

- Chalupecký: *Richard Weiner*. In: Týž: *Expresionisté*. Praha 1992, str. 66.
- 12 R. Weiner: *Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy*. Lidové noviny, 18. 4. 1929.
- 13 R. Weiner v dopisu Eduardu Bassovi 26. 6. 1935. Citováno podle: J. Chalupecký: *Richard Weiner*, op. cit., str. 67.
- 14 R. Weiner: *Lazebník*, op. cit., str. 76.
- 15 R. Weiner: *Mají nás rádi? Přítomnost*, 3 (1926), č. 5, str. 70.

Místo pro kritiku!

Janu Lopatkovi *in memoriam*

Termínem „literární kritika“ se většinou označuje cosi neurčitého na rozhraní teorie a dějin literatury. Pochopitelně, vždyť tyto dva obory se z ní vydělily. Někdy je kritika přiřazována k literatuře samé jako její zvláštní žánr, žánr odvozený, ba dokonce parazitující. Navíc je technikou, technikou ve smyslu praktické dovednosti, v lepším případě dovednosti odborné. Nemusí být jen aplikací vědění teoretického, naopak, může je předcházet.

Samo odborné vědění o literatuře je ostatně málokdy ryze teoretické, spíše se podřizuje paradigmatům, vzorům, nutně neurčitým a nepřesným, kde obecná a abstrakce bývají nahrazovány všeobecnými předpoklady. Leckteré školy či směry navazují dokonce na předchozí manifesty a programy umělecké, viz například zřejmou souvislost ruského futurismu a formalismu. Na druhé straně objekt, tedy literatura, se přizpůsobuje tvrzením o něm: zkoumají se tak potom výsledky vlastní manipulace. Moderní literární věda je proto pro Ernsta R. Curtia pouhým fantomem, a není to názor ojedinělý. Přesto se literární teoretici a historikové dívají na pouhé kritiky tak jako Chateaubriand na Napoleona: „Ve skutečnosti jen vyhrává bitvy, jinak i ten nejmenší generál je schopnější.“

Kritika se odvolává především na jisté hodnoty, na cítění, vkus, byť jen tím, že je odsuzuje. Teorie zase hledá, čemu by umělecké dílo podřídila v určitém pojmovém rámci, jako je například idea či normy krásna, proces *mímesis*, literárnost či pohyb literárního pole; původně se hledaly odkazy na to, co je nad uměním, později na to, co umění doprovází, na jeho předpoklady, funkce. Na jedné straně stojí tedy vkus, cítění, hodnocení, estetická kvalita, sebevyjádření, subjektivita, impresie, charakter, autor; na druhé straně sou-

bor děl, literárnost, funkce, popis, obecnost, nehodnocení, neutralita, expert.

Tolik k předběžnému vymezení kritiky. Není zřejmě uspokojivě jednoznačné, slučuje polohy výrazně rozličné, byť plynule na sebe navazující, spojené mezi sebou jen tím, co Wittgenstein nazývá „rodinnou podobností“. Současný posun kritiky směrem k literární teorii, jmenuji namátkou postavy tak reprezentativní jako René Wellek a Tzvetan Todorov,¹ ovšem něco naznačuje, je příznakový. Avšak přesnější vymezení, jakkoli by bylo vítáno, bylo by, domnívám se, zavádějící. Prostor mezi věděním, zejména věděním teoretickým, a míněním, postojem – prostor, v němž se literární kritika pohybuje – nepřipouští jednoznačné rozdělení; právě napjatý poměr vědění a mínění zdá se mi být pro kritiku konstitutivní. Pokusme se tento prostor alespoň zmapovat.

Vymezit vědění o literatuře si vyžaduje určit kritéria. Ale kde je hledat? Vně, nebo uvnitř literatury? Už toto je jistá opozice. Učiním z ní přednost a zvolím přístup tak trochu kantovský: určíme-li totiž opozice, kterým se vědění o literatuře nemůže vyhnout, ozřejmíme tak v důsledcích, předpokládám, jeho dimenze. Jinak řečeno, pokusíme se lokalizovat všechny Skyllly a Charybdy.

Chceme-li něco vysvětlit, činíme tak vztáhnutím, odkazem k něčemu jinému. Původ, počátky, principy, posvátno, přirozenost, prozřetelnost a osud – to vše, jakožto vysvětlení, kdysi víceméně splývalo. Teprve později se rozlišují obecnost a geneze jako dva největší a vrcholné odkazy. Dějiny literatury a vědění o ní se konstitují jako věda na rozhraní osmnáctého a devatenáctého století. Právě tehdy začíná být literatura vztahována ke genezi a k obecnosti.

K obecnosti směřuje, alespoň proklamativně, zejména teorie literatury.² Neuvažujeme-li případ takových norem jako *beau absolu*, je nutno se ptát: k jaké obecnosti? Nejde spíše o jistou univerzalitu, či dokonce univerzalitu? Věc si vyžaduje vysvětlení.

K jakési obecnosti si můžeme dopomoci objektivním popisem, je-li pojat systematicky. Soubor deskriptivních termínů zahrnuje pod sebe jistou množinu předmětů; a naopak, pro vybrané předměty lze hledat popis, který by je sjednocoval. Úskalí obou přístupů jsou zřejmá: první si své univerzum vytváří, druhý je předpokládá. Systematický popis literárního díla se vyvinul až v devatenáctém sto-

letí, tradiční francouzská *explication de texte* univerzitní kritiky představuje jakousi jeho kodifikaci. Rozsekává dílo na téma, kompozici, jazyk, styl, hlavní myšlenku, určuje jeho vznik, vlivy, prameny, a to vše důkladně popisuje. Anglosasové přišli s metodou *close reading*, Belgičané vytvořili lutyšskou školu textové analýzy. K tomu leccos přibylo. Objevily se totiž další vrstvy díla – zejména narativní struktura a pod ní vrstva archetypů se zvláštním prostorem a časem. Nad jednotlivými díly se pak vznášejí žánry, formy, normy atd. Systematičnost se ovšem nerovná zákonitosti, pravidelnost není pravidlo, stenografický záznam není obecností.

Univerzality je dosahováno velkými opozicemi, binárními kategoriemi, jež ve svém souboru zahrnují či vytvářejí určité univerzum. Jsou typické pro výstavbu mýtu a s jejich pomocí je rovněž budována mytologická a archetypální složka literárního textu. Na binárních opozicích, tedy na jisté univerzalitě, je založena zejména strukturální analýza textu.³ Avšak i takové kategorie jako dílo/autor, literatura/literárnost, dílo/čtenář mohou vytvářet půdorys jistého univerza a tak – spolu s opozicemi – vést k vymezení dimenzí literatury, a tedy i vědění o ní.

