

obrůstají lidé, kteří už v životě pokročili. Proto je v něm příliš málo místa a předpokladů pro opravdové kritické chápání. Vždyť v jistém smyslu mládí a kritičnost jsou protiklady. A právě proto snad mládí přitahuje mnohé kritiky. Slepí byli ti kritičtí velmožové, kteří odmítali mládí brát vážně, dokud nevyspěje a svou mladost neztratí, ještě horšími slepci jsou ti provozovatelé kritiky, kteří lapají po každé reakci mládí, aby se s ní svezli. Od mládí těžko žádat kritičnost, mládí kypí láskou anebo vybuchuje nenávistí. Správně a spravedlivě je vést, to je úkol pravých kritiků.

Pošetilí kritičtí telepatové si myslí, že budou nejmodernější anebo nejrevolučnější, když se dají vést mládím. Nevědí, že jsou přitom voděni za nos, protože mládí, ať vědomě, anebo nevědomě je vždycky vedeno, usměřňováno a formováno staršími lidmi, kteří nemají iluzí o kritických schopnostech mládí a kteří nechtějí od mládí nic jiného než mládí, to jest lásku či nenávist, slovem nadšení a nekritické zaujetí.

Opravdová kritika, ne laciná činnost trhací, ne povrchní činnost referentská, ne stranická činnost kulturního harcovníctví, je významnou tvůrčí složkou národní kultury. Je to vznešená činnost kulturního proměthejství, v němž pravý, vzdělaný a charakterní kritik soutěží s tvůrčími umělci a – nezřídka – může se jim i postavit v čelo. A v takovém případě se stává kritika vůdčí disciplínou národní kultury; a to je cíl, který sám o sobě stačí, aby naplnil i velmi náročné usilování umělecké osobnosti, toť věru úkol hodný muže a umělce.

(1947)

O KRITICE

podle referátu na dobříšské konferenci spisovatelů v březnu 1948

Jan Grossman

Bývá stereotypním, a přesto vděčným úvodem každého pojednání o umění nebo o kritice konstatovat, že tyto projednávané disciplíny se octly v krizi. A přece nejsou taková konstatování, sestupující často až k funkci fráze, vzata ze vzduchu, mají v sobě vždycky jisté jádro reálnosti a lze je v každém okamžiku vývoje moderní literatury podepřít konkrétními doklady. Tak celé moderní umění – a není snad třeba dorozumívat se, co

pod tímto pojmem rozumíme – se čas od času dostává do slepé uličky, z které nelze pokračovat obvyklou cestou. Od jisté doby se literatura stává jakousi nepřehlednou džunglí, jejíž existenci lze sotva úplně vysvětlit faktem, že nepostřehujeme zákonitost celku, jehož jsme sami nedílnou součástí, a že tudíž ze své perspektivy vidíme chaos a zmatek tam, kde z perspektivy historické se ukáže řád a sloh. Podstata stále se objevujícího momentu krize je už obsažena v samotné struktuře tohoto umění. Pokusili jsme se ji před nedávnem charakterizovat takto: „Od devatenáctého století vznikají nebývale často a úzce vedle vlastního umění takzvané umělecké ideologie, buď paralelně s uměleckými díly, nebo v nich samých, nebo předběžně jako jejich programy. Nejsou to však jen poetiky nebo katechismy umění, které by byly více či méně souhrnem technických pravidel nebo základních dogmat umělecké tvorby, jak je zná například literatura středověká. Vznikají dokonce z nutnosti opačné. Spíše než souhrnem pravidel jsou jejich hledáním a spíše než katechismy, učebnice básnictví, jsou experimentálními procesy, které si pravidla, zákonitosti a vůbec smysl a později i sociální smysl a dosah uměleckého díla teprve chtějí ověřit. Nastává tedy situace, kdy umění přestává být něčím daným a samozřejmým, jako třeba ve středověku, a stává se problémem. Je ozvláštněno, počíná si uvědomovat sebe samo jako diferencovanou složku lidské kultury, vybíhá z názorového a sociálního kontextu své doby, kde dosud fungovalo neuvědoměle, jako funguje zdravý orgán v zdravém těle. Není už daností, něčím samozřejmým, a nemá tedy ten jediný a klasicky jednoduchý úkol prostě existovat a rozvíjet se, ale dostává ještě nadto a *především* úkol smysl a význam této své existence teprve hledat. Jeho problémem neleží už jen v tom, co se chystá zmocit, ale především v něm samém. Odtud se v umění nebo vedle něho objevují ony typické umělecké ideologie, které mohou vyrůst v to, čemu říkáme směry, -ismy, a které jsou jen náhradou toho, co tu není: totiž vlastního a obecně platného uměleckého slohu v nejširším smyslu slova, určitého souboru norem, který by umění tuto neproblematickou základnu zaručoval.“

