

smíchem. Možná zní tento smích tu a tam barbarsky. Dobrá. Ale jedinec přece může občas přenést trochu lidství na onu masu, která mu je jednoho dne vrátí i s úroky a s úroky z úroků.

Walter Benjamin
Agésilas Santander
Hermann & synové, 1998

AUTOR JAKO PRODUCENT

PROSLOV V INSTITUTU PRO STUDIUM FAŠISMU V PAŘÍŽI

27. DUBNA 1934

Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur.

Ramon Fernandez

Jistě si vzpomínáte, jak zachází Platón v náčrtu svého státu s básníky. V zájmu obce jim zakazuje pobyt v ní. Platón měl vysoké mínění o moci básnictví. Považoval je však za škodlivé, přebytečné — v *dokonalé* obci, samozřejmě. Otázka po básníkovu právu na existenci nebyla od té doby kladena se stejným důrazem často; dnes se však klade. Spíš jen zřídka se klade v této *formě*. Vám všem je však více či méně běžná jako otázka po autonomii básníka: jeho svobodě básnit, co se mu právě zachce. Nemáte sklon přiznávat mu tuto autonomii. Věříte, že současná společenská situace ho nutí k rozhodnutí, do služeb koho chce dát svou aktivitu. Měšťanský spisovatel zábavné literatury tuto alternativu neuznává. Vy mu dokazujete, že aniž by to přiznával, pracuje ve službě určitých třídních zájmů. Pokrokový typ spisovatele tuto alternativu uznává. Jeho rozhodnutí se odehrává na základě třídního boje tak, že se staví na stranu proletariátu. Tím končí se svou autonomií. Směřuje svou činnost

k tomu, co je pro proletariát v třídním boji užitečné. Říká se, že sleduje *tendenci*.

Tady máte heslo, okolo něhož se již delší dobu rozpřádá debata, která je Vám důvěrně známá. Protože je Vám známá, víte také, jak neplodně probíhala. Nezavala se totiž nudného „na jedné straně — na druhé straně“: *na jedné straně* se od výkonu básníka musí požadovat správná tendence, *na druhé straně* jsme oprávněni očekávat od tohoto výkonu kvalitu. Tato formule zůstane samozřejmě tak dlouho neuspokojivá, dokud *nenahlédneme*, jaká souvislost vlastně existuje mezi oběma faktory, tendencí a kvalitou. Samozřejmě, že lze souvislost dekretovat. Je možné prohlásit: dílo, které vykazuje správnou tendenci, nemusí vykazovat žádnou další kvalitu. Lze také dekretovat: dílo, které vykazuje správnou tendenci, musí nutně vykazovat každou další kvalitu.

Tato druhá formulace není nezajímavá, ba více: je správná. Beru ji za svou. Zároveň ji však odmítám dekretovat. Toto tvrzení musí být *dokázáno*. A právě pro pokus o tento důkaz si nárokuji Vaši pozornost. — Možná namítnete, že je to velmi speciální, ba vzdálené téma. A chcete takovým důkazem vypomoci studiu fašismu? — Přesně to mám v úmyslu. Neboť doufám, že Vám budu moci ukázat, že pojem tendence v sumární formě, v jaké se většinou nachází ve zmíněné debatě, je dokonale nevhodný nástroj politické literární kritiky. Chtěl bych Vám ukázat, že tendence nějakého básnění může politicky souhlasit jen tehdy, souhlasí-li také literárně. To znamená, že politicky správná tendence zahrnuje literární tendenci.

A abych hned připojil: tato literární tendence, která je implicitně nebo explicitně obsažena v každé *správné* politické tendenci — pouze ta a nic jiného vytváří kvalitu díla. Správná politická tendence díla tedy zahrnuje jeho literární kvalitu proto, že zahrnuje jeho literární *tendenci*.

Doufám, že Vám mohu slíbit brzké vyjasnění tohoto tvrzení. V tomto okamžiku pouze uvedu, že jsem si pro svou úvahu mohl vybrat i jiný výchozí bod. Vyšel jsem z neplodné debaty, v jakém vztahu jsou tendence a kvalita básnictví. Mohl jsem vyjít od ještě starší, ale neméně neplodné debaty: v jakém vztahu jsou forma a obsah, a sice speciálně v politickém básnictví. Toto tázání je vykřičené; právem. Platí jako učebnicový příklad pokusu přistupovat k literárním souvislostem nedialekticky se šablonami. Dobrá. Ale jakpak tedy vypadá dialektické pojednání téže otázky?