Nejen to. Literatura je psána obecným jazykem a ten se na žádnou teorii neváže. Tento jazyk, především jeho lexikum, určitým způsobem vnitřně uspořádané, reprezentuje nicméně jisté univerzum, a slovesnost je potom sdílí. V podobě mýtu, a ještě i po něm, představuje dokonce jakési první univerzum po jazyku, z něhož se teprve později vydělují ostatní – filosofie, věda. Takové univerzum se už k ničemu odvolat nemůže.

Jednotlivá promluva využívá z jazykového univerza vždy jen malou část, a co víc, vztahuje se vždy ke konkrétní situaci, doplněna obvykle ukázkami a činem. Nemusí se proto zmiňovat o všech okolnostech, nemusí být zasazena do širšího rámce. Orální slovesnosti nastupující po mýtu se také ještě rozumí bezprostředně, nepotřebuje komentář. Písemnictví se pak po dlouhá staletí, zvláště za středověku, vždy k něčemu odvolává, je součástí něčeho, nevytváří tedy situaci univerzální. Literatura ve vlastním slova smyslu vzniká teprve tehdy, je-li pojímána jako celek v sobě uzavřený. To má mnohé důsledky. Celek si vyžaduje společné prvky, návaznosti a spojitosti, jež vytvářejí jistou obecnou situaci času a prostoru, jisté univerzum. Proto se už literatura nemusí odvolávat na jinou instanci. A tím, jak se jazyk osvobozuje od konkrétní činnosti v každodenn-

ním světě, vytváří se představa světa jiného, světa za ním. Ale tím se vlastně objevuje zpětně i svět přirozený, dříve nepostřehnutelný, a s ním pocit deficitu, nostalgie... Literatura, dělic svět, stala se univerzem. Nakolik je však lze podříditi obecnosti?

Lexikum má ovšem i své reference, jimiž je každodenní jazyk spojován s osobní zkušeností každého. Jsou předpokladem jazyka porad, úmluv, jazyka úzce svázaného s činy, jimiž se jeho výpovědi ověřují a zhodnocují. Jazyk takto používaný podřizuje Aristotelés rétorice. Rétorika podle něho pojednává o věcech, které jsou předmětem porad a úvah, a které tedy mohou být tak nebo jinak, o kterých není proto žádné zvláštní vědy. Není vědy o mluvě (*parole*), uvádí Ferdinand de Saussure. Mínění a hodnocení nemohou být dokazována; mají-li být průkazná, musí se odvolávat ke společnému, nikoli však nutně k obecnému. To vše platí jistě i o uměleckém díle samém, o jeho vztahu k vnímání a v důsledcích i o vědění o umění. V poetice takto pojaté by se kladl důraz na postoj, rozhodnutí, přesvědčování, shodu názorů, nikoli jen na vysvětlení podřazením. Literární teorie, nepřilíš vzdálena od kritiky, by pak představovala spíše pokus o rekonstrukci univerzální situace literatury jinými prostředky. Mohla by reflektovat například autenticitu, kterou dnes uchopit nedokáže. Jistěže existují obecné závislosti a lze je formulovat, ale jsou patrně zjištěné až na základě úvah zaštitěných konsensem. (Jak ale takovou teorii vyučovat, a zejména zkoušet, toť otázka.) Svár mezi obecností, univerzalitou a konsensem je pro teorii literatury konstitutivní.

Od obecnosti – či univerzality – se obrátíme k vysvětlování genezí. Romantika podřídila literaturu jí samé, tedy jejímu celku, tedy jejím dějinám. Chceme-li však podat jakoukoli historii, musíme uplatnit na bezbřehou minulost výběr, hledisko, horizont, formulovat a preferovat jisté hodnoty. A ty nenacházíme jinak než prostřednictvím dějin. To je základní antinomie historie – není divu, že ji René Wellek a Austin Warren vztahují na historii literatury.⁴

Historii literatury nemůžeme psát, dokud nevíme, co je literárním dílem – ale to se dozvíme až z historie. Buď jsou to kritéria, jež určují soubor děl, anebo soubor děl sám si určuje své vymezení. Spor nominalismu s realismem je, zdá se, stále živý. Můžeme to vztáhnout i na problematiku literárního žánru, epoch, generací, hnutí a proudů. Historické podání nemusí vymezovat literární dílo

výslovně, činí tak nicméně – implicitně – už jen rozsahem své pozornosti.⁵ Rozhodne-li se historik brát v úvahu to, co je či bylo za dílo považováno, pak dává za pravdu zase jen pouhému mínění. Hodnotící soud předchází jakékoli teorii. Jestliže jej mnozí literární teoretici odmítají – uvedu alespoň Norberta Fryea a Tzvetana Todorova –, shodnou se pak v jednom: to, co je literatura, nedokážeme definovat; o jejím charakteru a podstatě nic nevíme a vědět nemůžeme.

Je nutno si ale uvědomit, že historie se nerovná minulosti; dějiny světa jsou něco docela jiného než světové dějiny: první jsou bez začátku, ty druhé začaly teprve nedávno. Literatura vznikla rozhodnutím se k ní. Paul Zumthor dokazuje, že středověká orální slovesnost nemá vlastně s literaturou nic společného; literatura ve vlastním slova smyslu je pro něj „přesně vymezený jev omezeného trvání, úzce podmíněný kulturní situací“.⁶ V každém případě byla to však ona, jež vyvolala dějiny literatury. A díky jim můžeme dnes odhalit její falešné předchůdce. Ovšem tito předchůdci, od té doby, co byli do dějin literatury přivedeni, vykonávají na ni nezanedbatelný vliv. Uvedení středověkých děl a folkloru do literatury bylo dokonce neoddelitelnou součástí romantického pojetí literatury. Nic nám jistě nebrání pojem literatury rozšířit, ale pak riskujeme uzavřít do jedné ohrady beránky a vlky, Oněgina s Tarzanem a – proč ne? – s Myšákem Mickey. Pokusil se o to například Curtius, který sepal dějiny evropské literatury prostřednictvím motivů, nebo – mnohem důsledněji – Frye, který tak učinil pomocí archetypů. Jejich dějiny, stejně jako dějiny žánrů, mají ovšem jednu nepopíratelnou výhodu: nehodnotí.

