

obraz neopakovatelné umělecké osobnosti a jejího zákonitého růstu a vývoje, nestačí vystihnout napětí v poměru k řádu společenských a literárních vztahů.

Je nutno přivítat, že byl učiněn první krok k monografickému zhodnocení životního díla Karla Nového, ale od Milana Jungmanna bylo možno očekávat a žádat práci důkladnější. Knížka zůstala pozadu za Jungmannovou podnětnou kritickou činností, jak ji známe z Literárních novin.

Milan Suchomel

Carlo Salinari, *La questione del realismo*. (Parenti 1960, stran 188).

Autor, který patří k mladší generaci marxisticky orientovaných italských kritiků, sleduje v této sbírce esejů a literárních portrétů souborou prózu v Itálii se zvláštním zřetelem k realistickým tendencím, které se obzvlášť výrazně projevují v prvním poválečném desetiletí. Je jim věnována úvodní a bezpochyby nejpозорuhodnější studie tohoto svazku, která mu vzhledem k jeho významu dala jméno: problém realismu. Autor se nejdříve zamýšlí nad některými estetickými problémy vyplývajícími z marxistického hodnocení literatury: je to podle něho především programovost umění v protikladu k romantickému mýtu o géniovi anebo k jednostrannému zdůrazňování intuice, která zaujímala tak významné místo v teorii B. Croceho o uměleckém tvůrčím procesu a po dvacet let skoro výlučně ovládala italskou literární kritiku. Za další hlavní předpoklady nového socialistického umění považuje Salinari úzkou souvislost mezi myšlenkovou stavbou díla a básnickým zobrazením skutečnosti, vztah mezi croceovskou strukturou a poezií nazíranou v aktivně tvůrčí funkci. Skutečnost je dialektický proces a umění, které ji zrcadlí, musí být spjata těsně se svou dobou; autor proto odmítá snahu o zachycení jakýchkoli metafyzických věčných hodnot, „neboť umění je podmíněné a stává se věčným a univerzálním právě pro svou historickou podřízenost, právě proto, že představuje jedinečný okamžik lidské zkušenosti“ (str. 29). Jen tak lze podle Salinariho definitivně překonat přístup k uměleckému dílu z hlediska jen a jen psychologického. Dalším hodnotícím měřítkem umění je jeho typičnost, která má stejnou funkci jako pojem a zákon v oblasti vědy — ovšem za předpokladu, že typické se nestane abstraktním symbolem ani souhrnem obecných znaků jedinců; za typickou považuje ve shodě s G. Lukácsem onu základní tendenci, která je přítomna v libovolné oblasti reality a kterou je nutno zachytit s přihlédnutím ke konkrétnímu jedinci, u něhož se projevuje. Dalším důležitým postulátem pokrokového umění — v prvé řadě ovšem literatury, kterou má autor především na mysli, ačkoliv si všimá i filmu a výtvarného umění, je jeho stranickost. Každé umění je stranické, neboť zachycuje-li typické tím, že vybírá některé rysy skutečna, tento výběr předpokládá jistý autorův postoj ke skutečnosti, jisté ideologické zaměření neboli tendenci. V současném realistickém umění tato stranickost směřuje ke zdůraznění nových prvků, které existují v dialektice dnešní skutečnosti, a navazuje na snahy socialisticky orientované společnosti. Otázku realismu je však třeba klást především jako otázku tendence a nikoliv jen metody, čímž se celá problematika sice zužuje, ale zároveň též zpřesňuje, neboť dovoluje spolehlivější hodnocení a klasifikaci umělců vzhledem k jejich postoji ke skutečnosti. Jen tak lze zaměřit otázku realismu ve smyslu aktivního boje za jeho uskutečňování v oblasti umělecké tvorby, neboť „marxistická estetika vidí v realismu základní zásadu, na níž spočívá podstata umění, metodu umělecké tvorby, takže boj za realismus se nakonec stává bojem za celé umění“ (str. 37).

To jsou ve stručném přehledu teoretické premisy, z nichž vychází Salinari při hodnocení soudobé italské literatury se zvláštním zřetelem k realistickým směrům prvních poválečných let. Autor v nich vidí výraz hluboké společenské krize, která zachvátila Itálii v důsledku prohrané války, nezodpovědně rozpoutané fašismem. Novorealismus (*neorealismo*) je tedy projevem vědomí nové skutečnosti, která nastala pádem fašistické diktatury a zhroutilím vládnoucí politiky, té skutečnosti, na níž se aktivně podílely i lidové masy jako významná složka italské společnosti. Zároveň vyvstává požadavek objevit skutečnou tvář dnešní Itálie, strhnout z ní lživou masku oficiální propagandy, odhalit bídu a zaoštalost některých krajů, poloifeudální třídní vztahy jihoitalské oblasti a ukázat na cestu vedoucí k lepšímu zítřku. Jde tentokrát, jak dovozuje autor, o široké revoluční hnutí, které se neomezuje jenom na oblast kultury, ale má daleko širší cíle a směřuje k uskutečnění smělých úkolů v oblasti hospodářské i politické. Tím se dostává tento nový realistický směr do výrazného protikladu k velké části předválečné italské literatury uzavřené do úzce osobní problematiky. Jaké bylo její zaměření? „Chceme-li stručně charakterizovat dnešní italskou prózu,“ konstatoval v r. 1942 pisatel tohoto referátu, „musíme především zdůraznit její výlučnost skoro aristokratickou, snahu zrcadlit objektivní dění v pásmu skrytých pulsujících vzruchů, sledovat souvislost mezi životem a vnitřním světem a uzavřít jednající osoby do okruhu, kde žijí svým vlastním životem. Únik do světa vzpomínek z mládí, snová plynulost odstínů a jejich vzájemně prolínání, zamyšlené soustředění, jež odmítá příliš hluchý hlas událostí z venku a nejraději se uchyluje do vlastního nitra a vybroušená slovní forma, to jsou asi nejnejpodnější rysy mladé italské prózy ubírající se svými osobitými cestami“ (Na okraj soudobé

