

# LITERÁRNÍ VYZNÁNÍ

Když jsme se počali zajímat o věci umění a když jsme jim začínali trošičku rozumět, byla česká společnost nadmíru chudá. Vedle dělníků a sedláků skládala se povětšinou z lidí, kteří sloužili na podřízených místech úředních nebo vedli drobné obchůdky. Se vzrůstem živností, obchodu a industrializace začala se tato společnost pomalu diferencovati. Socialismus zasáhl dělnické vrstvy a různé skupiny se organizovaly podle os svých zájmů. V oblasti myšlenkové dokončoval se tehdy velikolepý převrat, jehož počátky je dlužno hledati v devadesátých letech minulého století. Literatura probuzenecká, o níž můžeme říci, že byla z nejdůležitějších sil, které uskutečnily zázrak znovuzrození národního, nepřežila svého vítězství. Splnila poslání, a jak se zhusta v životě stává, sama odumřela. Energie literární byly však i za nových poměrů stále obráceny především k práci buditelské. Ale když národ již žil a když byl čas řešit a vyrovnávat se s mnoha jinými problémy, a když vposled stanula literatura před úkoly uměleckými, byly výchovné a vlastenecké tendence pocíťovány jako tlak, který brání rozletu. Tak se stalo, že proti dožívající škole probuzenecké se obrátila skupina básnická, která se pravidelně nazývá „generací let devadesátých“. Autoři této generace se seskupili kolem Literárních listů a později kolem Moderní revue. Byli to vyznavači evropanství a těžce nesli malé a neblahé poměry národního provincialismu. Ohrazovali se proti neodborné a neliterární kritice a nebyli ochotni vzít na milost špatnou knihu jen proto, že její autor je řádný muž a řádný vlastenec. Tato nová skupina, jež (jak bylo řečeno) povstala jako reakce na předchozí školu básnickou, pohnula naší literaturou o řádný kus cesty vpřed. Přesto nebyla ovšem bez chyby a jako všechny revoluce zabíhala do krajnosti a přeháněla, jak se říká, léčení. Odpor k beztvare

a sladké idylichnosti, odpor k sousedskému pořádku, který se v naší literatuře od let vžil, měl tyto básníky, aby zacházeli příliš daleko. Jejich úsilí o tvar má snad mnohdy křečovitou povahu, jejich individualismus bývá snad přílišně vypjat a často působí jako póza. Tu mám na mysli především školu dekadentní, která je dovršitelem těchto snah. Nechuť k prvkům výchovným a k myšlenkám, které sdílí s autorem široká veřejnost, vedla u dekadentů k přepjatému subjektivismu, který se chtěl od okolního světa stůj co stůj lišit. Básníci tedy kupili schválnost na schválnost, zamítali tendenci a s ní jakékoliv hodnocení, stali se krátce vášnivými vyznavači lartpoullartismu. Smrt, krása věcí vadnoucích, palčivý hřích, satanismus, aristokratismus, lesk, třpyt a neopakovatelnost pobláznily tehdy básnické hlavy tak, že se snadno zřekly skutečnosti i pravdy.

Próza tehdejší doby je zcela naplněna hudebností a zvuková kvalita výrazu mnohdy zastírá jeho smysl a význam.

Taková asi byla literatura, když se generace Josefa Hory a Karla Nového blížila k prvním pokusům tvůrčím. Nelze zajisté říci, že dekadence tvoří nějak zvlášť krásný či výrazný vývojový článek, ale což naplat, srdce mladých studentů se k ní přiklonila a vyznávala ji co nejhlasitěji. Tato láska byla mnohdy nešťastná a mnohdy komická. Vzpomínám si v této spojitosti na vypravování Karla Čapka. Když prý byl Čapek v tercii či v sekundě, zachtělo se mu vyjádřit své zmaruplné pocity řečí vázanou. Dal se tedy do práce a zrobil podle tehdejší módy verše, v nichž navzdory svým 13 letům lká a pláče nad mládím dávno ztraceným, zrazující láskou a smrtící vášní. Čapek tedy zaplatil svou daň dekadenci velmi záhy. Naproti tomu setkáváme se s Horou ještě za universitního studia v blízkosti Arnošta Procházky a Jiří Karáska ze Lvovic.