Existuje trik umožňující se těmto potížím vyhnout, totiž přenesení odpovědnosti. Tak jako se poetika svěřila sémiologii, zapojují se dějiny literatury do širšího rámce, například do dějin národa, dnes třeba do rámce foucaultovských *epistémé* či do dějin mentalit. Trik málo významný, protože – jak prokázal historik Hayden White a jeho škola – historická syntéza se zase podřizuje tropům literární poetiky. A co teď?

Spletenec potíží pokračuje. Netrvalo by patrně dlouho najít v současné produkci texty, které se nevztahují k univerzu literatury, jak je pojmána novověkou Evropou. Takové texty by pak své předchůdce, svou historii musely hledat. Přitom nejsou k rozeznání od podobných děl jiných kultur, s nimiž neměly nikdy nic společného.

Přičtíme potíže národních dějin, zvláště malých národů. Jak je psát, když na většinu moderních autorů, ale i čtenářů, působí zajisté, souhrnně vzato, více impulsy cizí než vlastní národní tradice. Národní dějiny leckdy od srovnávacích nerozeznáš.

Dějiny umění jsou obvykle racionalizovány jistými schémata. Tak sedmnácté století podřizuje vše normě rovnající se ideálnímu stylu; Sainte-Beuvovi jsou literární dějiny dějinami osobností; pak přichází Taine a Brunetière, inspirovaní biologií, Hennequinova kritika vědecká, historie beze jmen atd. Ve skutečnosti ovšem daleko víc působí taková předvědecká paradigmatata jako „růst“, „zrání“, „boj“. Evoluci je důvěřováno více než historii, proto se hledá usilovně její mechanismus. Vývoj je viděn třeba v narušování norem, byť jen dobových. Existují však rozsáhlá údobí, kdy o vědomém či jen uvědoměném překračování norem nemá smysl hovořit, a přece v rámci dlouhé periody dochází k podstatným strukturálním změnám. Ve výtvarném umění tomu Henri Focillon říká „život forem“. Naproti tomu si vezmeme evropský sonet či japonské haiku. Na jejich formě lze stěží rozpoznat nějaký vývoj, což narušuje práci historikům. Analyzovat se dá jen jejich obsah, avšak i ten, protože se omezuje na základní lidská témata, je víceméně neměnný. Takovéto vrstvy, jen málo vědomé a hluboko skryté, existují snad v každém uměleckém díle, a právě proto nás oslovuje, ať moudrostí či banálností. Díky tomu přestupují díla svůj dobový rámec a zařazují se do „imaginární knihovny“ v bezčasí, kde na nás působí simultánně a aleatoricky. Není náhodou, že právě Shakespeare, Racine, Molière, Jonson, Dickens a Dostojevskij nebyli žádní novátoři žánru,⁷ dějiny žánru se bez nich lehce obejdou. Z tohoto hlediska se pak literární historie zabývá právě tím méně důležitým.

To je možno zobecnit. Část každého díla je postižitelná prostředky poetiky a literárních dějin. Jaké jsou vztahy mezi jednotlivými způsoby takového popisu? Existuje teorie těchto spojitostí? A co s nepopsaným, a tedy neracionalizovaným zbytkem? Někteří analytici (G. Genette 1970, M. Charles 1985, ve stylistice je to M. Delcroix 1987) si uvědomují, že po jejich analýze vždy zbývá nějaký ten detail, náhoda, událost, a ty pak předávají jak Pilát Pontský kritice, především hermeneutické. Přitom už označení tohoto „zbytku“ za detail je zavádějící. Bylo by navíc slušné, aby Pilát vyjmenoval to, čemu nerozumí.

Folklor, díla jiných kultur, stejně jako evropského středověku, nás však oslovují až od konce osmnáctého století, a to ještě v rámci evropské civilizace. Pro všechny „statické“ kultury jsou díla kultur ostatních nutně nesrozumitelná, ba nevnímání. Pro klasicismus byla gotická katedrála jen nevkusnou bezforemností, pro Voltaira Shakespearovo dílo velkým hnojištěm. Romantismus vyvolal hlubokou proměnu evropské kultury: od této doby jsou pro ni díla všech kultur a dob současná. To jí sice zdynamizovalo, ale nakonec změnilo v multikulturální postmoderní vetešnictví.

Právě romantika umožnila vznik literární historie, a to tím, že odmítla normy klasicismu. Historie se tak stala náhradou norem. Ale je to jediná možná forma historie? Romantismus zásadně odmítl paradigma *imitatio* ve prospěch soběstačnosti a originality díla. Zřejmě obě paradigmatata by měla mít jim odpovídající dějiny: jaké?

V roce 1949 Wellesk ještě proklamuje: „Musíme se snažit o nový ideál literární historie a o nové metody, které by ji umožnily.“⁸ V roce 1973, sedmdesátiletý, už jen konstatuje: „Není pokrok, není vývoj, není dějiny umění kromě dějin spisovatelů, institucí a technik. To je, alespoň pro mne, konec iluzí, pád dějin literatury.“⁹ „Literární dějiny dnes získávají stále více a více, ale nikoli nezaslouženě, špatnou pověst. Dějiny této úctyhodné disciplíny doznávají nepopíratelně v posledních sto padesáti letech stálý úpadek,“ uvádí roku 1970 Hans R. Jauss.¹⁰ A připočteme-li obdobné stanovisko Rolanda Barthesa, můžeme uzavřít, že přinejmenším tři čelní reprezentanti tří kulturních okruhů a tří různých škol se projednou dokázali sjednotit, zjev dnes více než vzácný.

Je-li dílo konstituováno individuálním výběrem a preferencí tématu, žánru, tvárných prostředků atd., platí to i při jeho recepci – interpretace jsou individuální – a zřejmě i v kritice. Výběr je veden postojem, citlivostí, stylem, vkusem. Všechny tyto termíny, mnohdy záporné, jsou výrazy obecného jazyka; nezaštitěny vypracovanou teorií, nabývají významu až v kontextu. Jejich rozmezí má více určení – osobní, skupinové, dobové. Můžeme uvažovat dokonce i rozpětí vlastní celému lidskému rodu, mluvívá se o „antropologické konstantě“.

Výběr sám, má-li vnitřní soudržnost, ve svých důsledcích něco vypovídá, je totiž prostředníkem jen některých přístupů, některých

zpráv. Zaměřuje se proto na jemu odpovídající obsah. Ne-konzistentní výběr prostředků svědčí o neobratnosti či nepoctivosti ve vztahu k tématu. Můžeme ovšem narazit na skutečnost či problém, které si vyžadují jinou citlivost, jiný vkus, postoj. Nejsou to tedy záležitosti tak subjektivní, jak bývají pomlouvány.

