichž vůbec může být pronesen estetický soud, a pokud o nich může být pronesen. Znamená to snad, že je literární historii zakázáno studovat zjevy umělecky podružné, skrovné, praskrovné? Naprosto nikoliv, neboť proč by je literární historie nemohla studovat právě v plném vědomí jejich podružnosti? Co by jí mohlo bránit, aby prohlásila: Studuji zjev esteticky nevýznamný, dokonce přináším důkazy jeho estetické nevýznamnosti. Zmateční je jen nadouvat význam mediokrit, „objevovat“ jejich literárněhistorickou, tj. estetickou důležitost (většina tzv. literárněhistorických „rehabilitací“ je dětinstvím) a tvářit se, když jsem z prachu vyšťáral nějaké veršovce z Malého Hontu, že jsem objevil zapomenutý zázrak a změnil názor na průběh dějin literární krásy. Literárněhistorická práce musí se tedy díť za plného vědomí kritického soudu, a vybírá-li si k studiu objekty skrovné vedle významných, neznamená to, že jí je pojem estetické významnosti a nevýznamnosti bytostně cizí, nýbrž že studuje estetickou prostřednost z důvodů vlastních. Kterých? V sobě samém si nemůže podružný zjev přinášet jiný důvod zájmu o sebe než právě svou podružnost jakožto *takovou*. Má být studován přímo *ve funkci své prostřednosti* a jako *exemplum mediokrity*. Jinými slovy, je na něm a skrze něj studována duchovní skutečnost a řekl bych osobnost neskonale mocnější než on a jiného řádu: *do ba*. Neboť nikoliv o géniech, nýbrž právě o zjevech prostředních platí ono Tainovo: jsou věrným produktem okolí, stvořeným z vlivů svých prostředí. Cíli: jev průměrný a podprůměrný je literární historii především

nositelem obecniny, dobové typičnosti. Neboť literární historie je právě *věda*, a tedy obecnina, typ jí zase zajímá. A tím se nepochybně vracíme z odbočky k hlavnímu tématu: k poměru literární historie a kritiky. Je to poměr vědy a filosofování. Kritikův úkon počíná mimikou prožitku umělce, pokračuje soudem o tom, jak se se skutečností vyrovnal, tj. soudem o jeho pravdivosti, a vrcholí dilatací jeho individuální a částečné intuíce obecného smyslu života vůbec, aby byl umělec touto nejobecnější podobou svého vztahu k životu znovu souzen. To vše literární historie nedělá: její úlohou je zjišťovat objektivně vědeckými metodami fakta či skutečnosti původu (vzniku), podoby a účinků (působení) uměleckého díla. Co předchází, co následuje? Který z obou úkonů, kritický, nebo literárněhistorický, byl na počátku? Kritika předchází a literární historie následuje zajisté v tom smyslu, že každé nové dílo je nejprve předmětem aktuálního čtenářského prožitku a látkou soudu, než se stane součástí uměleckého včerejšku a historickým objektem, a že vůbec literárněhistorická práce předpokládá kritický soud o tom, je-li dílo součástí dějin vytvořené krásy, anebo pouhým společenským dokumentem. Ale obrácený sled je stejně možný, a kritika tedy naopak následuje a literární historie předchází potud, pokud je lepší historické poznání podmínkou lepšího aktuálního soudu a pokud lépe pochopit znamená s osvětenější a jasnější rozkoší zažít. Nezměříme např. spravedlivě původnost Máchovu, nedokážeme-li historickým rozbořem, že jeho niterný svět je vskutku jeho, a nikoliv Byronův; a bez historické filologie nepochopíme a neposoudíme ani význam jeho slov „sova stůně“. Tvrdit, že historické poznání nemůže napomoci estetické obnově díla a reaktivaci prožitku krásy, znamenalo by tvrdit, že není radosti leč radost slepá a není soudu leč z nepochopení. Bez historického poznání byl by nám téměř znemožněn prožitek díla vzdáleného naší době a naše-

mu prostředí, a my jsme přece již viděli, že vývoj moderní kritiky záležel právě v postupně nabývaném přesvědčení, že není krásy jediné, totiž anticko-klasické, ale vedle ní a po ní i krása dantovská a krása moderní, že prostě krása se mění časem i místem, ač ovšem podržuje svoji podstatu. Právě teprve historické hledisko přineslo možnost setřást despotismus vkusu klasicistního a dosáhnout ve vztahu ke kráse objektivitu nadčasové: cesta nad čas vedla skrze čas a jeho poznání. Jaký je tedy závěrem poměr literární historie a kritiky? Je tento: je jedna druhé i předpokladem i následkem; každá z nich je na počátku i na konci druhé. Chovají se k sobě opět přesně tak jako věda k filosofii a filosofie k vědě.