Splín, zahrady sexu, prokletí a všechny podobné rekvizity tehdejšího literárního vkusu brali jsme všichni nesmírně vážně. Náš tehdejší jazyk klopýtal o nejzákladnější požadavky vypravěčské, každý z nás byl pravděpodobně šťasten a zdrav jako řepa, ale to nevadilo, abychom vše, co bylo vadnoucí, rafinované, cizí a choré, nechválili po způsobu svých mistrů. Tvářili jsme se tehdy hodně francouzsky a hráli jsme si na lidi blazeované. Byla asi nádherná podívaná na ty venkovské chas-

níčky, jimž lezly prsty ze střevců, když v póze à la Wilde recitovali své špatné veršičky! Toť se ví, že ze všech věcí jim nejméně voněla autorita, toť se ví, že se bouřili při každé příležitosti a že byli drzí až běda. Dovedu si představit, jaký kříž s námi měli naši učitelé. Nevím, jak dlouho na nás všechny působil vliv řečené dekadence, a skoro se mi zdá, že čas od času byl vystřídán vlivem jiným a že se vracel po krátkých obdobích nevěry. Možná, že jsme přece jen měli špetku kritičnosti a že jsme sami cítili neživotnost a omyly svého počínání. Možná, že jsme se dali unášet jen svým paličactvím a že se nám dekadence vůbec nelíbila. Nedovedu věc rozhodnouti, ale je jisto, že nám naše vyznání nebránilo, abychom se náhle a bez znatelného přechodu octli pod vlivem ruského realistického románu.

Jestliže od vypjatého individualismu dekadentních autorů vede cesta k literárnímu anarchismu, byl ruský román oblastí, jež úzce souvisela s programem kriticismu a moralistní tendence, kterou vyjadřoval obnovený realismus. Realistická kritika kladla v mnohých ohledech tendenci nad umění a stala se opět reakcí na školu dekadentní a symbolickou. Obávám se tedy, že jsme začasté byli zamilováni současně do dvou různých věcí. Škola realistická vylučovala školu dekadentní, ale my jsme se snažili obsáhnout obě metody buď současně, buď za rychlého střídání. Ta věc způsobovala v našich myslích jakýsi stav trvalého napětí. Vůdčím duchem realismu byl profesor Masaryk. Toto jméno nás okouzlovalo. Nemohu ovšem říci, že bychom snad byli rozuměli jeho vědeckým metodám a filosofickému plánování, ale jeho odvaha a jeho nesmlouvavá kritika, jeho myšlenková přesnost nás strhovala. Profesor Masaryk byl tvůrcem metody a my, jakkoliv jsme byli řádně popleteni, přece jen jsme nemohli nevidět, že tato škola rozumu znamená pro nás lék. Pamatuji se na dopis, který jsem dostal od jednoho z mladých básníků, kteří tehdy navštívili sjezd realistické mládeže v Hradci Králové. Můj přítel mi tehdy psal, že po Masarykově řeči je rozhodnut. „Zúčtoval jsem s dekadencí,“ pravil, „zúčtoval jsem s tou falešnou pózou, která nechce nic slyšet o skutečném životě.“ Bohužel nevím, jestli se ještě můj přítel k dekadenci nevrátil, ale to nerozhoduje, neboť je jisto, že všichni mladí lidé, ať už se k tomu příznávali či nikoliv, žili vskutku pod podvojným

vlivem řečených škol. Rezidua těchto vlivů jsou pak, jak se domnívám, patrná ještě dnes.

Ale vedle dekadence a realismu byli jsme ovšem vystaveni působení směrů jiných. Mám na mysli především impresionismus. Řečený termín byl kdysi vytvořen nad obrazem Monetovým. Rozhořčené obecenstvo chtělo tehdy vyjádřiti, že nejde o dílo, ale o pouhý dojem, jež malíř letmo zachytil. Název (sám dílo okamžiku) se ujal a impresionismus, jemuž se prorokovalo, že nedožije druhé výstavy, nastoupil vítěznou cestu po Evropě. Zdá se mi, že za let impresionistického vpádu byla mezi uměními (to jest mezi literaturou, malířstvím a hudbou) velmi úzká souvislost. Nejenže impresionismus měl poměrně záhy obdoby v umění slovesném a v umění hudebním, ale tento malířský směr zachoval si i z oblasti umění výtvarného přímý vliv na vnímání, ba na sám způsob tvorby literární. Lze říci, že pod jeho vlivem ztrácí se tvar věcí *obecně*. Obrys, zakřivení ploch a linie stává se nevýznamnou právě tak jako barva lokální. Autor vidí jen světelné a barevné kmitání na povrchu věcí. Předmětnost zmizela a to, co trvá, jsou jen nepřetržité výpravy za dobytím světla. Vpád oblohy zastřel tedy obrys věcí, nahradil přesnou hranici světla a stínu vesmírným chvěním, potlačil modelaci a zmocnil se okamžiku. Vyznavačem literárního impresionismu byl básník Antonín Sova. Četli jsme jeho verše s utajeným dechem, ale snad ještě mohutněji na nás působil malíř Slavíček. Možná, že v dějinách výtvarného umění netvoří impresionismus období z nejslavnějších, nicméně naučil kdekoho dívat se na věci. Ale i kdyby tomu tak nebylo a kdyby byl impresionismus pouhým nevýznamným zastavením na cestě vývojové, měl přece štěstí, že jeden z největších duchů našeho malířství se vyjadřoval jeho jazykem. Slavíčkův vliv byl na tehdejší dobu nesmírný. Vzpomínám si na okouzlení, které jsme zakoušeli před jeho plátny na jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory. Pamatuji se na hanebné protesty pražských měšťanů, pamatuji se, jak se smáli modrým stínům a jak si ukazovali Prahu od Ládví, obraz, který se již dávno a za jejich souhlasu stal klasickým dílem.