Dialektické pojednání této otázky, a tím přistupuji k věci samé, si s tuhou izolovanou věcí: dílem, románem, knihou, nemůže vůbec nic počít. Musí postavit věc do živoucích společenských souvislostí. Právem říkáte, že jsme to opakovaně podnikali v kruzích našich přátel. Jistě. Pouze se přitom často hned zacházelo do velkých rozměrů, a tím nutně často i do vágnosti. Společenské vztahy jsou, jak víme, podmíněny výrobními vztahy. A přistupovala-li materialistická kritika k nějakému dílu, pak se ptala, v jakém vztahu je toto dílo ke společenským výrobním vztahům epochy. To je důležitá otázka. Ale také velmi obtížná. Její zodpovězení není vždy prosto nedorozumění. A já bych Vám nyní chtěl navrhnout bližší

otázku. Otázku, která je trochu skromnější, míří na poněkud kratší vzdálenost, ale jak se mi zdá, nabízí více šancí na odpověď. Namísto abychom se totiž ptali: jak se chová nějaké dílo k výrobním vztahům epochy? souhlasí s nimi, je reakční, nebo usiluje o jejich zvrácení, je revoluční? — namísto této otázky nebo v každém případě před touto otázkou bych Vám chtěl navrhnout jinou. Tedy než se zeptám: jak se chová nějaké básnění *k* výrobním vztahům epochy? — chtěl bych se ptát: jak se chová *v* nich? Tato otázka míří bezprostředně na funkci, kterou má dílo uvnitř vztahů spisovatelské produkce doby. Míří jinými slovy bezprostředně na spisovatelskou *techniku* děl.

Pojmem techniky jsem uvedl pojem, který zpřístupní literární produkty bezprostřední společenské, a tím i materialistické analýze. Zároveň představuje pojem techniky dialektické východisko, z něhož lze překonat neplodný protiklad formy a obsahu. A dále obsahuje tento pojem techniky návod ke správnému určení vztahu tendence a kvality, na který jsme se ptali na začátku. Jestliže jsme tedy předem směli formulovat, že správná politická tendence díla zahrnuje jeho literární kvalitu, protože zahrnuje jeho literární tendenci, pak nyní můžeme dojít k přesnějšímu určení, že tato literární tendence může spočívat v pokroku nebo v regresi literární techniky.

Bude jistě ve Vašich intencích, jestliže zde, jen zdánlivě nezprostředkovaně, odskočím do konkrétních literárních poměrů. Do ruských. Chtěl bych obrátit Váš pohled na Sergeje Tretjakova a na jím definovaný a ztělesněný typ „operujícího“ spisovatele.

Tento operující spisovatel dává nejhmatatelnější příklad funkcionální závislosti, v níž se vždy a za všech okolností nachází správná politická tendence a pokroková literární technika. Ovšem jen příklad: zbytek si vyhrazují. Tretjakov odlišuje operujícího spisovatele od informujícího. Jeho posláním není zpravovat, nýbrž bojovat; nikoli hrát diváka, nýbrž aktivně zasahovat. Svě posláním určuje údaje, které podává o své činnosti. Když bylo roku 1928, v éře totální kolektivizace zemědělství, vydáno heslo: „Spisovatelé do kolchozů!“, jel Tretjakov do komuny „Komunistický maják“ a během dvou delších pobytů se tam pustil do následujících prací: svolávání masových mítinků; sbírání peněz na splátky za traktory; přemlouvání jednotlivých sedláků ke vstupu do kolchozů; inspekce čítáren; tvorba nástěnek a vedení kolchozních novin; zpravodajství pro moskevské noviny; zavedení rádia a putovních kin atd. Nijak neudivuje, že kniha *Polní panstvo*, kterou Tretjakov napsal po tomto pobytu, měla velký vliv na další budování kolektivních hospodářství.

Můžete si Tretjakova považovat, a přece se domnívat, že jeho příklad v této souvislosti mnoho neříká. Úkoly, které na sebe vzal, můžete namítnout, jsou úkoly novináře nebo propagandisty; s básněním to nemá mnoho společného. Tretjakovův příklad jsem si však vybral úmyslně proto, abych Vám poukázal na to, z jak obsáhlého horizontu budeme muset na základě technických daností naší současné situace znovu promyslet představy o formách či žánrech básnictví, abychom dospěli k oněm výrazovým formám,

kteře představují východiško pro literární energie současnosti. Ne vždycky existovaly v minulosti romány, ne vždycky budou muset existovat; ne vždycky tragédie; ne vždycky velký epos. Ne vždycky byly formy komentáře, překladu, ba i takzvaného padělku na okraji literatury, a nejen ve filosofickém, nýbrž i v básnickém písemnictví Arábie nebo Číny měly své místo. Ne vždycky byla rétorika nedůležitou formou, v antice přece vtiskla svou pečeť velkým oblastem literatury. To všechno, abych Vám přiblížil myšlenku, že se nacházíme uprostřed mohutného procesu přetavování literárních forem, procesu, v němž mnohé z protikladů, v jakých jsme byli navyklí myslet, mohou ztratit svou údernost. Dovolte mi podat příklad neplodnosti takových protikladů a procesu jejich dialektického překonání. A znovu se ocitneme u Tretjakova. Tímto příkladem jsou totiž noviny.