A závěrem ještě toto: poměr literární historie ke kritice je případem otázky širší, totiž *poměru historie k akci*. A ten je kdykoliv a kdekoliv jedním ze stěžejních problémů, a tedy také úkolů každé kultury. Jeho řešení závisí na zhodnocení významu minulosti a na pojetí č a s u. Vyjdeme-li od pouhého a holého pocitu, čas nemůžeme tuším cítit leč dvojitým způsobem: jako překážku, jako pomoc. Jako mrtvou tíhu závaží na našich nohou, jako neskutečné místo, které bylo jevištěm všeho, co už není, a kam lze nanejvýš zalétat marnou vzpomínkou za plnosti života, která vyprchala; anebo jako živoucí průběh dějů, jimiž jsme rostli, síleli a zráli a bez jejichž zkušenosti a obsahu by naše přítomná aktivní vůle tápala v prázdnotě a temnotě. V Benedettu Crocem lze číst: „Za sebe se dívá jen ten, kdo doufá v budoucnost a pracuje pro ni, protože je obezřelý v tom, co chce a plánuje, a je si vědom vlastní odpovědnosti. Lidé chtějí totiž jen tehdy poznat dějiny své vlasti, když pro ni pracují, s úzkostí a touhou sdílejí její osudy a když ji milují, protože v jejích dějinách hledají její osobitost.“ Vzpomeneme si, že historickými vzpomínkami nejvášnivěji žilo, ba vůbec tvůrcem nové vědy o minulosti bylo století devatenácté,

právě to století, kdy se zároveň kul osud světa na dalších sto let a rodily se myšlenky, které jsou hnacími silami této naší přítomné chvíle a pramenem našich utrpení nejdnešnějších i naší velikosti, máme-li jakou. Tu se ovšem minulost jeví jako živá část přítomnosti, jako spoluurčovatelka budoucnosti, jako zdroj světla a jistoty, jichž je potřebí našemu úmyslu, nemá-li ztroskotat. Můžeme jí použít anebo nemusíme, v tom ohledu jsme paradoxně absolutními pány své minulosti, vladaři nade vším, co uniklo; ale chceme-li jí použít, tu na otázku, kdy máme nejspíš zalétnout pohledem na z p ě t, zní odpověď: Před každým krokem v p ř e d. Nezalétneme-li tam, nebude proto ještě minulost působit na nás a naši minulost méně: ale bude působit slepou vahou nepochopené determinace, jako mechanické zatížení, bude působit jako nevyzpytovaný, neodčinný a neodčinitelný hřích. A nám běží o to, aby se zažitá tíha minulého proměnila v zkušenost, a hřích v radu a svědomí. Toto, lze-li tak říci, „futaristické“ pojetí minulosti jeví se jako opak historie pojímané jako sentimentální „úcta“ k minulosti a touha po jejím návratu; i ovšem jako opak historie cítěné jako životní zábrana, balvan ležící v cestě životní spontánnosti. Dvojitost této koncepce je v kulturním myšlení protějškem, ba pramenem celé řady dalších antitez: antitézy patriotismu jakožto mravního sebeurčení národního a patriotismu jakožto biologicky determinovaného fanatismu rasy; antitézy svobody a fatalismu; atd. Minulost představujeme si tedy nikoliv jako souhrn toho, co existenci ztratilo, nýbrž jako živoucí jednotu, jež nepřetržitě t r v á, existuje dál v tom, co jest, a přítomností stále dál jakožto duchovní síla narůstá. Vždy stojí za připomínku proslulá Bergsonova metafora: rozvoj času nelze znázorňovat bodem pohybujícím se donekonečna vpřed z jedné oddělené pozice do další oddělené pozice podél přímk; nýbrž sněhovou koulí valící se po svahu a narůstající pohybem, v jejímž nitru trvá i původní hrudka