Jistou náhražkovost tohoto *ideologického* řešení problematiky pocítujeme dvojnásob silně (jak se o tom zmiňoval už Šalda) v českém prostředí, kde markantnější nedostatek pevnější literární tradice každou krizi takto stavěného umění zvětšuje do dvojnásobných rozměrů. Upozorňovali jsme na tento fakt v nedávných diskusích o surrealismu a jeho dnešní krizi: zatímco surrealismus francouzský přes všechnu svou revoluční avantgardnost navazuje na silné a hluboce prožité tradice několika básnických proudů devatenáctého století (a právě toto navázání mu umožňuje v jeho době tak plně revoluční vyznění), stojí český surrealis-

mus mnohem více ve vzduchu a jeho krize, která dnes tvoří nedílnou součást krize všech -ismů, probíhá mnohem tíže.

Vraťme se však definitivně ke kritice. Také zde je podobná situace jako v umění, které si ověřuje podstatu a smysl sebe sama. Také zde je silný moment krize, jejíž objektivní podmínky se pokusíme aspoň obrysové vyložit.

V pozadí každé kritiky, jako podklad jejího soudu, existuje jistý, více či méně pevný soubor estetických norem, kterých kritika užívá v různém rozsahu a stupni: od mechanické aplikace dogmatické až k užití volnějšímu, kde normy setrvávají v pozadí jen jako vnitřní regulativy soudu. V moderní kritice se tento soubor norem ztrácí. Nejenom to: tento soubor norem, na kterém normativní kritika stavěla svá pravidla, se dostává do pohybu, je rozkolísán a proměněn v proces, a estetika se zabývá právě studiem tohoto procesu. Estetika tedy už nedefinuje a nevytváří normy, ale studuje je jako proměnlivé, historicky omezené a vyvíjející se skutečnosti. Nemůže tudíž být logikou umění, jak říká Mukařovský, logikou rozsuzující o správnosti či nesprávnosti uměleckého díla. Přesto však může být něčím jiným, pokračuje Mukařovský, může být noetikou umění. Estetika tu tedy míří k co nejširšímu a nejuplnějšimu postižení umění, jeho vývojové podstaty, jeho vztahů a funkcí ke společnosti, jeho korelací s dobou, a to bez jakýchkoliv zřetelů jednotlivě hodnotících. Vysvětluje, ale nesoudí. Její obava ze soudu je logickou obavou z jednostrannosti a ze zaujatosti, je obavou, že dílo vzniklé v jistém sociálním a dobovém kontextu by bylo souzeno normou vzniklou v kontextu zcela jiném, a tudíž normou neadekvátní. Neboť pro tuto estetiku, jak jsme již řekli, není absolutních norem, neboť normy jsou především samy předmětem jejího studia: normy, jejich vývoj a pohyb. Ve shodě s moderními myšlenkovými proudy dialektickými je i myšlení této estetiky vývojové a historické. Zcela logicky: vzniká v době sociálního a myšlenkového přerodu, kdy člověk začíná myslet v kategorii vývojové, relativistické a historické. I hodnoty zdánlivě absolutní, jako je pravda, spravedlnost a právo, se tu ve své absolutnosti boří a rozpadají a jsou pojímány rovněž jako hodnoty relativní. Marxismus například svou koncepcí vývoje třídními protiklady je vidí jako hodnoty třídní. Vznik a ustavení určité absolutní normy považuje za prosazení moci té které třídy, proti níž existuje norma jiná, ovšem v tomto okamžiku „ilegální“. Základem tohoto myšlení je tedy nikoliv pojetí norem v jejich abstraktní formě, ale v těch různých konkrétních formách, jež jim dává historie a které samozřejmě zrcadlí i umění.