„V našem písemnictví,“ píše jeden levicový autor, „se protiklady, které se ve šťastnějších epochách vzájemně oplodňují, staly neřešitelnými antinomiemi. Věda a beletristika, kritika a produkce, vzdělání a politika se takto beze vztahu a bez řádu rozpadají. Jevišťem tohoto literárního zmatení jsou noviny. Jejich obsahem je ‚látka‘, která se vzpírá každé jiné organizační formě než té, kterou jí vnucuje netrpělivost čtenáře. A tato netrpělivost není jen netrpělivostí politika, který očekává informaci, spekulanta, který očekává tip, nýbrž doutná za tím netrpělivost vyloučeného, který se domnívá mít právo, aby se mu i s jeho zájmy dostalo slova. Z faktu, že nic nepoutá čtenáře k novinám tolik jako tato netrpělivost, která si denně

žádá novou potravu, už dávno těžší redakce tím, že stále nové sloupky otevírají jeho otázkám, míněním a protestům. S nevybíravou asimilací faktů jde tedy ruku v ruce stejně nevybíravá asimilace čtenářů, kteří se naráz vidí jako spolupracovníci redakce. V tom se však skrývá dialektický moment: zánik písemnictví v měšťanském tisku se prokazuje jako formule jeho restaurace v tisku sovětsko-ruském. Tím totiž, že písemnictví nabývá na šffi, co ztrácí na hloubce, začíná v sovětském tisku mizet rozlišování mezi autorem a publikem, které konvenčním způsobem uchovává měšťanský tisk. V sovětském tisku je totiž čtenář stále připraven stát se pššícím, totiž popisujícím nebo předepisujícím. Jako odborník — a to nejen v jednom oboru, nýbrž na jednom stanovišti, které obstarává — získává přístup k autorství. Ke slovu přichází práce sama. A její představení ve slovu tvoří jednu část mohutnosti, která je potřebná k jejímu vykonávání. Literární licence již není založena ve specializovaném, nýbrž v polytechnickém vzdělání, a stává se tak obecním majetkem. Jedním slovem je to literarizace životních poměrů, která se stává pánem jinak neřešitelných antinomií, a je to jevišťe bezskrupulózního ponížení slova — tedy noviny — na čem se připravuje jeho záchrana.“

Doufám, že jsem tím ukázal, že představení autora jako producenta se musí vrátit až k tisku. Neboť na tisku, každopádně na sovětsko-ruském, můžeme vidět, že onen mohutný proces přetavování, o němž jsem mluvil, se táhne nejen konvenčními rozlišenými mezi žánry, mezi spisovatelem a básníkem,

mezi badatelem a popularizátorem, nýbrž že podrobuje revizi dokonce i rozlišení mezi autorem a čtenářem. Pro tento proces je nejspěšnější instancí tisk, a každé uvažování nad autorem jako producentem musí proto proniknout až k němu.

Nemůže zde však setrvat. Neboť v západní Evropě ještě noviny nepředstavují vhodný výrobní nástroj v rukou spisovatele. Ještě stále patří kapitálu. Protože nyní na jedné straně představují noviny, technicky řečeno, nejdůležitější spisovatelskou pozici, tato pozice je však na druhé straně v rukou protivníka, pak nemůže udivovat, že spisovatelův vzhled do jeho společenské podmíněnosti, do jeho technických prostředků a do jeho politického úkolu musí bojovat s obrovskými obtížemi. K rozhodujícím procesům posledních deseti let v Německu patří to, že značná část jeho produktivních hlav prodělala ve svém smýšlení pod tlakem hospodářských poměrů revoluční proces, aniž by byla zároveň s to promyslet vskutku revolučně svou vlastní práci, její vztah k výrobním prostředkům a její techniku. Mluvím, jak vidíte, o takzvané levicové inteligenci a budu se při tom omezovat na inteligenci levicově měšťanskou. V Německu vyšla směrodatná politicko-literární hnutí posledního desetiletí od této levicové inteligence. Vyjmu z nich dvě, aktivismus a novou věcnost, abych na jejich příkladu ukázal, že politická tendence, ať se zdá jakkoli revoluční, funguje protirevolučně tak dlouho, dokud spisovatel zakouší svou solidaritu s proletariátem jen ve svém smýšlení, nikoli však jako producent.

Heslo, v němž jsou shrnuty požadavky aktivismu, zní „Logokracie“, německy vláda ducha. Často se to překládá jako vláda duchovních. Pojem duchovních se v táboře levicové inteligence skutečně prosadil a ovládá její politické manifesty od Heinricha Manna až k Döblinovi. Z těchto manifestů snadno vyčteme, že jsou raženy bez jakéhokoli ohledu na postavení inteligence ve výrobním procesu. Sám Hiller, teoretik aktivismu, nechce duchovní chápat „jako příslušníky jistých profesních odvětví“, nýbrž jako „reprezentanty jistého charakterologického typu“. Tento charakterologický typ sám stojí samozřejmě mezi třídami. Zahrnuje libovolný počet soukromých existencí, aniž by nabízel nejmenší oporu pro jejich organizování. Když Hiller formuluje své odmítnutí stranických vůdců, pak jim přece jen něco vyhrazuje; možná že „toho vědí více o tom, co je důležité... , jejich mluva je bližší lidu... , že se bijí udatněji“ než on, jedno je však pro něho jisté: že straničtí vůdčové „nedostatečněji myslí“. To je pravděpodobné, co je to však platné, když politicky rozhodující není soukromé myšlení, nýbrž, jak to jednou vyjádřil Brecht, umění myslet v hlavách jiných lidí. Aktivismus se pokusil nahradit materialistickou dialektiku třídně nedefinovatelnou veličinou zdravého lidského rozumu. Jeho duchovní reprezentují v nejlepší případě nějaký stav. Jinými slovy: princip tohoto kolektivního útvaru je o sobě reakční; není divu, že působení tohoto kolektivu nemohlo být nikdy revoluční.