sněhu, obaluje se látkou novou a novou, a přec zůstává nadále jádrem hmoty koule a důvodem jejího pohybu. Zrovna tak umělecké dílo minulosti zůstává neustále živou, činnou a působivou přítomností, ba dokonce svůj život nepřetržitě zmnožuje. Božská komedie je donekonečna znovu a znovu vytvářena v myslí, která ji zažívá a opět a opět, jinak pro svou rozkoš i potřebu ji interpretuje a činí částí své duševní bytosti. Její význam a jsoucnost tedy časem nemizí, ale narůstá: ve chvíli, kdy za ní byla autorem učiněna závěrečná tečka, Božská komedie měla význam pro jediného člověka, Danta, jen jemu rozřešila uzlík trampot a pomohla žít, jen pro něho byla katarzí; od té doby pomohla miliónům lidí, lidská duše se jí proměnila a dosud se ve styku s ní mění, a Božská komedie znamená dnes tedy nikoliv méně než roku 1321, nýbrž více, a za sto let bude na významu obsahovat ještě víc o to, co nového duševního obsahu a smyslu do ní vloží potomci. Z tohoto hlediska je tedy literární historie vědou o trvalém vrstevnictví Božské komedie s každou nově se rodící generací lidstva, vědou o ustavičné přítomnosti uměleckých děl v průběhu dějin stvořených; a jakmile báseň svoje současné dějstvování ukončí stávajíc se mrtvým němým popelem, v němž vyhasla poslední jiskra, která by mohla člověku posvítit do budoucnosti, jakmile se báseň stane prostě jevem „pouze historickým“, právem tato historie ztratí hlavní důvod svého zájmu o ni. Zbývá ještě říci, že toto pojetí času — jakožto trvání minulosti v přítomnosti a pro budoucnost — naprosto přesně odpovídá i konkrétní a živé zkušenosti každého z nás; takový je opravdu čas našeho vlastního života, našeho niterného prožitku: živoucí jednotu a plynulost, v níž se nic neztrácí, neboť celá minulost trvá v přítomnosti, svém účinku, a je přítomností přenášena a zhodnocována v budoucnost, každým novým okamžikem narůstajíc o nové obsahy. To naopak představa opačná — pojetí času jakožto překážky,

ztráty a úbytku — neodpovídá v konkrétní životní zkušenosti ničemu. Je totiž vzata z oblastí konkrétnímu životu cizích. Je mechanická a geometrická, neboť si představuje živý čas jako řadu postupných pozic pohybující se věci, přičemž každá tato pozice je stavem o sobě, je zcela jiná než pozice předchozí nebo budoucí, je strnulostí bez úmyslu, beze zbytku stavu minulého, bez nápoředi stavu budoucího. Ba, tato představa je dokonce metafyzická, ačkoliv by proti tomu protestoval pozitivistický realismus, její patron, jemuž by se nechtělo připustit, že je odjakživa pln falešné metafyziky, plnější než kterýkoliv spiritualismus. Tato představa vysvětluje totiž známé z neznámého, konkrétní z abstraktního, neboť vysvětluje čas z věčnosti, tedy žitou věc, našemu prožitku a názoru konkrétně a bezprostředně danou, z odtažitě ideje skutečnosti, člověku nepřístupné. A jaký že to pojem věčnosti tane v základu představy přetržité sukcese časové? Pojem věčnosti jakožto hotové a plně sumy časových dílců, v níž to, co je pro nás posloupné, je pro věčný rozum současné, spolu zároveň a vedle sebe dané. Pak se ovšem čas vskutku může jevit jako zábrana a nedostatek, jako zamezené soubytí, zkrachovalá snaha o soudobost všeho, jako nedokonalost jsoucna a naše bezmocnost, znak naší nesvobody. Jenomže na všechnu tuhle realistickou mystiku lze snadno odpovědět, a dokonce i řečí téže, jen pojmové filosofie. Tento drobný efekt ironie nám budiž dovolen. Mechanistická koncepce, kterou jsme právě vyložili, předpokládá, že **průtah** je nutně totéž co **újma**. To je naprosto libovolný předpoklad. Je-li čas definičně to, co zamezuje, aby všechno bylo dáno rázem a najednou, pak sice je vskutku průtahem bytí, nikoliv však ještě nutně újmou na bytnosti. Uvažujme: v jednom každém okamžiku postupně se rozvíjejícího času je dán krom tohoto okamžiku i trvající úhrn veškeré minulosti, jinými slovy všechno, co bylo, a všechno, co jest, a chybí jen to, co bude, čili co není;