Toto rozboření absolutních norem, jejich historické pojetí – to vše není myšlenková konstrukce, ale reálné poznání vývojového faktu, který

si uvědomujeme i dnes na každém kroku. A o toto úplné poznání skutečnosti v celé její vývojové a proměnlivé podstatě běží i moderní estetice. A zdá se, že je to právě dialektika, která jí proto může dát nejhodnější platformu. Odtud také estetika, která je, jak vyplývá, noetikou estetiky, se snaží dialekticky tento přerodný proces umění pojmouti v celé jeho šíři a dynamické složitosti.

Zdá se tedy – a mám to za skutečnost prokazatelnou – že tato estetika, kterou tu vlastně vykládáme na strukturalismu, je dnes v nejreálnějším vztahu k uměleckému vývoji v jeho celistvosti. Současně je však třeba vidět, že prakticky z této estetiky, která se sama definuje jako noetika a nikoliv jako logika, usuzující o správnosti či nesprávnosti umění, nevzniká žádná konkrétní kritika.

Na druhé straně vidíme, jak pomalu ztrácí půdu pod nohama kritika, která ve svém hodnocení vychází, ať už v jakémkoliv vztahu, z jistého souboru pevně daných norem. Tato kritika se čím dále tím více dostává do nereálného vztahu k moderní literární skutečnosti, není schopna se přenést přes své vlastní omezení a pochopit plně nové vývojové tendence. Dostává se tak do vyložené defenzivního postoje vůči tomu, co tvoří moderní avantgardu, a je zanedlouho ochotna chápat celý vývoj moderního písemnictví jako naprostý úpadek a zánik literatury, zaujímá stanovisko tradiční a konzervativní a vysouvá se tak z živého dění moderní tvorby. To jsou rysy, které bychom našli třeba u některé kritiky katolické, samozřejmě, že nejen v souvislosti s dnešním uměním, ale ve velké míře s uměním před válkou.

Stejně tak kritika zdánlivě nedogmatická, kritika budovaná spíše na základech psychologické analýzy díla nebo na celkové impresi, kritika, která studuje literární dílo víceméně v izolaci, jako samostatný a v sobě dovršený celek, se stává ve svém soudu nikoliv snad lživou, ale neadekvátní, nedostačující. Může přinést cenné poznatky k literárnímu dílu z užšího hlediska, ale její soud vyznívá do prázdna, je abstraktní, nemá rezonanci. I když vyřeší svůj úkol, který si klade, neodpovídá na něj v širším smyslu ze stanoviska, které by hlouběji zasáhlo do živě pociťované problematiky doby.

Neznamená to ovšem, že by plně funkční dosah měla jenom kritika vědomě budovaná na vědeckém podkladě. Naopak. Snažíme se tu jen ve velmi vypreparované a obrysové formě naznačit směr vývoje, ukázat, kde ubývá literární kritice na schopnosti k životu a kde jí přibývá, jak se přesunují její hlediska. Právě na příkladech silných osobností kritiky neorientované vědecky vidíme stále rostoucí směřování k širším hlediskům vývojovým a historickým perspektivám, ke studiu vztahů sociálních a umě-

leckých, ke studiu problematiky umění a politiky, vzájemné závislosti literatur atd. Není jasnějšího příkladu nad Šaldu, který přerůstá celou svou generaci, aby v poslední fázi své tvorby vyrostl na kritika problematiky obecně kulturní, sociální i politické, ať už s jeho závěry souhlasíme či nikoliv. Tento přesun hledisek, pro který bychom ani dnes nepostrádali příkladů, je nejdůležitějším ukazatelem vývoje (Václav Černý).

Podle našeho názoru znamená myšlení v nejširším smyslu slova dialektické veliký skok i pro myšlení literárněvědné a kritické. Bylo by ovšem chybou nevsímnout si na druhé straně jistého nebezpečí zmechanizování, kterému se toto dialektické myšlení blíží hlavně u některých marxistických kritiků. Je to problém, o kterém bylo mnohokrát diskutováno nejen u nás, ale v samotném Sovětském svazu a i jinde.