*italské prózy*, str. 32). Tato snaha po objektivizaci a odosobnění umění se jeví původně v letech po skončení první světové války jako reakce proti zploštělé prostředí tehdejšího italského románu sledujícího především komerční úspěch, proti bezduché automatizaci futurismu a sentimentálnímu intimismu crepuscolarů a stává se později jakousi formou protestu těch umělců, kteří se nedovedli smířit s chvástavým halasem oficiální fašistické propagandy v oblasti kultury. Přesto však lze hodnotit program a zaměření tehdejší italské prózy seskupené kolem časopisu *Ronda* jen zčásti kladně; dnešní generace italských spisovatelů nechce již chápat umění izolované v jakémsi nadosobním významu s velmi volným vztahem k přítomnosti, nechce zachovávat „věrnost něčemu stále trvajícím, vždy časovému a v neustálém pohybu a vývoji“ podle mluhové formulace Cardarelliho a stejně usiluje zprostit se (ne však vždycky s úspěchem, jak ještě zjistíme) impresionistické roztržitosti námětů, snahy po ztvárnění subjektivně chápaných zážitků a distancovaného odstupu chladně nezaujatého pozorovatele. Tento lyrický fragmentarismus uzavřený do vlastního nitra a záměrně odtržený od objektivní skutečnosti byl ostatně již před druhou světovou válkou pocítován jako jedna z hlavních zábran pozitivního rozvoje italského románu a jevil se jako přítěž ještě tíživější pro nové literární pokolení, které chtělo vytvořit „umění tendenci proti umění snažícímu se obejít konkrétní italskou problematiku a stavělo polemicky novou tematiku (partyzáni, dělníci, stávky, bombardování, popravy, zabírání půdy, lidé v nouzových barácích, bezprizorní, nevěstky) proti umění čisté formy a morbidních vzpomínek, usilovalo o základní změnu vyjadřovacího forem, aby tím více zdůraznilo rozchod s dřívějšími směry a tím vhodněji mohlo vyjádřit nové city; kladlo si problém tradice umění opravdu realistického a revolučního, na něž by mohlo navázat s pominutím moderních dekadentních snah“ (str. 41–42). Tento vývojový proces směřující k realitě a jejím bezpečnému zvládnutí nebyl ani rychlý ani snadný: především nestačil jen nový obsah k vytvoření nového umění, nestačilo zmocnit se tématu vizuálně, nemělo-li se nově vytvořené dílo stát pouhým popisným záznamem nebo ustrnout na lyrické formě osobního zážitku a neměné důležitým úkolem bylo vytvoření nového jazyka odpovídajícího novým lidským a společenským hodnotám, k nimž směřoval obrozený realismus. To bylo tím obtížnější proto, poněvadž jednak chyběla přímá zkušenost a kontakt s jinými literaturami, jednak působení amerického realismu (Anderson, Faulkner, Hemingway), nemohlo se v románovém díle obou jeho hlavních stoupců a vykladačů Vittoriniho a Paveseho s ohledem na fašistickou cenzuru plně uplatnit a vedlo k jakémusi lyrickému realismu u Vittoriniho nebo k citlivému stopování zážitků z dětství, v nichž vidí Pavese základ tvoření symbolů a mýtů, které člověk později jen dále rozvíjí anebo dotváří. Za nejvýznamnější projev nového sociálního citění v poválečné literatuře považuje Salinari román *Le terre del Sacramento* (do češtiny přeloženo pod názvem *Proklátá země*) předčasně zemřelého Francesca Jovine a *Metello* Vasca Pratoliniho, známého též z českého překladu — k oběma těmto románovým pracím se ostatně autor vrací v dalších kritických státech, věnovaných některým významným zjevům soudobé italské literatury.