nuže, existence, jež obsahuje vše krom neexistujícího, skutečnost, která zahrnuje vše vyjma neskutečnosti, je ovšem úplná a vrchovatá. Je-li však čas totéž co průtah, je zároveň i totéž co váhání nebo to, čím je váhání umožňováno. A kdo řekl váhání, řekl nerozhodnost, neurčenost, možnost, aby budoucí věci nastaly takto nebo jinak. Jinými slovy, čas jakožto průtah je právě to, co dovoluje, aby se uplatnila síla, která mezi tímto „takto“ a oním „jinak“ rozhodne a zvolí: naše svoboda. Čas je tedy v našich očích živý celek minulosti, jejíž mez, zvaná přítomnost, bod téměř pomyslný, okamžitě se proměňující v minulost a dovršující dějiny, zároveň nepřetržitě vniká do neurčeného, aby je formoval, změnil v určité, učinil minulostí; a na tento pohybující se bod tlakem, jenž je ne-li jedinou hnací silou pohybu, tedy alespoň silou ztvárňující a přinašející pohybu jeho význam, působí naše svoboda. Aktuální skutečnost času a naše svoboda je totéž.

Vydalo nakladatelství Blok v Brně roku 1968 jako svou 326. publikaci. Graficky upravil, přebal a vazbu navrhl Ivan Soukup. Odpovědný redaktor Jaroslav Novák. Vytiskl Tisk, n. p., Brno, závod 2. AA 3,87 textu, 0,20 ilustrací, VA 4,19. Q-22*81176, JKNV 1967. Tematická skupina 12/15. Stran 81. Náklad 1400 výtisků. Vydání první. 508/21, 8,5.

47-007-68

Váz. Kčs 7,50

**/ EDICE HOSTA DO DOMU SVAZEK 9 /
VÁCLAV ČERNÝ / CO JE KRITIKA,
CO NENÍ A K ČEMU JE NA SVĚTĚ**

ho filosofa, dokonce také ne nějakou pevnou filosofií, kterou by si byl koncipoval sám kritik. Spíše možno říci, že kritik filosofuje filosofií implicitní v uměleckém díle a připojuje k ní vlastní soud o její kvalitě osvobodivé. Nicméně: úkon kritiky je filosofování. A tím jsme vlastně u cíle a skončili jsme.

Kdybychom nebyli v Čechách, nestálo by tuším za to připojovat dodatek o **poměru kritiky a literární historie**, neboť by byl jasný. Proč není? Nikoliv proto, že je u nás od samého národního obrození běžným pravidlem personální unie literárního historika a literárního kritika v jedné a téže osobnosti, neboť toto spojení neobsahuje nutně protimluv a neškodí, pokud si je jeho nositel jasně vědom rozdílnosti obou stanovisek vzhledem k uměleckému dílu a pokud je schopen obojí toto různé stanovisko zaujímat. Rozsahem a povahou svého předmětu se literární historie i kritika kryjí a je marné chtít je rozlišovat například — jak se naivně stává — tak, že bych kritice vyhrazoval díla esteticky cenná (kritizovat lze jen hodnoty, nikoliv popsany papír) a do práva literární historie odevzdával širší oblast všeho napsaného, že by si prostě kritika vybírala z myslitelného rozsahu literární historie pouze jevy kritiky hodné a byla disciplínou o monumentech vedle literární historie, disciplíny o dokumentech. Míra estetického úspěchu naprosto nerozhoduje o zařazení díla do té či oné pravomoci a kritika i literární historie jsou obě stejně a rovným právem disciplínami děl nikoliv snad tak či onak, více či méně estetických, nýbrž prostě vytvořených s cílem působit krásou (a pak se třeba i cíle naprosto minuvších). Je známo, že skvělou kritiku lze napsat o knize ubohé, Sainte-Beuvovi se stokrát podařilo rozvinout oslňující kritický dů-