Neblahý princip takového kolektivního útvaru však působí i nadále. Mohli jsme si to uvědomit, když

před třemi lety vyšlo Döblinovo Vědět a změnit! Jak známo, tento spis vznikl jako odpověď jistému mladému muži — Döblin mu říká pan Hocke — který se na známého autora obrátil s otázkou „co dělat?“. Döblin ho zve, aby se připojil k věci socialismu, ovšem za povážlivých okolností. Socialismus, to je podle Döblina: „Svoboda, spontánní spolčování se lidí, odmítnutí každého nátlaku, rozhořčení nad bezprávím a donucováním, lidskost, tolerance, mírné smýšlení.“ Ať se to s ním má jakkoliv: v každém případě vytváří Döblin tímto socialismem frontu proti teorii a praxi radikálního dělnického hnutí. „Z žádné věci,“ míní Döblin, „nemůže vzejít něco, co už v ní nevězí, — z vražedně vyostřeného třídního boje tedy může vzejít spravedlnost, nikoli však socialismus.“ „Vy, vážený pane,“ tak formuluje Döblin doporučení, které z tohoto a jiných důvodů dává panu Hockemu, „nemůžete realizovat své principiální Ano boji (proletariátu) tím, že se zařadíte do proletářské fronty. Musíte zůstat u pohnutého a hořkého schvalování tohoto boje, víte však také: učiníte-li více, zůstane neobsazena nesmírně důležitá pozice. . . : prakomunistická pozice lidské individuální svobody, spontánní solidarity a spojování se lidí. . . Tato pozice, vážený pane, Vám přísluší jako jediná.“ Tady už lze přímo nahmatat, kam vede koncepce „duchovního“ jako typu, který je definován podle svých mínění, smýšlení či dispozic, nikoli však podle svého postavení v procesu produkce. Má si, jak je tomu u Döblina, najít své místo *vedle* proletariátu. Co je to však za místo? Místo příznivce, ideologického mecenáše. Místo ne-

možné. A tak se vracíme k tezi vyslovené na začátku: místo intelektuála v třídním boji lze zjistit — nebo ještě lépe: zvolit — pouze na základě jeho postavení ve výrobním procesu.

Pro změnu výrobních forem a výrobních nástrojů ve smyslu pokrokové — a proto na osvobození výrobních prostředků interesované, proto v třídním boji prospěšné — intelligence razil Brecht pojem refunkcionalizace. Jako první vnesl na intelektuály dalekosáhlý požadavek: nezásobovat výrobní aparát, aniž by ho zároveň, podle pravidla možného, neměnili ve smyslu socialismu. „K publikaci Pokusů,“ uvádí autor stejnojmennou řadu spisů, „dochází v okamžiku, kdy jisté práce už nemají být tolik individuálními prožitky (nemají mít charakter díla), nýbrž mají být více zaměřeny na užívání (přetvoření) určitých institutů a institucí.“ Není třeba přát si duchovní obnovu, jak ji proklamují fašisté, nýbrž navrhovány jsou technické novelizace. K těmto novelizacím se ještě vrátím. Tady bych se chtěl spokojit s poukazem na rozhodující rozdíl, který existuje mezi pouhým zásobováním nějakého výrobního aparátu a jeho změnou. Začátek svých úvah nad „novou věcností“ bych chtěl uvodit větou, že zásobovat výrobní aparát, aniž bychom ho — podle pravidla možného — měnili, představuje nanejvýš napadnutelné chování i tehdy, když se látka, jíž je výrobní aparát zásobován, zdá být revoluční povahy. Čelíme totiž skutečnosti — pro kterou přineslo uplynulé desetiletí v Německu celou řadu důkazů — že měšťanský výrobní a publikační aparát dokáže asimilovat, ba propagovat úžasná množství revolučních

témat, aniž by tím vážně zpochybnil svůj vlastní stav a stav třídy, která jej vlastní. To platí tak dlouho, dokud je tento aparát zásobován rutinéry, i kdyby to byli rutiněři revoluční. Rutinéra však definuji jako muže, který zásadně rezignuje na to, aby zlepšeními odcizoval vládnoucí třídě výrobní aparát ve prospěch socialismu. A dále tvrdím, že značná část takzvané levicové literatury neměla jinou společenskou funkci než získávat z politické situace stále nové efekty pro pobavení publika. Tím stojím u nové věčnosti. Ta vytvořila reportáž. Chceme se ptát, komu byla užitečná?