Strávili bychom zajisté příliš mnoho času, kdybychom krok za krokem měli sledovati vše, co vytvářelo kulturní atmosféru předválečného období. Ale i kdybych chtěl být co nej-

stručnější, nemohl bych přejítí výstavu Rodinovu, hru Eduarda Vojana [.....]

Ale je čas, abychom sledovali obecné děje umělecké a proměny, jichž jsme všichni zakoušeli za podobných vlivů. Impresionismus, který, jak bylo řečeno, představoval chvíli dopadajícího paprsku a který přešel kontext životních souvislostí, chýlil se již ke konci. Na všech stranách mohutněl proti němu odboj a umělci hledali východisko, jímž by obnovili starou jednotu. Tvar přichází znovu ke cti a nové hnutí povyšuje úsilí tvárné na dominantu všech snah uměleckých. Generace, jež se uvázala v dědictví impresionismu, usiluje především o nový zákon stavební. Hledá tvar, jenž obrací hmotu v děj. Forma mu není již věcí vnějšku, ale hodnotou, která jediná se zmocňuje obsahu a jediná obsah uskutečňuje v řádu uměleckého díla. Je samozřejmé, že toto úsilí směřovalo ke kubismu. Název „kubismus“ byl vytvořen kolem roku 1910 pro malbu Braqueovu a Picassovu a tento termín se záhy rozšířil na celou skupinu mladých malířů, kteří z těchto mistrů vycházeli. Kdybychom měli podati jakýsi ucelenější obraz vzniku kubistického umění, bylo by snad nutno zmíniti se obšírněji o Cézannovi a Derainovi. Ale vzhledem k omezenému času spokojme se jen poznámkou, že Cézanne (na rozdíl od tetelivého vidění světelných příznaků) nazíral opět na skutečnost trojrozměrně, že zdůraznil opět tvar a potlačil barvu, která podle jeho cítění byla závislá na řadě náhod a neznamenal nic podstatného. U Cézanna je ovšem již patrna i vůle deformovat a násilím měnit tvar skutečnosti podle záměrů výtvarných. Tomu se vzepřel ještě André Derain, ale požadavek jednou již vyjádřený vcházel do popředí uměleckých zájmů a našel definitivní řešení v kubismu. Malířství před kubismem snažilo se vždy o popis či o znázornění a o záznam dojmu, který vyjadřoval, jak se malíři nějaká postava či věc či krajina jeví z určité strany a z určitého pohledu. Tvůrcové nového směru si uvědomovali, že při tomto způsobu práce jde pouze o zrakový vjem a o iluzi skutečnosti. „Perspektiva je klam a cílem malby není zobrazování anekdotických fakt, ale podání či tvorba nové skutečnosti.“ — Tak asi mluvili mistři kubismu a nám všem se věru zdálo, že mají pravdu. Odtud jsme považovali sebelepší malbu za všední proti bohatství, které otvíral kubismus. Změna záběrového

úhlu (abych se vyjádřil řečí filmovou), hromadění vjemů smyslových a zvláště dobývání prostoru působilo na nás tak mocně, že jsme se málem přes noc stali vyznavači nového umění. Obávám se, že jsme tehdy byli jen o málo kritičtější, než když šlo o dekadenci či impresionismus, ale co naplat, kvas, který od západu vnikal do naší země, nové ideje a nové tendence zastihly nás naprosto nepřipraveny. Neměli jsme opory, kterou skýtá či může skýtnouti mladým lidem tradice, a uchvacoval nás každý proud. Šli jsme (jak se říká) z rány do rány, a dříve než jsme se vzpamatovali z jednoho mohutného dojmu, vyvstávala již nějaká nová skutečnost umělecká, která nám vnukala svou víru a současně nás drtila. Kdybychom v té době byli publikovali některé své práce, strakatily by se asi všemi směry. Naštěstí nebylo na nic podobného ani pomyšlení. Mladý autor byl tehdy v redakcích nevítaným hostem a vydat knížku byl sen tak těžko splnitelný [.....]