Zkoumáme-li stav současné české estetiky a nové kritiky, nezbývá než přiznat, že dialektická metoda je daleko lépe a intenzivněji rozpracována například v strukturalismu. Zatímco někteří marxističtí kritikové upadají do mechanického sociologismu, dospívá strukturalismus přes formalismus a jeho konkrétní znalost básnického materiálu k širšímu a současně celistvějšímu pojetí uměleckého díla, všech jeho korelací a složitého fungování v sociálním kontextu. Řekli jsme však, že strukturalismus je ve své podstatě noetikou, a že tedy v něm samém nejsou hlediska hodnotící, hlediska opravňující a podpírající kritický akt – soud.

Vidíme tedy, že na jedné straně existuje kritika na zbytcích normativní estetiky a kritika studující literární dílo v izolaci, kritika, která ztrácí svou dobovou adekvátnost, na druhé straně pak vyspělá teorie literatury, literární názor, který poznává, ale nesoudí a který, jak se zdá, dosud kritika nevytvořil. Nebo nemůže vytvořit? Na prvý pohled by se zdálo snadné konstatovat, že není plynulého přechodu mezi strukturalistickým rozborem a zaujetím stanoviska kritického. Avšak toto stanovisko by bylo patrně příliš ukvapené. Neboť rezervovanost strukturalismu vůči hodnocení má, jak praví Sychra, čistě metodologickou povahu; „jde totiž o to, aby se analýza a výklad děl nenahrazovaly mechanickým navlékáním na nějaké apriorní normy, respektive nedialektické představy o »věčných« hodnotách.“ Myslím, že můžeme toto tvrzení v podstatě přijmout, i když bychom se strukturalistickým postupem do jeho důsledků, kde se míjí s konkrétním uměleckým dílem, nesouhlasili. Nedostatek kritiky nebo kritiků, který se jeví v řadách strukturalistických, má mimoto také důvody praktické a dobové. Komplexnost dnešní situace politické a situace obecně kulturní, dvojí chápání každé hodnoty v okamžiku, kdy absolutní normy jsou rozbořeny, to vše vede k obecně intelektuální krizi, která se jeví především v kritice a kritičnosti. Co je to krize? Přelom, provázený jistou nerozhodností v oka-

mžiku, kdy staré má být zničeno a nové se dosud nenarodilo. Okamžik zaváhání nad sebou samým, kdy se člověk jedním rázem nemůže rozhodnout, s kým jde naprosto a koho opouští. Okamžik, který znamená trochu souhlasu na obě strany a trochu nesouhlasu na obě strany. Neříkám, že je to stav dobrý, konstatuji jej pouze jako objektivní fakt. Ostatně to není rys veskrze negativní. Je to ona bdělost, která udržuje kontinuitu lidské kultury, která staví most od minulosti k budoucnosti, která vytváří sloh přítomné doby, která hledá základy její revolučnosti, vývojové prvky, které ji vedou před. Celá tato krize má ovšem za následek nedostatek okamžité a přímé kritiky. Nejen kritiky profesionální, odborné, ale kritiky – a to je nejdůležitější – každodenní, obecného kriticizmu, kterým člověk řídí výběr hodnot ve svém normálním životě. Všimněme si, jak často je kritika nahrazována chápáním a vysvětlováním. Na otázku, co soudíš o té a té události, o některém kulturním problému, jenž se vás dotýká, a o jeho řešení, dostanete odpověď: chápu to, dovedu si to vysvětlit.

Pozorujme, jak tu ona obecná tendence myšlení v kontextu historickém, sociálním a vývojovém přesahuje už do obecného každodenního myšlení. Nesoudíme, nekritizujeme apriorními normami, ale snažíme se vysvětlit si fakta z jejich souvislostí. To ovšem není ještě kritika, je to nanejvýše předpoklad k ní. Kritika sama je dosud v krizi.

Takový je i postup dialektického myšlení v moderní estetice, kterou si demonstrujeme na příkladu strukturalismu. Vysvětluje a chápe. Ale je třeba také soudit.