S historicko-kritickými problémy vzniku a vývoje novorealismu, které jsme právě naznačili, úzce souvisí další otázka: proč se totiž tento směr po několika slibných dilech, která dal italské poválečné literatuře, poměrně záhy, třebaš snad jen dočasně, vyčerpal a pozbyl své „životní vitality, což se jeví ve ztrátě expanzivní schopnosti, v potlačení bojovné náplně, ve zmenšené důvěře ve skutečnost a v ústupu na pozice tlumené intimnosti“ (str. 49). Vysvětlení je třeba hledat především v širší politicko-hospodářské perspektivě vyznačující se dočasnou stabilizací kapitalismu v Itálii, která vedla k různým represivním opatřením v oblasti filmu, kde státní intervence se projevila nejtíživěji, zatím co ve výtvarném umění se ony reakční snahy spíše omezovaly na podporu různých abstraktních směrů, i když plně neodpovídaly přesvědčení mnohých umělců, a v literatuře se jeví tato situace ještě složitěji proto, že ústup z realistických pozic je způsoben ani ne tak vnějšími zásahy jako spíše vnitřním vývojem současného italského písemnictví, které podléhá vlivu lyricko-intimistické prózy minulých desetiletí a ve zvrtném procesu způsobuje opět částečný příklon staršího pokolení k realističtějšímu chápání skutečna. Další příčiny tohoto stavu vidí Salinari v nedostatečné ideologické přípravě novorealistů, kteří sice bojovali za obnovu italské společnosti, za nové vztahy mezi lidmi a za osvobození jedince z pout samoty a citové vypráhnosti, přitom si však dostatečně jasně neuvědomili, že ono lidské osamocení, uzavření člověka ve skofápe vlastního já není způsobeno žádnými metafyzickými silami nebo záhadnými psychologickými zábranami, ale pocitem bezmocnosti individua, které se stává nepatrnou pasivní částkou v soukolí kapitalistické mašinerie. Změnit tyto společenské vztahy neznámená ovšem změnit automaticky vztahy mezi lidmi a učinit je ihned lepšími: znamená to však vytvořit základnu pro tyto změny. Z tohoto hlediska nelze považovat za realisty ani oba z nejvýznamnějších představitelů poválečné italské prózy: Cesara Paveseho a Pier Paola Pasoliniho. Není jim ani Pavese, v jehož tvorbě se výrazně rýsuji některé dekadentní prvky (únik do světa dětství, kontrast mezi pudovou primitivností a moderní civilizací), ani Pasolini omezující skutečnost podobně jako Moravia jen na některé její chmurné vnější stránky, ani neapolští vypravěči Ortese a Rea, libující si v pikareskním líčení života velkoměstské spodiny.

K nim je možno přiřadit Rocca Scotellara a hlavně Carla Leviho, jehož román *Cristo si è fermato a Eboli* (*Křtůs se zastavil v Eboli*, přeloženo též do češtiny) měl svého času mezinárodní úspěch. Je jejich zásluhou, že ukázali na zaostalost a bídu italského Jihu (Levi byl internován fašisty v Lukánii), oba však zkreslují sociální skutečnost jihoitalského venkova tím, že místo aby ji chápali v její třídní podmíněnosti, redukuji ji na archaizující obraz ustrnulé kultury uzavřené do pradávých zvyků, tradic a obřadů a skoro úplně izolované od moderních kulturních proudů. Zde by bylo možno dodat, že je to pohled tradovaný již dřívějšími generacemi, na příklad Corradem Alvarem, jehož prvotina *Gente in Aspromonte* (*Lidé z Aspromonte*, přeloženo též do češtiny) líčí v rámci divoké kalábrijské přírody těžký život pastýřů v horách. Nakonec autor hovoří o další překážce, s níž se sociální realismus v Itálii nedovedl uspokojivě vypořádat: je to úskalí kronikářské popisnosti, která se ve jméně takzvaného objektivního skutečna vědomě zřiká ideového hodnocení současnosti: „jde o anulaci člověka vůči věcem a strojům, vůči složité a nepochopitelné soustavě moderní společnosti — nový způsob úniku, mysticismu objektu, zploštění přirozeného běhu událostí“ (str. 60). Tyto potíže jsou tím vážnější, že vznikají uvnitř novorealistického hnutí a brzdi jeho další rozvoj; jde o velmi významné a časové problémy jako fašismus a antifašismus, válka a její sociální důsledky, hospodářské protiklady mezi Severem a Jihem, úsilí o nové uspořádání společnosti. Rozvíjení těchto problémů však naráží na vážné nedostatky: fašismus je posunut na vedlejší kolej morálního hodnocení, otázka Jihu se mechanicky redukuje na rozpor dvou civilizací, stejně jako odvěká bída italského venkova se stává spíše humanitní záležitostí bez náležitého přihlídnutí k jejím společenským kořenům. Závěrem autor soudí, že v dnešní italské próze nejde ani tak o kontrast mezi uměním sociálně zaměřeným a uměním únikovým jako spíše o rozdílné chápání poměru jednotlivce k celku: jedno pojetí staví člověka do protikladu ke společnosti, zdůrazňuje jeho osamocení a osudovou neshoditelnost vnitřního citového života, zatím co druhé pojetí klade do popředí nové vztahy mezi lidmi vytvořené na základě socialistických zásad, které vedou od izolace individua k dělnému souručenství kolektivu.

Jaroslav Rosendorfský