Pro názornost stavím do popředí její fotografickou formu. Co platí o ní, je třeba přenést na formu literární. Obě vděčí za svůj mimořádný rozmach publikační technice: rozhlasu a ilustrovanému tisku. Pomysleme jen na dadaismus. Revoluční síla dadaismu spočívala v tom, že testoval umění na jeho autenticitu. Sestavovala se zátiší ze vstupenek, štůček přize a cigaretových nedopalků, které byly spojeny malířskými prvky. Celku byl dán rámeček. A tím se ukazovalo publiku: podívejte, rámeček vašich obrazů trhá čas; nejnepatrnější autentický zlomek každodenního života říká více než malířství. Tak jako krvavý otisk prstu vraha na stránce knihy říká více než text. Z těchto revolučních obsahů se mnohé zachránily do fotomontáže. Stačí si jen vzpomenout na práce Johna Heartfielda, jehož technika udělala z knižního obalu politický nástroj. Sledujte však cestu fotografie dále. Co vidíte? Stává se stále nuancovanější, stále modernější, a výsledek je, že už nemůže fotografovat nájemní dům ani hromadu odpadků, aniž by je zjas-

ňovala. Nemluvě už ani o tom, že by byla schopna vypovědět o zdymadle či o továrně na kabely něco jiného než: svět je krásný. „Svět je krásný“ — to je titul známé obrázkové knihy Rengera-Patzsche, v níž vidíme novověcnou fotografii na její výši. Podařilo se jí totiž udělat předmět požitku ještě i z bídy, tím, že ji pojala módně zdokonaleným způsobem. Neboť je-li ekonomickou funkcí fotografie přiblížit pomocí módního zpracování masám obsahy, které dříve unikaly jejich konzumu — jaro, prominenti, cizí země — pak jednou z jejích politických funkcí je obnovit svět ještě jednou zevnitř — jinými slovy: módně.

Tady máme drastický případ toho, co to znamená: zásobovat výrobní aparát, aniž bychom ho měnili. Změnit ho by muselo znamenat odstranit znovu jednu z oněch hranic, překonat jeden z oněch protikladů, které svazují produkci inteligence. V tomto případě hranici mezi písmem a obrazem. Co musíme požadovat od fotografa, je schopnost dát svému snímku takový popis, který ho vytrhuje z módního prodeje a propůjčuje mu revoluční užitnou hodnotu. Tento požadavek však budeme klást nejdůrazněji, když se do fotografování dáme my — spisovatelé. I zde je tedy pro autora jako producenta technický pokrok základem pokroku politického. Jinými slovy: teprve překonání oněch kompetencí v procesu duchovní produkce, které podle měšťanského pojetí vytvářejí jeho řád, činí tuto produkci politicky způsobilou; tyto kompetenční hranice přitom musí být prolomeny jednotně oběma výrobními silami, k jejichž rozdělení byly zřízeny. Autor jako producent

— tím, že zakouší solidaritu s proletariátem — zakouší bezprostředně zároveň i solidaritu s jistými jinými producenty, kteří mu dříve neměli mnoho co říci. Mluvil jsem o fotografovi; ve vší krátkosti chci ještě připojit slovo o hudebníkovi, kterého se nám dostalo od Eislera: „I ve vývoji hudby, jak v produkci tak i v reprodukci, se musíme učit poznávat stále silnější proces racionalizace... Gramofonová deska, zvukový film, hudební automaty mohou v konzervované formě... jako zboží prodávat špičkové hudební výkony. Tento racionalizační proces má za následek, že reprodukce hudby je omezena na stále menší, ale i kvalifikovanější skupiny specialistů. Krize koncertního provozu je krizí výrobní formy, která zastarává, překonána novými technickými vynálezy.“ Úkol tedy spočíval v refunkcionalizaci koncertní formy, která musela splňovat dvě podmínky: za prvé odstranit protiklad mezi provozujícími a naslouchajícími, a za druhé mezi technikou a obsahy. K tomu dodává Eisler následující významnou poznámku: „Musíme si dát pozor, abychom nepřeceňovali orchestrální hudbu a nepovažovali ji za jediné skutečné umění. Hudba beze slov nabyla svého plného významu a svého plného rozsahu teprve v kapitalismu.“ To znamená: úkol proměnit koncert není možný bez součinnosti slova. Pouze tato součinnost, jak to formuluje Eisler, může způsobit proměnu koncertu v politický mítink. Že však taková proměna představuje ve skutečnosti vrcholný stav hudební a literární techniky, dokázali Brecht a Eisler naučným kusem Opatření.

Jestliže se odtud podíváte zpátky na proces přetavování literárních forem, o němž byla řeč, pak vidíte, jak fotografie a hudba — a můžete posoudit, co všechno ještě — vstupuje do oné žhavé tekoucí masy, z níž se lijí nové formy. Vidíte potvrzení toho, že je to literarizace všech životních poměrů, která jediná dává pravý pojem o rozsahu tohoto tavícího procesu, tak jako stav třídního boje určuje teplotu, za níž — více či méně dokonale — vzniká.