Literární historie vkus spíše jen diagnostikuje, splývá jí vlastně se stylovým vývojem či s kulturními a dobovými normami. Proto se umění naivní, dětské a mediální výtvoř, výkony psychopatů, narkomanů nebo osob zvláštních, tedy to, co je ve výtvarném umění nazýváno *l'art brut*, vymyká dějinám: nepodřizuje se totiž ani normám, ani evoluci. Připomeňme také hraniční pojmy paraliteratury, aliteratury či zase folkloru. Pro kunsthistorika je vlastně, podle Maxe Dvořáka, vkus nežádoucí. Nicméně bez hodnocení, a tedy vkusu, se historie zcela neobejde. Na podporu tohoto tvrzení mohu uvést existenci současného německého profesora slavistiky dávajícího studentům za úkol najít nejhorší Puškinův verš.

Vkus, jakkoli subjektivní, konstituuje literaturu samu. Měl by tedy patřit k předmětu literární teorie, překrýval by se vlastně s literárností. Teorie však zkoumá jen jeho výsledky, vkus jako takový pouze registruje, nanejvýš popisuje a dost. Prvním předpokladem teorie je stanovit pojem literatury či literárnosti. Jestliže se tuto otázku dosud nepodařilo uspokojivě vyřešit, znamená to, že si teorie vlastně vybírá zkoumaná díla podle jistého neurčeného vkusu. Kdykoli se literárnost nějak definuje, vyjde z toho cosi podivného, totiž kvalita bez míry, jediná barva bez odstínu. „Hodnotící soudy se zakládají na studiu literatury; studium literatury se nesmí nikdy zakládat na hodnotícím soudu,“ tvrdí Norbert Frye a poznamenává k tomu alibisticky: jistěže je Miltonova básnická inspirace hlubší než Blackmorova, ale čím je rozdíl větší, tím je zbytečnější jej uvádět.

Chce-li věda hodnotit, zcela přirozeně by měla literární hodnoty definovat, což se ale vlastně už vymyká procesu hodnocení (nebereme-li jej jako pouhou aplikaci norem). Vyskytují se například formální požadavky komplexnosti a neurčitosti (*New Criticism*), interpretační bohatosti (Wellek), polyfonické harmonie (R. Ingarden). Ovšem i tyto normy lze interpretovat, třebaž jako snahu překonat odcizení ve zlé společnosti, neboť k čemu bude člověku zapotřebí harmonie v harmonické společnosti? Neudíví nás, že právě takovým problémům jsou dnes na Západě věnovány stovky publikací.

Literární teorie toužící po obecnosti musí se ovšem hodnocení zříkat programově, ale pak si svůj předmět konstruuje ke svému obrazu, předmět zřejmě vzdálený lidským výkonům srovnatelným s *parole* – literárním uměleckým dílem. Předmětem takto pojaté teorie může být jediné literatury, jak jí předpokládal Shelley: jako jediná velká báseň, kterou vytvářejí všichni básníci od počátku světa. Teď nám něco podobného pod titulem textuality (*Grand texte*) koncipují teoretikové, zejména francouzští. Mimochodem, své obecné předpoklady taková literární teorie dosud nenašla, odvolává se tedy k prázdnu. Naproti tomu kritika interpretační vyvozuje teorii ze své praxe. Taková teorie nevyklučuje vervu, instinkt, improvizaci, štěstí, stav milosti (J. Starobinski, 1970).

Kritika by měla rovněž sledovat posuny a přeměny hodnot, snažit se je vyčistit z holubičích stop přítomné budoucnosti, budoucnosti ozřejmující přítomnost. Měla by přitom vycházet nejen z literatury samotné, ale z jejího univerza a stejně tak z prostoru, do kterého literatura vchází a jehož je částí. Ten se otevírá předběžným výběrem, anticipací, artikulací a preferencí, citlivostí, postojem, sázkou. Zmást si cestu je ovšem snadné, zvláště je-li to dokonce výhodné. Tak budoucnost je připravována v podobě vizí a programů. Tedy norem. Jindy se kritika může snažit stanovit společný prostor očekávání a ten brát jako odkaz, jako argument. Pro takovéto kritiky je charakteristický zvláštní žánr, persuasivní esej, obvykle na pomezí literatury, filosofie, životní moudrosti, věcí obecných a ideologie. Má úctyhodné předchůdce, totiž řečníky a kazatele. Savonarola a Abraham Santa Clara předcházeli Hugovi, Tolstému a mnoha figurám menším a ještě menším.

Kritika se tak sblíží s literaturou a naopak. Předmluvy, doslovy, záložky, interview, ale i věnování, titulky a poznámky jsou shrnovány pod označení „paratext“. Paratext může přerušit zřejmě i do textu samého – viz třeba komentáře díla prováděné autorem díla uvnitř díla, navíc obvykle autorem poučeným na literární teorii a historii. Doby, kdy Tolstoj připojil své úvahy ohleduplně až na konec *Vojny a míru*, jsou dávno pryč. Vysvětlení a ozvláštnění díla vlastním komentářem, či navíc ještě veřejným vystupováním je typické pro autory (paraautory?) stylizující se do role „intelektuála dvacátého století“. Nejsm ovšem zcela spravedlivý. Také ideje patří do literatury, jsou to však ideje, které nazýval Etienne Gilson *idées diffusées* nebo Arthur O. Lovejoy *unit-ideas*, tedy vlastně rozříděná intelektuální dogmata.

Soustředí-li se dnes kritika na významy vznikající z posunu či kombinace norem, imputuje volky nevolky tento přístup i soudobému literátu. Nastává tak jakýsi vývoj pro vývoj, involuce jako zavnutí vývoje do sebe sama – ale není to vše vlastně jen symptomem epochy, tedy pouhou efemérností? Dynamická faustovská civilizace Západu, řečeno termíny německé duchovnědy, vyúsťuje v nekonečné přeskupování stejně hodnotných variací či kombinací – vyjádřeno pro změnu termíny postmoderny. Nezápasí se už s žádným problémem, jehož důsledným, byť úporným řešením by se ukázaly cesty a obzory dosud neznámé. Avšak skutečný prostor kritiky otevírá až ta explikace, soudí Jan Lopatka, „která čím hlubší, výraznější dílo analyzuje a čím je sama hlubší (a autonomnější), tím víc vyvolává otázku, nemají-li se věci úplně jinak, než jak je tomu v jejich zjištěních. Tím může svědčit o neuzavřenosti a životaschopnosti jak dané, konkrétní podoby tvorby, tak své vlastní.“¹¹

Teprve rozkladem rituálu a mýtu vzniká autor, dílo, divák, interpret, posluchač, čtenář, komentátor, kritik, expert. Celý další vývoj umění je pak charakterizován změnami a diferenciací jejich vzájemných vztahů.