3. KAPITOLA

vtip nad knihami pátého řádu, a básníků, kteří žijí v dějinné paměti jen proto, že byli velkolepě popraveni, je víc než těch, kteří v ní žijí svou vnitřní hodnotou. A stejně málo se může podařit rozlišit literární historii a kritiku podle zřetele chronologického a vyhradit jedné minulost a druhé přítomnost. To je právě rozlišení nejnavyklejší a stupidní. Nikdo přece nemůže zabránit literárnímu historikovi, aby znamenitou literárněhistorickou studii napsal o knize právě dnes vyšlé a sepjal ji, ač je novinkou nejnovější, s dějinnou souvislostí, s logikou a obsahem tradic, ze kterých roste; může se pak dokonce stát, že kromě těch tradic v ní nenalezne nic, že ji beze zbytku redukuje na umělecké esence minulosti: tu vlastně — aniž přestal být literárním historikem, ba právě tím, že jím byl — vykonal práci kritikou, a ne-li vyslovil, alespoň umožnil kritický soud: kniha nepřináší nic nového. A zase naopak není nejmenšího důvodu, proč by například Homér neměl a nemohl být dosud a znovu a znovu kritizován. Připomínám si mínění platné ve Francii — sdílel je i Taine a byl mu nakloněn i Thibaudet — že pravých ostruh kritika si lze vydobýt jen kritikou děl antických, a že pokud kritik nepodal výkon na tomto území tisíckrát kritikou všech věků proputovaném, nemá co pohledávat v literatuře moderní a není než všetečkou bez důkazu zralosti. Vzpomínám si také, že Croce radí číst Božskou komedii bez jakýchkoliv historických poznámek, prostě tak, jako čteme právě vyšlou knihu veršů? Aby poznávání historické nemělo převahu nad aktuálním estetickým vnímáním a nevadilo mu. Proto, že má-li pro nás Komédie ožít jako dílo krásné, nikoliv jako historický dokument, musí se stát kusem právě prožívané přítomnosti. V tom je to celé: pokud je umělecké dílo hodnotou vskutku tvůrčí, nemá pro ně rozlišování mezi minulostí a přítomností podstatný význam, neboť je neustálou přítomností, hodnota tvořivě

osvobodivá se chová jako stále „nyní“, a byť byla sebestarší, zachovává si i do našich časů svou životnost tím, že je schopna i život těchto časů obohacovat, rozmnožovat a osvobozovat. V tom je veškeren vtip tak zvané „nesmrtelnosti díla básnického“: slovo nesmrtelnost ostatně kulhá, běží spíš o ustavičnou, znovu a znovu se opakující renesanci, o tisícové nové narození, o schopnost opětovné účasti na živých silách dnes tvořících budoucnost. Skvěle je po té stránce patrna malá významnost rozdílu minulost-přítomnost na tvůrčích osobnostech, jejichž historická osoba se ztratila: o Sokratovi ví i ten nejpoučenější historik leda to, že byl sochařem, jenž nesochařil, a že se za trampoty, kterých užil se zlou ženou, odškodňoval tím, že „kazil“ mládež, než mu aténští soudcové zařáli žílu. Ale zůstává-li a zůstane-li to, kdo Sokrates byl, historickou hádankou, to, co Sokrates pro nás jest, každému je zřejmé. Úhrnem vzato, zmatek literární historie a kritiky neplyne tedy z toho, že by si navzájem překračovaly meze svých oblastí, a není otázkou rozsahu a povahy jejich předmětu, jenž je týž. Je otázkou jejich vnitřní povahy samé, která je různá, a že se vědomí této dvojí podstaty zatemnilo, následuje u nás z niterného úpadku jak kritiky, tak literární historie pokaždé zvlášť. Kdy se u nás kritika od dob Šaldových až na praskrovné výjimky zamyslí nad sebou samou a položí si poslední otázky svého smyslu a cíle? A kdy to udělala literární historie? Od dob svých posledních směrnatých mistrů, pozdních pozitivistů Gebauerovy školy Jakubce a Vlčka, ustmula — až na pár pojednání — metodicky. Literárněhistorické syntézy Jakubcova, Vlčkova a Arna Nováka jsou poslední svého druhu, to jest poslední, které oživuje celková a jednotná koncepce českého literárního vývoje, snaha postihnout jeho logiku a smysl. Jakou novou koncepcí českých literárních dějin v jejich tisíciletém úhrnu nám může nabídnout uplynulé padesátiletí naší literární