Mám-li však mluvit o literárním dnešku, je především nutno vymezit, co slovíčko dnešek (v kritické hantýrce) znamená. Je to úsek skutečnosti, který jsme právě zahlédli? Je to tradice, na jejíž vlně stoupáme či sestupujeme? Je to poznání a zkušenost, které se v nás rozplývají? Je to proud jevů a příčin, které nás nutí k akci? Či pohyb dramatického času, či kánon, který musí být porušen a organizován jinak?

Na tuto otázku je bezpočet odpovědí a žádná z nich není sama o sobě ani zajímavá ani úplná. Stanovisko lidí, již si představují dnešek jako jednoznačnou skutečnost, je samo nesoučasné a připomíná slepotu vyznavačů. Všechno, co bylo, co jest a co se rodí, tvoří průsečík dneška. Pocit současnosti je dán vědomím souvislostí, rozporů a napětí. Dnešek neznamena vyznávat teze, které byly raženy k potřebám dne jen v ústech krátkozrakých kritiků. Domnívám se, že jedinou moderní povinností každého z nás je, aby si uvědomil své místo v proudícím vesmíru času, to jest aby viděl svět v pohybu, aby odpovídal na různé otázky podle stavu dnešních věd a byl krátce současný. Dnešek znamená vývoj a vývojovou složitost. Lidé, kteří se dívají na svět brýlemi svých formulí, nevidí pravděpodobně život, ale zjevuje se jim odraz vlastních schémat. Podle toho, co jsem řekl, měl bych se tedy zmínit o některých otázkách literárních v celé jejich šíři, měl bych přihlížet ke kontextu složek řady umělecké a sou-

časně k jejich vztahu k ostatním pracovním řadám. — Mám však mluvit jen o nejnovějším hledisku literárním. Myslím, že si budu přitom počínat nejnázorněji, vytknu-li to, v čem se rozchází s vládnoucí kritikou a s různými školami básnickými. Je to již věc nezákladnější, je to sama definice literatury. Vládnoucí estetika dosud pokládá literaturu za určitý způsob myšlení a poznávání. Nejdůležitějším znakem tohoto uměleckého způsobu myšlení je prý obraz. Toto tvrzení bylo vyvráceno ruským formalistou Šklovským. „Kdyby tomu tak bylo, kdyby umění skutečně znamenalo myšlení v obrazech,“ praví citovaný autor, „musela by se historie umění nutně stát historií proměny obrazové. Ale věc se má často jinak, neboť básnický obraz doznává pramaličko změn. Naopak velmi často jsme svědky toho, jak jeden a týž obraz probíhá celou délkou literatury. Obrazy jsou krátce přejímány ze starších škol básnických.“ Již tato skutečnost vyvrací řečenou definici. Umění tedy není myšlení v obrazech. A stejně se nedá udržet druhá část tohoto tvrzení: že je totiž literatura určitý způsob poznávání. Poznání jako cíl je věc vědy. Ovšem nemůžeme vyvrátit, že literatura (vedle jiných hodnot) skýtá i jakési poznání, ale původní a základní zaměření literatury k těmto věcem nesměruje. Jen kvůli úplnosti měl bych snad na tomto místě uvést rozdíl mezi vědou a uměním. Věc byla vyjádřena asi takto: Věda se zmocňuje nějakého neznámého jevu a hledí jej popsat, vyložit a zařadit do soustavy, která byla již zbádána a určena. Věda tedy — jak zní její termín — chce určitý jev normalizovat, zbavit záhadnosti a učinit z něho věc známou. Umění si naproti tomu počíná právě opačně. Umění vytrhne nějaký jev ze souvislosti známé, obvyklé či normalizované a učiní jej svými prostředky zajímavým, zvláštním a třeba tajemným. Je-li tedy snahou vědy určitou věc normalizovat, je v povaze umění, aby své obsahy ozvláštňovalo či aktualizovalo.