Dílo bylo dlouho pojímáno jako kultovní objekt nebo nápodoba. Byl obdivován Parthenón, nikoli Feidiás, autorství nebylo významné, malíři patřili v Itálii leckde až do renesance do cechu kořenářů. Teprve Cervantesovi je cílem samo psaní, nejen jeho výsledek. Romantická idea génia, nutně osamělého, idea jedinečnosti tvůrčího procesu, implikuje nikoli nápodobu, nýbrž sebevyjádření. Čtenář se ztrácí, není-li sám génius. Schleiermacherova nauka o interpretaci, která staví čtenáře-hermeneutika na roveň autorovi, je jistě demokratičtější. Se vznikem dějin literatury jako svébytného oboru je autor podřizován, podobně jako jeho dílo, tomu, co člení podání dějin literatury, co je činí možnými, totiž stylu, duchu doby, ideji, národu atd. Zdůrazňují se vnější rysy díla, biografické, psychologické, společenské a ideové. Nikdy nebylo tolik biografii, kritických a komentovaných vydání, přehledů, učebnic, kompendií, výborů, edicí, vzpomínek a korespondence jako dnes. Důležitosti nabývají Shakespearovy účty z prádelny stejně jako otázka, zda lady Macbeth měla děti, a jestliže ano, tedy kolik, konstatuje známý učený prof. lit. věd H.-M. Cornebose. Ale díky tomu, paradox-

ně, nemáme pak daleko k převodu díla na jeho duchovní, prorockou a zasvěceneckou stránku.

Ještě pan Pickwick zastíňoval Dickense, postupně se však stále více stává literárním a společenským hrdinou sám autor. Proč ne, vždyť v klasicismu platí spisovatel za *honnête homme* (dokonalý člověk, příjemný, jemný a kultivovaný) a od osvícenství usiluje být uznán za veřejného činitele, za učitele lidství – osud lepší filosofova, toho označil Edmund Husserl za funkcionáře téhož –, o tom se příslušníci *République de lettres* navzájem neustále ujišťují. Kostýmy se střídají, mágové a zasvěcenci jsou následování proroky a jasnovidci, aby nakonec vystupovali ve dvacátém století v prozaické podobě „inženýrů lidských duší“ či „velkých“ intelektuálů.

Jestliže se zdůrazní autorství, podtrhává se tak proces tvorby,¹² což v důsledcích vede k rozšíření, ale i zproblematizování pojmu uměleckého díla. Připomeňme zde soudobé oceňování deníků a skic, fenomén automatického psaní, *non-art*, *arte povera*, *art brut*. V krajním případě se text zbavuje jazyka, viz evidentní poezii a neverbální psaní Jiřího Koláře. Nejen to, stále více je tématem díla sám proces psaní. Jindy se stává dílem život umělce, případně se zase vracíme oklikou k rituálu, tentokrát ke slavnosti či happeningu. Vlastní dílo pak ztrácí na významu, respektive nabývá ho až v kontextu života, akce, ozvláštnění či v kontextu jiných děl.¹³ Jak tento kontext odlišit od pouhé jeho proklamace či v mírnější podobě komentáře, je ovšem otázka.

Autora je možno domestikovat. Tak Wayne C. Booth (1963) vynalézá *implied author*, což je obraz autora rekonstruovatelný čtenářem z textu. Autora je však možno také odmítnout. Mallarmé, Valéry a Eliot radikálně škrtají všechny vztahy mezi autorem a dílem, francouzská *Nouvelle critique* je v tom následuje. V Derridově *Grammatologie* (1967) je dílo dáno až zmizením autora, obdobně se vyjadřoval Michel Foucault. V roce 1969 píše Roland Barthes článek *La mort de l'auteur*.

Čtenář se postupně rozplývá nejprve v ideálním *right reader* (I. A. Richards, 1924), později ve *fictive reader* (L. Nelson, 1968), načež přichází *archilecteur* (M. Riffaterre, 1971) rovnající se sumě psaných reakcí na dílo. To zřejmě nestačí, vždyť ne všichni čtenáři píší; mohou ale vyplňovat dotazníky (R. Escarpit, 1977). Tak se otevřela cesta k *implied reader* jako referenčnímu systému textu (W. Iser, 1985), obdobě „modelového čtenáře“ Umberta Eca

(1979), k neosobní idealizované kompetenci všech uživatelů nadaných schopností rozeznávat literární dílo od neliterárního (T. A. van Dijk, 1972), a dokonce k pouhému „konstrukčnímu principu“ (van Dijk, 1976). Experti si zřejmě hledají sobě odpovídající partnery. Jak by dopadl například Shakespeare bez kritické záštity, poměřován návštěvníky divadla Globe? Někdy dokonce tvůrce, publikum a expert splývají,¹⁴ v případě automatického psaní se autor vlastně rovná čtenáři. Leckdy se čtenáři překrývají s autory. Už ve třicátých letech devatenáctého století si Giacomo Leopardi stěžoval, že počet spisovatelů v Itálii překračuje počet čtenářů, že se čte, pouze aby se psalo. Dnes, kdy nakladatelé jen v Německu vrhají na trh ročně šest stovek románů, a to autorů, kteří často vystudovali literární vědu nebo obory příbuzné,¹⁵ už jen autoři představují významnou část publika.

Člověka je možno rozpustit mnoha lučavkami: ve společnosti (L. Goldmann, P. Bourdieu), v jazyku, v podvědomí, nejlépe kolektivním, popřípadě v imaginárně, neurčitěm a beztvarem, kterému teprve literární fikce zprostředkuje vztahy s reálnem (W. Iser). Ostatně právě odtud – ze společnosti, jazyka a kolektivního podvědomí – se člověk jako individuum vydělil. Subjektivita člověka, ač nemyslitelná bez literatury, pro literárnost nedává smysl. Uplatňujeme-li totiž jen formální analýzu, nemá smysl ptát se po individuu. Teorie musí sledovat vztahy, obecnosti, formalizovat je, a to i v jednotlivém díle. Avšak – sleduji zde argumentaci Umberta Eca – poslední struktura (odpovídající výše zmíněnému neracionalizovatelnému zbytku), jež se vztahuje ke strukturám předcházejícím a určuje je, nemůže být definována; zůstává tedy skryta, neuchopitelná a nestrukturovaná. Mizí *mímesis* stejně jako sebevyjádření, ztrácí se reference jiné než na jiná díla, význam vyvstává jedině v posunu a variacích. Neutralizované dílo zbavené hodnot si žádá neutralizovaného člověka – autora, čtenáře, kritika.