Mluvil jsem o postupu jisté módní fotografie, která z bídy dělá předmět konzumu. Obrátím-li se k nové věcnosti jako literárnímu pohybu, pak musím jít ještě o krok dále a říci, že dělá předmět konzumu z *boje proti bídě*. Ve skutečnosti se její politický význam vyčerpával v mnoha případech přesazením revolučních reflexů, nakořak vystupovaly v měšťanstvu, do předmětů rozptýlení, zábavy, která se bez obtíží může zařadit do velkoměstského kabaretního provozu. Proměna politického boje z tlaku k rozhodnutí v předmět kontemplativního pohodlí, z výrobního prostředku v konzumní artikl, je pro tuto literaturu charakteristická. Důvtipný kritik to na příkladu Ericha Kästnera objasnil následujícími vývody: „S dělnickým hnutím nemá tato levicově radikální inteligence nic společného. Jako projev měšťanského rozkladu je spíše komplementem k feudalistickému mimikry, které císařství obdivovalo v záložním poručíkovi. Levicově radikální publicisté druhu Kästnera, Mehringa nebo Tucholského je proletářské mimikry rozpadlých měšťanských vrstev. Jeho funkcí je vytvářet v politice nikoli strany, nýbrž kliky, v literatuře nikoli školy, nýbrž

módy, v ekonomice nikoli producenty, nýbrž agenty. Agenty či rutinéry, kteří svou bídou provozují velký přepych a ze zívající prázdnoty dělají slavnost. Pohodlněji by se v nepohodlné situaci zařídit nešlo.“

Řekl jsem, že tato školá dělala ze své chudoby velký přepych. Tím unikla nejnaléhavějšímu úkolu dnešního spisovatele: poznání, jak chudý je a jak chudý být musí, aby mohl začít od začátku. Neboť o to se jedná. Sovětský stát sice básníka nevykáže jako stát platónský, přidělí mu však — a proto jsem na začátku vzpomínal na stát platónský — úkoly, které mu nedovolí, aby v nových mistrovských dílech vystavoval na odiv dávno zfalšované bohatství tvůrčí osobnosti. Očekávat obnovu ve smyslu takových osobností, takových děl, je privilegium fašismu, který na světlo dne vynáší zpozdilé formulace, jako je ta, jíž Günther Gründel zaokrouhluje svou literární rubriku v Poslání mladé generace: „Tento nadhled a přehled nemůžeme uzavřít lépe než poukazem, že ‚Wilhelm Meister‘, ‚Zelený Jindřich‘ naší generace, ještě stále není napsán.“ Autorovi, který promyslel podmínky dnešní produkce, nebude nic vzdálenějšího než očekávat taková díla nebo si je třeba i jen přát. Jeho práce nebude nikdy jen prací na produktech, nýbrž vždy zároveň i na prostředcích produkce. Jinými slovy: jeho produkty musí mít vedle svého charakteru díla a před ním organizující funkci. A jejich organizační zhodnotitelnost se vůbec nemusí omezovat na zhodnotitelnost propagandistickou. Tendence sama ji nevytváří. Výtečný Lichtenberg řekl: nejde o to, jaká mínění kdo má, nýbrž jakého muže z něho tato mínění dělají. —

O mínění sice nyní jde, ale ani to nejlepší není k ničemu, nedělá-li nic užitečného z těch, kteří je mají. I nejlepší tendence je falešná, nepřipravuje-li už předem postoj, kterým ji lze následovat. A v tomto postoji může být spisovatel napřed jen tam, kde vůbec něco dělá: totiž píše. Tendence je nutná, nikdy však postačující podmínka organizující funkce děl. Ta dále vyžaduje navádějící, uvádějící chování písícího. A dnes je třeba dožadovat se toho více než kdy jindy. *Autor, který nic neučí spisovatele, neučí nikoho.* Směrodatný je tedy modelový charakter produkce, který je s to jiné producenty za prvé do produkce uvést, za druhé dát jim k dispozici vylepšený aparát. A tento aparát je tím lepší, čím více přivádí konzumenta k produkci, zkrátka je schopen dělat ze čtenářů nebo z diváků spoluúčinkující. Máme již k dispozici jeden takový model, o němž zde chci promluvit jen v náznaku. Je to Brechtovo epické divadlo.