Po této krátké odbočce můžeme se zase vrátit k definicím literatury. Formalisté kupříkladu tvrdí, že literatura je způsob prožívat děláním věcí, a já se domnívám, že bych za dnešního stavu pomocných věd mohl snad vystačiti s názorem, že je literatura životní obsah, uskutečněný v řadě slovesnosti s určitým napětím výrazovým. Mám tedy za to, že tvar splývá s oním prožitkem či životním obsahem v jednotu a v novou

skutečnost, která není již skutečností obecnou, ale výhradně literární. Tato věc mě kdysi rozkmotřila s jakýmsi kritikem, který namítal asi toto: „Není pravda, že mezi literaturou a životem trvá nějaká hranice a povídání o aktualizaci je plané. Literární typy běhají po ulici a je jen potřebí dobře se dívat.“ Domnívám se ještě dnes, že se řečený kritik mýlil. Žádný zjev neliterární (ani tehdy, kdyby se vyskytoval sebečastěji a kdyby byl dopodrobna znám) nestane se *typem* a literární pravdou, dokud neprojde výhni básnické dílny. Typ Hamleta a typ Dona Quijota nejsou typy proto, že se zhusta vyskytovaly mezi lidmi, ale proto, že se jednou vyskytly v knihách básníků. Hamlet a Don Quijote a zajisté i Švejk vznikly jako postavy jedinečné a byly povýšeny na typ teprve historickým procesem po ukončení díla, teprve působením na čtenáře, teprve uznáním zvláštních vlastností za obecné. Teprve kanonizací, teprve tehdy, kdy dílo bylo petrifikováno a v oblasti vlastní tvorby ztratilo význam. Představme si věc takto: Nějaký autor, třeba Dostojevskij, shrne několik latentních lidských vlastností. Snad jde o postavu, která zaujímá v díle nějaké místo významové, ale možná, že je jen činitelem kompozičním; ať je tomu tak či onak, Dostojevskij — uvědomujme si, že jde o génia první velikosti — zmocní se těchto latentních vlastností s takovou silou a propůjčí jim tak naléhavou platnost, že to, co bylo nepovšimnuté, všední, nudné a bezbarvé, stává se nejpříznačnějším, stává se palčivě charakteristickým. Z ubohých myšlenek a ubohých činů, jež daleko nebyly s to, aby zaujaly autora druhého řádu, uhnětl Dostojevskij živoucí a slavnou postavu, jež vás bude navždy znepokojovali svým malátným gestem, svým povzdechnutím a láskou, již bychom bez básníka považovali málem za hlupáctví. Tak vznikl Marmeladov. To jsou bratři Karamazovi, Raskolnikov a kníže Myškin. Všechny tyto postavy byly tvořeny pod úder génia jako tvar jedinečný, později byly žity a přitahovaly celou generaci. Literatuře je však zakázáno, aby je napodobila. Je jí to zakázáno za cenu ztráty celého umění, neboť obrátit pozornost tímto směrem znamená pro literaturu zřít se tvorby, plniti penzum a odlévat z kadlubu.

Chť bych se jen maličko zastavit u Myškinova typu. U typu, který po stránce lékařské nám imponuje jako hysterioepileptické individuum s řadou atypických příznaků. Tato aty-



pická forma hysteropileptická stala se v literatuře typem epileptika. Myškin se tedy stal typem nikoliv proto, že skýtá dokonalý klinický obraz epilepsie, ale proto, že jej Dostojevskij tak ozvláštnil, proto, že jej učinil tak živoucím Myškinem. Tato postava byla pojata jako cosi jedinečného, byla dotvořena a je mrtva. Je mrtva pro literární tvorbu, i když dnes nacházíme obdobu její tváře ve starších literárních školách. Starší znamená v literatuře synonymum pro neživé a minulé.

Rád bych doplnil tuto představu v oblasti slovesné a prosím, abych směl odbočit.

V literatuře — jako v organickém světě — to, co se vyžilo, umírá. Tato smrt není ani účtování ani odsouzení.