Takový přístup vytváří novou roli, roli experta, neutrálního nazíratele, jakéhosi kuriózního „bodu omega“ literatury. Ten se ve svém zkoumání zastavuje právě v okamžiku, kdy dílo, jeho složky či vztahy děl vyvolávají očekávání, napětí, libost, pohnutí, katarzi (podle Romana Jakobsona nutné podmínky každé krásy); spokojí se s tím, že postuluje „estetickou funkci“, jakýsi neviditelný umělecký flogiston.

— Počet expertů převyšuje, dnes už jistě, počet autorů. Povinná

mnohaletá školní docházka spojená s výukou standardizovaného národního jazyka vyžaduje totiž značné množství učitelů (v rozvinutých zemích převyšuje jejich počet například počet zemědělců) a k jejich produkci je zase zapotřebí univerzitní výchovy, ovšemže také standardizované. Hlavním smyslem dějin literatury se stala jejich výuka. Standardizace a expert kráčí ruku v ruce, vše se řádně systemizuje. Tak například v roce 1967 přichází Julie Kristeva s pojmem intertextuality (v užším pojetí je to „skutečná přítomnost jednoho textu v druhém“). Dnes už se rozeznává avant-, archi-, auto-, hyper-, hypo-, infra-, intra-, meta-, para- a trans-textualita. Na druhé straně Greimasův a Courtèsův sémiologický slovník (1979) uvádí neméně než šest odlišných významů termínu tak základního (alespoň pro intertextualitu), jako je „text“. Vytvořit nějakou tu teoretickou koncepci je dnes pro experta bezmála kvalifikační požadavek. Přitom originálním se stalo odmítání ideje originality.

Víceznačnost kritiky lze dnes nahlédnout zejména na protikladu kritiky vykladačské a formální. Kritika vykladačská, interpretací, hermeneutická (jejím nejznámějším teoretikem je dnes Paul Ricoeur) se zaměřuje na jedno dílo, nanejvýš na jednu epochu, a vykládá je zevnitř – postup podobný historismu v historiografii. (De-konstrukce Jacquese Derridy – on sám ji nazývá aktivní a metodickou dezorientací – je vlastně jakási negativní interpretace, zaměřující se na nedůslednosti, kontradikce a opozice v textu.) Je to vpravdě kritika *perennis*, neboť je nedílnou součástí každého čtení, stejně jako hodnocení. Nese v sobě ideu vnímatele, který prostřednictvím díla chápe sám sebe. Dějiny literatury pak vlastně sestávají ze souboru jednotlivých kritik. Pro Georgese Pouleta je vztah k literárnímu dílu něco víceméně obdobného jako vztah přátelství nebo lásky.¹⁶ Je tomu tak jistě v mnoha případech, jmenujme například kritiky Lea Spitzera, Georgea W. Knighta či Marcela Raymonda – ale co s ostatními, jimž díla zřejmě přichylnost neopětují? Mnozí z nich ovšem dovedou zasněžení, hloubku, tajemství virtuózně imitovat, to se lze naučit, přinejmenším od spisovatelů samých. Jak ale pojednat o kritice, kterou nezajímají všeobecné metody, ale konkrétní díla? Do dějin kritiky se proto vejdu pohodlněji „metodici“ Mukařovský, Barthes, Jausse než „praktikové“ Šalda, Léautaud, Reich-Ranicki.

Kritika analytická, vycházející především z formy, nemůže se

v zásadě spokojit s dílem jedním, směřuje k literárnosti či literatuře jako celku, danému v krajním případě volnou kombinací struktur. Typická je pro ni neutrálnost a objektivita, spolu s napojením literatury na subliteraturu a folklor. Pokud se zabývá jednotlivým dílem, zkoumá je jako uzavřený strukturovaný jazykový útvar. Ruský formalismus, *New Criticism*, *Nouvelle critique*, rozličné strukturalismy a poststrukturalismy navazují tak na předcházející formální metody. Sleduje se gramatická stavba; pro Jakobsona je právě ona médiem estetické funkce, proto je mu poetika součástí lingvistiky. Naratologové formalizují plán daný postavami, charakterem, dějem, zápletkou. Francouzi (T. Todorov, C. Brémond, G. Genette) hledají „univerzální gramatiku“ vyprávění, Anglosasové obdobnou gramatiku generativní (G. Prince, Th. Pavel). Přístupy, které mají nejen své oprávnění, ale i zásluhy – umožnily například odkrytí významovou roli mnohých forem skrytých v jednotlivém díle, ale postřehnutelných až při srovnávání.

Obsah vyhozený formou dveřmi se nicméně vytrvale vrací okny. Vyženeme-li autora, dosadíme-li literárnost, odmítneme-li *mimésis*, rozpustíme-li obecnost, pak nemajíce už co formalizovat musíme se uchýlit k poslednímu odkazu, jakési nejvyšší struktuře. Pro Fryea je to liberální svobodná společnost bez tříd, ke které spěje lidstvo od mýtu přes literaturu, pro jiné zase svobodná společnost marxistického či postmarxistického ražení. Další se dostávají od *image* přes imaginárno ke kolektivnímu podvědomí.

Ve Francii je formální metoda do důsledku domyšlena skupinou *Tel Quel*, sémiotickým strukturalismem, zejména Barthesem a Kristevou v jejich teorii textu. Na tomto příkladu si můžeme ozřejmit ontologické, ideologické – a jak bych je jemně nazval – behaviorální důsledky podobných přístupů. Text je tu vymezen tradičně, nové je až to, že „výběžky lingvistiky a sémiologie jsou záměrně umístěny (relativizovány: rozloženy-rekonstruovány) do nového referenčního pole, definovaného v podstatě vzájemnou komunikací dvou rozličných *epistémé*: dialektického materialismu a psychoanalýzy. Reference dialektikomaterialistická (Marx, Engels, Lenin, Mao) a reference freudovská (Freud, Lacan) dovolují zcela jistě odkrytí všechny možnosti nové teorie textu.“ Což si jistě zasloužilo citovat *in extenso*. Realita à la Marx a imaginárno à la Lacan pak ruku v ruce vstupují prostřednictvím intertextu do textu díla – toť cesta k intersubjektivitě. Cesta pro „kritiku“ se tak otevírá.