Stále znovu se píší tragédie a opery, kterým je zdánlivě k dispozici tradovaný jevištní aparát, zatímco ony nedělají nic jiného, než že zásobují aparát už chřadnoucí. „Tato nejasnost o jejich situaci, která vládne u hudebníků, spisovatelů a kritiků,“ říká Brecht, „má nedozírné následky, které jsou jen velmi málo zohledňovány. Neboť v domnění, že jsou vlastníky aparátu, který ve skutečnosti vlastní je, obhajují aparát, nad nímž už nemají kontrolu, který už není, jak oni věří, prostředkem pro producenty, nýbrž který se stal prostředkem proti producentům.“ Prostředkem proti producentům se toto divadlo komplikovaných mašinerií, obrovského vynaložení statistů, rafinovaných

efektů stalo v neposlední řadě tím, že získává producenty pro beznadějný konkurenční boj, do něhož divadlo zapletly film a rozhlas. Toto divadlo — a můžeme myslet na divadlo vzdělávací i naučné; obě jsou komplementární a doplňují se — je divadlem saturované vrstvy, které se všechno, čeho se dotkne její ruka, stává dráždidlem. Jeho pozice je ztracená. Taková však není pozice divadla, které místo aby vstupovalo do konkurence s těmito novějšími publikačními nástroji, se je snaží uplatnit a učít se od nich, zkrátka, pokouší se o vyrovnání s nimi. Z tohoto vyrovnání udělalo epické divadlo svou věc. Poměrováno současným stupněm vývoje filmu a rozhlasu je to přiměřené době.

V zájmu onoho vyrovnání se Brecht vrátil k nejpůvodnějším prvkům divadla. Spokojil se do jisté míry s jedním pódium. Rezignoval na dalekosáhlá jednání. Tak se mu podařilo změnit funkční souvislost mezi jevištěm a publikem, textem a uvedením, režisérem a hercem. Epické divadlo, vysvětluje, nemá ani tolik rozvíjet jednání, jako představovat stavy. Takové stavy vyvolává, jak hned uvidíme, tím, že nechá přerušit jednání. Připomínám zde songy, jejichž hlavní funkcí je přerušit jednání. Zde se tedy epické divadlo — totiž principem přerušování, jak jistě vidíte — ujímá postupu, který je Vám v posledních letech běžný z filmu a rozhlasu, tisku a fotografie. Mluvím o postupu montáže: montované přerušuje souvislost, do níž je vmontováno. Dovolte mi krátký poukaz na to, že tento postup má právě zde své zvláštní, ba možná své dokonalé oprávnění.

Přerušené jednání, kvůli němuž označil Brecht své divadlo za *epické*, působí ustavičně proti případné iluzi v publiku. Taková iluze je totiž nepotřebná pro divadlo, které si předsevzalo pojednávat prvky skutečného ve smyslu experimentálního uspořádání. Na konci, nikoli na počátku tohoto pokusu však stojí stavy. Stavy, které v té či oné podobě jsou vždy našimi stavy. Nejsou divákovi přibližovány, nýbrž vzdalovány. Poznává je jako skutečné stavy nikoli se sufizancí jako na divadle naturalismu, nýbrž s úžasem. Epické divadlo tedy stavy neopakuje, nýbrž objevuje. Objev stavů se provádí pomocí přerušování průběhů. Přerušování tu však nemá dráždivý charakter, nýbrž organizující funkci. Zastavuje jednání v jeho průběhu, a tím nutí posluchače, aby zaujal stanovisko k procesu, herce, aby zaujal stanovisko ke své roli. Na jednom příkladu chci ukázat, jak Brechtovo nalezení a utváření gestiky neznámá nic jiného, než že metody montáže, které jsou rozhodující v rozhlase a ve filmu, se z postupu, který je často jen módní, mění ve skutečně lidské dění. — Představte si rodinnou scénu: žena se právě chystá popadnout vázu, aby ji mrštila po dceři; otec se chystá otevřít okno a volat o pomoc. V tomto okamžiku vstupuje cizinec. Proces je přerušován; co se ukazuje na jeho místě, je stav, na který naráží pohled cizince: rozrušené výrazy, otevřené okno, zpustošené zařízení. Existuje však pohled, před nímž se nevyjímají jinak ani obvyklejší scény dnešní existence. To je pohled epického dramatika.

Proti dramatickému „gesamtkunstwerku“ staví dramatickou laboratoř. Novým způsobem se chápe

staré velké šance divadla — exponování přítomného. Uprostřed jeho pokusů stojí člověk. Dnešní člověk; tedy člověk redukováný, ochlazený v chladném prostředí. Protože je nám však k dispozici pouze on, máme zájem ho znát. Je podrobován zkouškám a dobrozdáním. Co z toho vychází, je: dění nelze změnit na jeho vrcholech, ctností a rozhodnutím, nýbrž pouze v jeho přísně obvyklém průběhu, rozumem a cvikem. Z nejmenších prvků různých způsobů jednání konstruovat to, co se v aristotelské dramatice nazývá „jednat“, to je smysl epického divadla. Jeho prostředky jsou tedy skromnější než prostředky tradičního divadla; jeho účely taktéž. Nejde mu tolik o to, aby naplnilo publikum pocity, i kdyby to měly být pocity vzpoury, jako spíše o to, aby setrvalo, myšlením odcizovalo publikum stavům, v nichž žije. Jen mimochodem budiž podotknuto, že pro myšlení neexistuje lepší start než smích. A zejména nabízí otřes bránice myšlenky obvykle lepší šance než otřes duše. Epické divadlo je bujné jen v podnětech k smíchu. —