Představme si věc opět takto: V určitém období užil nějaký básník nějakého obratu, který byl nový, krásný a překvapující. Slova tohoto obratu působila snad způsobem tak neobvyklým, že se nad ním valná část čtenářstva pozastavovala a že se někteří kritikové dopálili. Věc se jim zdála odvážnou a snad i drzou deformací, neboť co živi neslyšeli nic podobného. V tom zlořečeném místě působil jazyk básníkův jako slova ve stavu zrodu. Byl palčivý, znepokojoval lidi a (toť se ví) dožil se odsudku. Dejme tomu, že tímto básníkem byl Mácha a že tohoto Máchu roztrhala současná kritika na kusy. Ale končí se snad význam Máje odsudkem pana Tomíčka? Ani zdání! Máj a Máchova díkce žije dál, vchází do děl nesčetných dědiců básníkovy odkazu, vchází do řeči lidové, leckterá místa jsou s oblibou citována a právě to, co kdysi tak pohoršovalo nevzdělané a (s odpuštěním) přihlouplé kritiky, stává se pýchou národa — a vposled frází. Fráze, dovršení básnického jazyka a současně jeho hrob, odpovídá záměrné deformaci básnické, jež v období, kdy byla ražena, neměla na podporu a zdůvodnění své jsoucnosti nic než odvalu svého tvůrce.

Ale vraťme se nyní a spojme příklad z Dostojevského, ze Cervantesa či ze Shakespeara s tím, co jsme chtěli demonstrovat na slovesném tvaru. Jedinečná postava Dona Quijota či postava Hamletova byla automatizována a stala se typem obecně platným. A právě tak se proměnil i slovesný výraz, jenž byl vytvořen za účelem ozvláštnění ve frázi. Je to snad smutné? Domnívám se, že nikoli. To znamená právě život. Věci umění přecházejí do života a rozhojňují jej. V tom je

konečný smysl a účel umění, jemuž se dostává vždy nových a nových zdrojů životních. Umění samo o sobě je obłudné. Život je východiskem i cílem umění. Ta věc je tak nabsledni, že je věru s podivem, jak o ní dodnes mohou trvati spory.

Ale vraťme se opět k svému plánu!

Pojetí literatury, jež jsem uvedl a jež zastávám, liší se ovšem i od badatelů, kteří praví, že umění slovesné je prostě vypravování příběhů. Tito pánové rozeznávají zpravidla jeho dvě stránky: obsah a formu. Podobné rozdělování je nemožné. Abychom se dobrali objektivní pravdy, přijmeme však aspoň na okamžik cizí dělítka a analyzujeme v tom smyslu některé literární dílo. Takovým způsobem si můžeme vypreparovat fabuli, která se zase rozpadá na řadu motivů. Těmito motivy je určitým záměrným způsobem nakládáno. Jsou řaděny v skladbu. Je z nich vytvářena určitá epická forma. To znamená: Fabule je odkázána na takovou vnitřní příčinnost, aby vždy určitý její výjev vyrůstal z výjevu předcházejícího a sám byl východiskem nových dějů. Fabule konstruuje svůj děj tak, aby byl co nejúčinnější, hromadí důvody své logiky, urychluje spád, zpomaluje jej, vytváří paralely, tvoří obdoby básnických figur a tropů až po oxymóron, krátce vězí ve formálních úkolech až po uši. Zdá se mi, že i povrchní pohled na fabulistické dílo přesvědčuje o tom, do jaké míry splývá obsah s formou. Rozumí se přece, že určité fáze dějové vyžadují určitého vyjádření slovesného, takže je-li dáno jedno, je dáno i druhé. To znamená, že děj nemůže býti koncipován bez pocitování a určení formy a bez zřetězení jednotlivých prvků tvárných. Na tom místě užívám termínu Lva Nikolajeviče Tolstého. Tento klasický realista bývá dodnes vydáván za spisovatele, který byl hotov obětovati svým velkým myšlenkám i básnickou formu. Je to ovšem nepravda. Tolstoj byl paličatějším umělcem a záměrnějším stylistou, než jak jej líčí jeho školometští vykladači. Dovolte, abych na doklad pro toto tvrzení citoval část jeho dopisu: „Kdybych chtěl říci slovy všechno to, co jsem chtěl vyjádřit románem, musil bych napsat týž román, který jsem napsal zpočátku, a jestliže kritici již teď chápou a mohou ve fejetonu napsat, co jsem chtěl říci, mohu jim jen gratulovat. Myslí-li krátkozrací kritici, že jsem chtěl popsat jen to, že se mi líbí, jak Oblonskij obědvá a jaká ramena má Kareninová, tu se mýlí. Při všem, téměř při všem, co jsem napsal, vedla

mě potřeba sebrat myšlenky, které se seskupily v řetězce, aby došly výrazu, neboť každá myšlenka — vyjádřena slovy o sobě — pozbývá svého smyslu, ztrácejíc nesmírně, když je vzata sama o sobě a bez onoho zřetězení, do něhož byla zasazena. Zřetězení samo není pak výsledkem práce mozkové, jak myslím, ale čehosi jiného, a vyslovit princip tohoto zřetězení bezprostředně slovy nelze, to možno učiniti jen prostředech popisem obrazů, dějů, situací. Dnes, kdy devět desetin všeho tištěného zabírá kritika umění, je třeba lidí, kteří by ukazovali nesmyslnost kritického počínání, které hledá v uměleckém díle jednotlivé myšlenky, je třeba lidí, kteří by vodili čtenáře stále tím nekonečným labyrintem zřetězení, na němž se zakládá podstata umění.“