Návrat k starým kritickým sudidlům je samozřejmě nemožný. Jsou jednostranná, nevyhovující, pokrývají skutečnost, „nechápu“. Jestliže však myšlení dialektické chápe plněji a v širších perspektivách, jestliže jeho odmítnutí dogmatických norem je reálné a odpovídá vývoji celkového myšlení, musí být i v něm obsaženo reálné pozadí pro kritický soud. Bude to soud, jak nám ostatně doložily některé příklady, podložený hlouběji a širše, soud, který bude v každém okamžiku z širokého hlediska odhadovat vždy znovu vývojově plodné síly moderní literatury a bude se tak blížit funkci přímého aktu kritického. Zatím ovšem jsme byli svědky toho, že právě strukturalismus často v oblasti kritické selhal a nedovedl ze své analýzy plynule přejít k momentu hodnotícímu.

Je tedy samozřejmé, že nemluvíme pro strukturalismus a netvrdíme, že jediná možná kritika budoucnosti bude kritika aplikující strukturalismus. Není tomu tak. Strukturalismus je nám dnes literárněteoretickým názorem, který nejsoustavněji studuje literaturu metodou schopnou orientovat se v její spleť situaci a problematice jejích vztahů a který dosahuje nejvyšší objektivity. Tvrdíme jen to, že zde – a jistě i jinde – byla otevřena

hlediska, bez kterých nebude moci kritika pracovat, ať už v jakémkoliv vztahu k nim. Nebude je aplikovat mechanicky, toť se ví. Neboť koneckonců je estetika věda a kritika je v poslední své instanci akt úzce příbuzný aktu uměleckému: nesystematizuje, ale ozvláštňuje, zdůrazňuje a potlačuje, hledá svůj určitý cíl a směr. Z toho také vyplývá, jak mylné by bylo domnívat se, že takto fundovaná literární kritika bude potlačovat význam osobnosti. Je přece samozřejmé, že osobnost a tvořivost v každé duchovní disciplíně jsou pojmy, které se doplňují a jeden bez druhého nemohou existovat. Nebude literární kritiky bez osobnosti v plném smyslu slova. Nerad bych zakončoval toto pojednání, které usilovalo o věcnost, jakýmikoliv metaforami. Tato věc má však svůj vážný dosah. Nebude literární kritiky bez osobnosti, která bude ke své práci přistupovat s vnitřní samostatností a s věcností na všechny strany. Tento věcný všestranný vztah neznamená, jak musí být jasné, vnitřní indiferentnost a bezpohlavnost. Kritický akt, který je nakonec soudem, je vždycky jednostranný a jednostrannost silného soudu je jednostranností tvůrčí: straní tam, kde je více života a více pravdy, kde je více vědomí a více tvůrčího elánu, kde je více zdraví a síly, kde je více svobody a kde je svoboda hlubší. Toto je vlastní smysl každé kritiky, který tu není třeba vykládat. Je to smysl orientační. A nikdy jindy není tento orientační smysl tak naléhavý a nutný jako právě v okamžiku přerodu, kdy jsou všechny hodnoty rozkolísány a kdy se dosah takto zaměřené kritiky promítá – jak vidíme třeba dnes u nás – z oblastí speciálně uměleckých do oblastí obecně kulturních a sahá až ke kořenům základních duchovních principů, které jsou dnes ve hře. Nikdy jindy nemá takový dosah v okamžiku krize – kdy staré umírá a nové se dosud nezrodilo a kdy je třeba s největší odpovědností odhalovat živá ohniska kulturní zkušenosti, rozpoznávat abstraktně ideologii od živé umělecké reality. Nikdy jindy nemá takový dosah jako v době, kdy jsou hodnoty rozkolísány a kdy v důsledku toho ubývá smyslu pro obecnou a každodenní kritiku a samostatný soud: ať z nemohoucnosti, ať z omezení, ať ze strachu.

Je to doba, která je zkouškou pevnosti a síly kritiky. Kritika musí jít v každém okamžiku proti konvenci, proti ustrnutí myšlenky v heslo, proti fosilii, musí provokovat tam, kde se zpodobňuje, neboť jen tudy vede cesta k silnějšímu a spravedlivějšímu zítřku. K takovému soudu se ovšem nedospívá – a není to v rozporu s vědeckou erudicí, kterou jsme nastínili jako nutnost kritiky – přes formulku, ale širokým a svobodným rozvojem, nikoliv přes ortodoxnost a pedantství, ale přes samostatné myšlení na vlastní pěst.

Pravdivost, naprostá pravdivost tu nesmí pro kritiku znamenat hrůzství, ale hlubokou samozřejmost.

(1948)