Takto pojatý text pracuje: je produktivitou dekonstruuji jazyk komunikace, reprezentace a exprese v jazyk čistého značení (*signifiance*), v jazyk-hru. Je to produktivita analyzovatelná prostředky matematiky, logiky, a opět lacanovské psychoanalýzy a dialektického materialismu. Během této hry „subjekt“ textu unika jí logice *ego-cogito* vstupuje do jiných logik (logiky označujícího a logiky kontradiktorní), pře se se smyslem a dekonstruuje se („ztrácí se“). (...) Subjekt (spisovatel, čtenář) je umístěn v textu jako „ztráta“, odtud jeho identifikace s rozkoší [*jouissance*]; pojmem značení [*signifiance*] se text stává erotickým...“ Konec citace. Kýžený cíl: amatér v osvobozené společnosti spojí v sobě autora a čtenáře a vyžene specialisty a experty. Teorie textu „je vědou rozkoše, neboť každý ‚textuální‘ text (vstupující do pole označování) směřuje v krajním případě k vyvolání nebo prožitku ztráty vědomí (k anulaci), kterou subjekt plně dosahuje v erotické rozkoši...“¹⁷

Proklamativní odvolávání se na dialektický materialismus etc. postupně nahrazují diskretnější odkazy. Literární text je svěřován sémiologii, pragmatice a rétorice. Rýnská holandsko-německá škola s tamějšími maďarskými společníky se zaměřuje na „ekosféru textu“. Odtud, zcela přirozeně, není daleko k teorii čtenáře, sledující jeho jazyk, znalosti, vědomí, sociální zařazení. Je to teorie kritická, která se nikterak nespokojuje se současným stavem společnosti. Východisko vidí – cituji – v příkladu ruské dialektikomaterialistické poezie (J. Jevtušenko), spojující text, orálnost, autora a masu (Y. Bonnefoy, 1989). Slibuje se nám generální a radikální demokratizace literatury, „nová kultura psaného slova“, jež půjde ruku v ruce s „mozaikovitou kulturou“ (A. Moles, 1967). Navrhuje se zřízení čtenářských akademií a odborů, v nichž by se spoločovali konzumenti symbolických statků, aby usměrňovali literáty. Profesor Robert Escarpit z Bordeaux (1993) si slibuje mnoho od kolektivního autorství, vždyť noviny také nemají jednoho autora. Čtenář musí být ovšem vychováván a veden, nejlépe vědecky, proto je nutno založit novou antropologicko-historicko-literární vědu o čtenáři, vykládá Stéphane Santerres-Sarkany, profesor z Ottawy (1990). Vědecký duch se zřejmě utrhl z řetězu. Dodejme, že postmodernismus Jean-Françoise Lyotarda, který rovněž vychází z marxismu a freudismu, má zcela obdobný půdorys a stejnou vizi spravedlivé společnosti.

Na takto pojaté „teorii“ se analýza jednotlivých děl zřejmě

založit nedá. Kritika pak spíše předvádí svou představu ne už o díle, ale o textu závislém na „novém“ čtenáři. Poststrukturalismus připravuje postmodernismus a posléze s ním splývá v neurčitý celek. V něm je intertextualita představována citacemi, souměřitelnost a kombinatorika textů ústí v návraty a eklekticismus. Barthesova erotická rozkoš se mění ve skromnější potěšení z ironie a odstupu.

Současní autoři prohlašování za postmoderní (např. I. Hassanem, 1971) se tomuto označení vesměs brání; Michel de Montaigne se arci bránit nemůže (J.-F. Lyotard, 1982). Meze literární kritiky, teorie a historie jsou, zdá se, postmodernismem definitivně překročeny. Ostatně on sám dnes už není tak zcela moderní, snad jedině v provinciích, kde je šířen agenty obchodujícími s citacemi, podobnostmi, pocity a vyprávěním.

Bývalým bouřlivákům francouzského strukturalismu a poststrukturalismu se podařilo vytvořit školy, které dnes zamlčují krajní důsledky svých teorií, školy bezmála akademické. To už nestačili učinit předčasně zemřelí – Barthes a Lacan – a začíná proto s nimi být zacházeno jako s odepsanými veličinami. Vysmívaný Gustav Larson začíná být znovu oceňován stejně jako starý dobrý Charles-Augustin de Sainte-Beuve.

„Zdravý rozum“ jako orientace může být jen stěží proklamován, nedokáže totiž bohužel vyjádřit své zásady. V tom se shoduje s vkusem. Oba, odkázání jen na sebe, pohybující se od případu k případu, daleko nedojdou. Jinak je tomu s konkrétní, důsledně promyšlenou analýzou – ta už sama tvoří jakousi implicitní teorii, třebaš omezeného rozsahu. Tak Jauss upozornil na to, že Spitzer, ač se jen málokdy bezprostředně vyjadřoval k teoretickým otázkám, přesto svým dílem založil význačnou teorii. Něco takového ovšem nelze žádat ode všech. Většina kritiků, zvláště zabývajících se jednotlivým dílem, přejímá postupy různých orientací. Ostatně dnes už je opravdu těžké říci cokoli, a nenávit na nějaký ten směr. Měli bychom si však být vědomi předpokladů, mezi a důsledků každé metody.

Uzavírám: autor, čtenář a patrně – příznivec si to – i kritik se společně podílejí na výměrech, významech a funkcích umění. Vzájemné poměry a transformace jejich rolí, jakož i důsledky těchto poměrů pro vědění o literatuře, jsem se tu snažil podat. Pokusím se ještě o jakési schéma dobových proměn těchto vztahů, v nichž

se zračí jistý orientovaný pohyb. Klasicismus se opírá o filologii a staví do popředí dílo a normu. Romantismus zdůrazňuje autora, literaturu a její dějiny. Pohyb literatury na začátku století (futuristé, T. S. Eliot, P. Valéry) vede k formalismu, teorii a literárnosti. Filologie je střídána lingvistikou. A konečně dnes, v době beze jména, sémiologie nahrazuje lingvistiku, po autoru, dílu a literárnosti nám zbyly jen jejich funkce a podmínky. A po celou dobu lze sledovat postup od dileta k expertovi. Ten nyní právě podává ruku osvobozenému čtenáři. Co za této situace? „To nejlepší, co můžete udělat, je tyto podmínky přijmout a vědět, co děláte, když už to děláte“ – a případně být ochoten za svůj postoj zaplatit: v tom bychom měli být s Thomasem S. Eliotem zajedno.¹⁸ Těch, kteří si zaplatit dávají, je vždycky dost.