Tento dopis, adresovaný Nikolaji Strachovu, vyjadřuje, že Tolstoj věřil více umění než myšlenkám a záměrům mimouměleckým. Ale podobnými citacemi výroků a podobnými úvahami přibližujeme se již palčivé otázce tendence. [.....] To, co jsem uvedl, vyznívá tedy pro volnost umění. Domnívám se, že vskutku je spravedливо připustiti jakékoliv umění a jakoukoliv myšlenku či tendenci, ale současně věřím, že jen jedno jediné zaostření odpovídá našim potřebám. Současná společnost a současná literatura musí mít společný cíl. Musí proměňovat řád, který na nás tak krutě doléhá. Musí tvořit nové hodnoty, musí organizovat práci, musí učinit středem svého zájmu nikoliv plytké city, nikoliv peníze, nikoliv slávu, nikoliv odtažitě ideály, ale skutečnost. Strašnou a krásnou skutečnost, v níž žijeme. Literatura musí vyjadřovat solidaritu všech prací, či lépe všech dělníků. Literatura musí být tvarem, jenž skýtá rámec našim myšlenkám, pocitům a všemu, co chceme říci. Mluvím tedy pro tendenci bez tendence, pro tendenci ztvárněnou a pro zaměření literatury k člověku, jemuž patří či bude patřiti básnictví a svět. Mluvím pro tendenci uskutečněnou ve struktuře a jsem jist, že vše, co přesahuje literární tvar, je mrtvé. Tolstoj věřil více umění než myšlenkám a záměrům mimouměleckým. Ale podobnými citacemi výroků a podobnými úvahami přibližujeme se již palčivé otázce tendence. [.....] To, co jsem uvedl, vyznívá tedy pro volnost umění. Domnívám se, že vskutku je spravedливо připustiti jakékoliv umění a jakoukoliv myšlenku či tendenci, ale současně věřím, že jen jedno jediné zaostření

odpovídá našim potřebám. Současná společnost a současná literatura musí mít společný cíl. Musí proměňovat řád, který na nás tak krutě doléhá. Musí tvořit nové hodnoty, musí organizovat práci, musí učinit středem svého zájmu nikoliv plytké city, nikoliv peníze, nikoliv slávu, nikoliv odtažitě ideály, ale skutečnost. Strašnou a krásnou skutečnost, v níž žijeme. Literatura musí vyjadřovat solidaritu všech prací, či lépe všech dělníků. Literatura musí být tvarem, jenž skýtá rámec našim myšlenkám, pocitům a všemu, co chceme říci. Mluvím tedy pro tendenci bez tendence, pro tendenci ztvárněnou a pro zaměření literatury k člověku, jemuž patří či bude patřit básnictví a svět. Mluvím pro tendenci uskutečněnou ve struktuře a jsem jist, že vše, co přesahuje literární tvar, je mrtvé.

Někteří kritikové a určitá část obecnstva nemluví o ní přímo, ale kroutí věc uvádějíce, že jim jde o životní názor, o zaměření, o prospěch z četby, o pravdu, současnost, o nějaké řešení a o odsudek věcí špatných nebo naopak o povzbuzování či o dobré proroctví. To vše má býti řečeno formou zábavnou a tak, aby věc vyplývala jaksi z vnitra vypravovaného příběhu. Není pochyby, že lze i v tomto smyslu napsat dobrou knihu, jenže správnost tendence naprosto nezaručuje kvalitu literární.