Možná jste si všimli, že myšlenkové pochody, před jejichž závěrem nyní stojíme, prezentují spisovateli pouze jeden požadavek, požadavek *přemýšlet*, promyslet si své místo ve výrobním procesu. Na to se smíme spolehnout: tato úvaha vede u spisovatelů, o které jde, to znamená u nejlepších techniků svého oboru, dříve či později ke zjištění, která zakládají jejich solidaritu s proletariátem tím nejstřízlivějším způsobem. Chtěl bych na závěr přispět aktuálním dokladem v podobě jedné pasáže ze zdejšího časopisu Commune. Commune uspořádala anketu s do-

tazem: „Pro koho píšete?“. Cituji z odpovědi Reného Maublanc a z připojených poznámek Aragonových. „Nepochybně píšu,“ říká Maublanc, „takřka výlučně pro měšťanské publikum. Jednak proto, že jsem k tomu nucen,“ — zde odkazuje Maublanc ke svým profesním povinnostem gymnaziálního učitele — „jednak proto, že jsem měšťanského původu, mám měšťanskou výchovu a pocházím z měšťanského prostředí, takže mám sklon obracet se na třídu, ke které patřím, kterou znám nejlépe a nejlépe jí rozumím. To však neznamená, že píšu, abych se jí líbil nebo abych jí poskytl oporu. Na jedné straně jsem přesvědčen, že proletářská revoluce je nutná a žádoucí, na druhé straně že bude tím rychlejší, lehčí, úspěšnější a méně krvavá, čím slabší bude odpor buržoazie. . . Proletariát dnes potřebuje spojence z tábora buržoazie, stejně jako v osmnáctém století potřebovala buržoazie spojence z feudálního tábora. Mezi těmito spojenci bych chtěl být.“

K tomu poznamenává Aragon: „Náš přítel se tu dotýká věcného obsahu, který je záležitostí velkého počtu dnešních spisovatelů. Ne všichni mají odvahu pohlédnout mu do očí. . . Ti, kteří mají o své situaci tak jasno jako René Maublanc, jsou vzácní. Právě od těch je však třeba požadovat ještě více. . . Nestačí oslabovat buržoazii zevnitř, je třeba bojovat proti ní s proletariátem. . . Před René Maublancem a mnoha našimi přáteli mezi spisovateli, kteří ještě kolísají, stojí příklad sovětsko-ruských spisovatelů, kteří vzešli z ruské buržoazie, a přesto se stali pionýry sovětské výstavby.“

Tolik Aragon. Jak se však stali pionýry? Jistě ne bez hořkých vnitřních bojů, nanejvýš obtížných vyrovnání. Úvahy, které jsem Vám přednesl, se pokoušejí vydobýt nějaký zisk z těchto bojů. Opírají se o pojem, kterému za své rozhodující vyjasnění vděčí debata o postoji ruských intelektuálů: o pojem specialisty. Specialistova solidarita s proletariátem — v tom spočívá počátek tohoto vyjasňování — může být vždy jen zprostředkovaná. Aktivisté a zastánci nové věcnosti se mohou tvářit, jak chtějí: nemohou odstranit ze světa fakt, že ani proletarizace intelektuála z něho téměř nikdy nedělá proletáře. Proč? Protože mu měšťanská třída dala v podobě vzdělání výrobní nástroj, který ho na základě privilegia vzdělání činí s ní solidárním a ještě více solidarizuje měšťanskou třídu s ním. Je proto zcela správné, jestliže v jiné souvislosti objasnil Aragon: „Revoluční intelektuál se nejprve a především ukazuje jako zrádce své původní třídy.“ Tato zrada spočívá u spisovatele v počínání, které ho ze zásobovatele výrobního aparátu mění v inženýra, který svou úlohu vidí v přizpůsobování tohoto aparátu účelům proletářské revoluce. Je to zprostředkující působení, osvobozuje však intelektuála od oné čistě destruktivní úlohy, o níž se Maublanc a mnoho jeho přátel domnívají, že na ni intelektuála musí omezit. Podaří se mu uspíšit zespolečenštění duchovních výrobních prostředků? Vidí cesty, jak organizovat duchovní dělníky ve výrobním procesu samém? Má návrhy k refunkcionalizaci románu, dramatu, básně? Čím důsledněji dokáže upřít svou aktivitu k tomuto úkolu, tím správnější bude i tendence, a tím vyšší

bude nutně i technická kvalita jeho práce. A na druhé straně: čím přesnější přehled bude takto mít o své pozici ve výrobním procesu, tím méně přijde na myšlenku vydávat se za duchovního. Duch, který se zviditelňuje ve jménu fašismu, *musí* zmizet. Duch, který proti němu vystupuje v důvěře ve vlastní zázračné schopnosti, *zmizí*. Neboť revoluční boj se neodehrává mezi kapitalismem a duchem, nýbrž mezi kapitalismem a proletariátem.