1993

Poznámky

- 1 R. Wellek: *A History of Modern Criticism, 1750–1950*. London 1965; T. Todorov: *Critique de la critique: Un roman d'apprentissage*. Paris 1984.
- 2 Poetika si osobuje nárok stanovit kategorie dovolující uchopit jednotu a rozmanitost všech literárních děl, dokonce i děl nenapsaných, tedy literárnost – to, co činí dílo dílem literárním, představujícím slovy G. Genetta kód beze zprávy – (O. Ducrot, T. Todorov, 1972). O tři roky později dochází Todorov k názoru, že literaturu nelze strukturálně definovat. Problém byl řešen převodem poetiky na teorii diskursu (T. Todorov, 1975; A. J. Greimas, 1979), tedy přesunutím odpovědnosti na sémiotiku, pragmatiku a rétoriku. Doufá se v možnost definice funkcionální, tedy ohraničení pomocí toho, co je vně literatury.
- 3 Tak například specifická lyrika je určována opozicí *Anthropos/Kosmos* se zprostředkujícím článkem Logu (F. Rastier, 1981), sémantika literárního diskursu pracuje s opozicemi, jako je například celek/část, orientované/neorientované (A. J. Greimas, J. Courtès, 1979), G. Poulet (1967) zkoumá pomocí opozic autorův svět atd.
- 4 R. Wellek, A. Warren: *Theory of Literature*. Harmondsworth 1980, např. str. 257, 260, 265.
- 5 Tak Baudelaire se v učebnicích a kompendiích postupně vypracoval (měřeno rozsahem pozornosti) z šestatřicátého místa na konci minulého století na místo dvacáté na začátku století našeho. Před druhou světovou válkou postoupil na místo čtvrté a dnes se ocitl na druhé pozici. První

- místo vždy zaujímal, zaujímá a jistě dlouho zaujímat bude V. Hugo. (R. Fayolle: *le Cas Baudelaire*. Littérature, 1972, č. 7, str. 48-71.)
- 6 P. Zumthor: *Y a-t-il une „littérature“ médiévale?* Poétique, č. 66, 1986, str. 131-139.
 - 7 R. Wellek, A. Warren, op. cit., str. 235.
 - 8 R. Wellek, A. Warren, op. cit., str. 268.
 - 9 R. Wellek: *The fall of literary history*. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (ed.): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*. München 1973, str. 440.
 - 10 H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main 1970, str. 144.
 - 11 J. Lopatka: *Předpoklady tvorby*. Praha 1991, str. 25.
 - 12 V krajním případě se zkoumá okamžik před tvorbou, puzení k ní (M. Blanchot, 1955), východisko z mlčení (G. Poulet, 1971), počáteční skandál (J. Starobinski, 1971).
 - 13 Počínaje hnutím dada je dosavadní poměr umělec/dílo/divák/reflexe o umění prohlašován za mýtus a soustavně zpochybňován. Nicméně kritika umění, jakkoli radikální, je zahrnována opět pod umění, jistě za cenu toho, že ono samo se stává, stále více neurčitým celkem.
 - 14 „Publikum konceptuálního umění je v zásadě složeno z umělců - což připomíná, že publikum oddělené od účastníků neexistuje. Takto se umění v jistém smyslu stává stejně „seriózní“ jako věda nebo filosofie, které rovněž už nemají publikum.“ (J. Kosuth: *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, Mass. 1991.)
 - 15 Z dvaadvaceti autorů románových prvotin roku 1993 je to rovná polovina (*le Figaro littéraire*, 10. 9. 1993).
 - 16 G. Poulet in: J. Ricardou (red.): *les Chemins actuels de la critique: Colloque de Cerisy, 1966, sous la direction de G. Poulet*. Paris 1966, str. 281.
 - 17 Autorem všech citací je R. Barthes: *Théorie du texte*. In: *Encyclopaedia universalis*, sv. XV. Paris 1980, str. 1013-1017. Podobně R. Barthes: *le Plaisir du texte*. Paris 1973; týž autor: *l'Aventure sémiologique*. Paris 1985; J. Kristeva, J.-C. Coquet: *Sémanalyse*. Semiotica, 1972, č. 4.
 - 18 T. S. Eliot: *Selected Essays*. New York 1950, str. 42. Eliot má zde na mysli hranice kritiky a metafyziky a hranice kritiky estetické vůči morální a sociální.

Postoj Tváře

Byli do okruhu jednoho z literárních časopisů vtažen budoucí prezident, předseda vlády a předseda parlamentu a sem tam nějaký ten velvyslanec či nositel pozdějších nejvyšších státních vyznamenání, nebude to jen tím, že Praha je malé město. Jiní protagonisté časopisu skončili ostatně jinak, ale to vše budiž pro tuto chvíli věci podružnou.

Vedlejší buď nám i celý vnější příběh *Tváře*. Tehdejší obviňování z „fackování“, „hulvátství“, „poštěkávání“ a dvojí násilné zastavení časopisu, až po ty dodnes trvající spory samotných účastníků spojené se vzájemným osočováním, nás pro tuto chvíli rovněž nebudou zajímat.

Nechme stranou i tak významné vnější uznání, kterého se dostalo autorům *Tváře*, jmenujme Lopatku, Doležala, Hejdu - že totiž díky také jejich kritice mnozí literáti dokázali nadále ještě lépe skrývat svou vnějšnost a stali se tak úspěšnými autory nejen národními, ale i světovými. Literární povoz jede dál, to není ale naše starost, věnujme se věci samé.

Tvář byl časopis v podstatě neobyčejně střízlivý, už proto, že nevystupoval pod vlajkou žádného všeobecného programu. Jak vyzvedl editor svazku Michael Špirit, její autoři nepřistoupili na vysvětlování typu „jak k tomu došlo“, kontext, *milieu*, tendence a orientace je nezajímaly, stejně jako je nezajímala takzvaná uměřená moudrost. Problémem jim byla věc sama, dílo; lze-li, nebo nelze-li. Nikoli tedy - jako tehdy mnoha ostatním - lze-li, nebo nelze-li. To byla ovšem provokace, jako ostatně vždy bude, a proto také nařčení z „exkomunikací“ a „primitivních manýr“. Krom toho, zřekneme-li se „vývoje“, pohrdne on námi - ať už je to vývoj pojatý