Myslím, že všichni velmi dobře známe dobré umění s dobrou tendencí a špatné umění s dobrou tendencí — právě tak jako se snadno rozpomeneme na dobré umění se špatnou tendencí a na špatné umění se špatnou tendencí. Je přece samozřejmé, že tendence neplatí za dělítka umělecká. Obecně lze říci asi toto: Zvyšuje-li tendence výraz, propůjčuje-li mu větší aktualizaci a je-li sama dokonale zvládnuta jako stavební jednotka, stává se tendence jednou ze složek tvárných, a pak je svrchovaně účelná. Je-li tendence k textu přičleněna, pak ji pocítujeme jako kaz, ať už ji považujeme za správnou či nikoli. Žádná kritika stavitelství neprohlásí dílo za špatné jen proto, že slouží nesprávnému účelu. Chápu, že podobná práce může být rozstřílena, zničena a zakázána, ale v řadě svého umění bude žít, čiňme cokoliv. Podle této logiky se zachovaly knihy obludných obsahů (abych využil terminologie dovolené jen na chvíli) a podle této logiky zacházejí knihy, jejichž správnou ideologii by leckdo z nás podepsal.

Literatura tvoří tedy jakousi oblast, kde platí zvláštní zákony umělecké. Této oblasti, která se stále doplňuje a mění, říkají strukturalisté řada. Jejich termín se mi zdá správný. Ovšem oddělujeme-li literaturu jako řadu, nepříznáváme jí výmínečné postavení, ale klademe ji vedle ostatních disciplín a souběžně s ostatními řadami. O výmínečnosti nemůže být řeč. Víme přece, že pracovní obory — ba téměř všechno na světě — na sebe navzájem působí. Řada literární je závislá na působení řad ostatních, je snad ze všech závislostí nejzávislejší, ale přitom si přece zachovává povahu odboru.

Literatura jako řada svého druhu má i pravdivost svého druhu. O tom se můžeme snadno přesvědčit, převedeme-li nějakou životní skutečnost do literatury tak, jak se udála. Nevčleníme-li ji v určitou kompozici, neumocníme-li ji výrazovými prostředky, které mají schopnost působit na čtenáře a vzrušit ho, ztrácí řečená skutečnost nejen svůj půvab, nejen svůj účín, ale i pravdivost. Dokladem toho je špatná literatura. Naproti tomu literatura ve smyslu slovesném dobrá oživuje vše, čeho se dotýká.

Literatura tvoří tedy disciplínu či jak jsme řekli řadu, jež je ovládána záměrem působiti v určitém smyslu na čtenáře. Literatura (a každá kniha) chce ve čtenáři vyvolati určitý dojem a určitý stav. Literatura chce věc, o které mluví, vytrhnouti ze všední souvislosti, chce ji ozvláštniti, chce ji učiniti naléhavou — krátce literatura touží po tom, aby byl čtenář četbou strhován a aby se s ní sžil. Tohoto cíle dosahují knihy dobrých autorů. Tohoto cíle dosahují básníci. Tohoto cíle dosahuje umění, které dává při svých pokusech sebesama v sázku. Básníkům nepomohou při jejich práci estetické zkušenosti jejich starších mistrů. Musí pracovati vždy na svůj vrub a na vlastní riziko. Pravda, opírají se o tradici svého národa, ale současně je nutno, aby byli cele zakotveni v pracujícím dnešku, neboť literatura (právě tak jako národ) znamená pohyb ve vývojovém smyslu. Národ a literatura, které se zastavily, které váhají a omílají staré vzory, národ a literatura bez vývoje a bez vývojové možnosti propadají zkáze. Věřím, že dobrá literatura má znaky zápasu, který se odehrává kolem nás, a jsem si jist, že básnictví a konvence se navzájem vylučují. Umělec neumocní své téma leč prudkým zaujetím pro svou mateřštinu, leč dělnou silou své doby a

uměním, které propůjčí lesk slovům a vazbám vždy novým a vždy odvážným. Domnívám se tedy, že básnické dílo má povahu zápasu, a zdá se mi, že deformace je jeho složkou.

Ale obírali jsme se snad příliš dlouho slovesnou stránkou literatury a je věru čas, abychom se vrátili k tomu, co písemnictví ve své řadě uskutečňuje. Tyto životní a současně literární obsahy nejsou, jak se samo sebou rozumí, anekdotické, ale nejsou také vědecké. Jsou to prostě životní materiály. Věda, a především věda přírodní, může nás ovšem při jejich hodnocení znamenitě orientovat. Není vždy nutno, aby Londýňan obdivoval Londýn, a věru nedovedeme si již bez ironického rozmaru představit spisovatele, který zatne zuby do násadky a věří, že nemusí nic vědět a že všechno uhádne. Naopak, je prokázáno, že umění velmi mnoho předpokládá a že je pro spisovatele s výhodou získat o věcech života určitý názor.