

G L O S Y

Milan Kundera, Umění románu. Cesta Vladimira Vančury za velkou epikou. (Praha, Československý spisovatel 1960, 193 stran.)

Milan Kundera v poznámce k závěru knihy upozorňuje čtenáře: „Vymezení Vančurovo místo mezi jeho vrstevníky ve světové próze jen zcela zběžně, neboť speciální problémy románu 20. století jsou thematem mé další připravované knihy o umění románu“ (191). Z tohoto důvodu by sotva bylo vhodné důkladněji se zabývat vydaným svazkem, v němž ostatně Kundera nevytkl zřetelněji ani Vančurovo místo mezi jeho vrstevníky v próze domácí, poněvadž oba svazky se zřejmě mají doplňovat. Teprve až vyjde druhá kniha, budeme si moci vytvořit náležitou představu o tom, co všechno z problematiky umění románu našeho století Kundera zajímá a co z ní chce nebo dovede postihnout.

Jiný důvod, proč míním Kunderově inteligentní knížce věnovat pouze několik slov, je v tom, že si vyžádá, podobně jako její pokračování, posudek především z pera bohemisty. Je pravda, že autor nehodlal o Vančurovi napsat nějakou monografickou studii se vším, co si pod tímto pojmem představujeme. Vzal si spíše za cíl „sledovat myšlenkou problém“, přesněji problémy vyplývající z rozboru Vančurových románů, pomůže vědomě, jak výslovně praví, „co stálo mimo trasu zvolených problémů“. Nicméně zde jde přece jen především o problematiku *Vančurovy cesty* za velkou epikou. Romanisti ovšem mohou Kunderovy eseje zaujmout mimo jiné proto, že autor, měře Vančurův čin tvůrčího romanopisce „na pozadí největších měřítek“, nejvíce těchto měřítek volí z dějin literatury francouzské.

Milan Kundera zdůrazňuje, že není literárním historikem, nýbrž literárním praktikem a že také jeho „úvahy nad Vančurovým dilem jsou úvahy teoretisujícího praktika“; že jeho kniha nadto přes jeho úsilí o přesnost a objektivnost je výrazem „velmi osobního pohledu na Vančurovo dílo“ (7; prokládá M. K.). Z jeho výkladů je to patrné. Pro jejich estetické předpoklady vystačuje Kundera v podstatě s Hegelem, až na výjimky neodkazuje jinak. Zajímavost jeho esejí si spíše ve volbě problematiky, v šťastných konfrontacích, v interpretacích textových ukázek i v soudně odvažovaném a svěže podávaném pro a proti. Básník Kundera legitimuje zde svou povolanost uvádět do postihování některých tajů epiky. Baudelaire se nemýlil, když tvrdil, že nejlepšími posuzovateli umění bývají ti, kdo sami tvoří.

Proč si Kundera vybral jako východisko románové dílo Vančurovo? „Cesta Vladislava Vančury za bojovým komunistickým uměním byla [...] velmi komplikovaná [...] Vančura [...] více než kdokoli jiný obnažil specificky umělecké problémy nové epiky [...] ty umělecké problémy, jež je nezbytno řešit, má-li nová epocha lidstva, epocha proletářských revolucí a socialismu, vytvořit klasické umění hodné svého času“ (24; podtrhl M. K.). Dodejme: klasické umění hodné toho jména. To jest umění dobývající „nikoli zevních znaků, nýbrž ztracených principů klasické epiky“ (190; podtrhl M. K.), nechtějící — řečeno přirovnáním Vančurovým, jehož se Milan Kundera velmi oprávněně dovolává — posazovat Jiřího z Poděbrad na koně, na němž předtím seděl císař František Josef blahé paměti.

Mám-li ve stručnosti charakterisovat Vančurovu tvůrčí cestu, udělám nejlépe, když ocituji její výstižně celkové shrnutí z pera Milana Kundery sameho: „*Jeho cesta se nepodobala ani cestě americké literatury, ani cestě Rollandově či Aragonově, ani cestě Mannově, ani Šolochovově.* Specifičnost a proto i historická podnětnost jeho cesty tkví v tom, že absorboval jako málokterý romanopisec výboje avantgard; že skrze avantgardní hledání došel posléze ke klasickému pojetí epiky, pro niž se mu však jako žádnému světovému prozaikovi podařilo vyvlastnit všechny podstatné objevy lyrického moderního básnictví; že díky lyrickému intenzivně subjektivnímu básnickému založení dal vzniknout ve svých románech postavám, které jsou především výrazem jeho renesančně svobodomyšlného, epikurejsky materialistického ducha; že tyto postavy, které jsou jeho příspěvkem k znovuvytvoření harmonického plného člověka, staví posléze do velkoryse, objektivně viděného světa a konfrontuje s ním“ (192; podtrhl M. K.).

Co na okraj tohoto pokusu vyložit Vančurovu tvůrčí cestu může říci romanista? Vzpomene si na *Chroniques du Bel Canto* (1947), kde Louis Aragon mluví o dvoji kritice, protikladné a přece se doplňující, kritice „pedagogické“ a „zaškolácké (buissonnière)“. „Pedagogem je ten,“ praví se tam mimo jiné, „kdo od poučovaného žáka k předmětu lekce nachází cestu nejkratší. Nutně zjednodušuje [...]. Vede nás krajem zmatku od jistoty k jistotě, a je to dobře. Vidět prostě, redukovat věci na pravidlo, redukovat je na to, co je podstatné [...]. Abychom pochopili, je třeba schématu, lineárního přehledu, stačí to však opravdu k tomu, abychom poznali? Anatomická kresba nedbá masa a krve, zeměpisná mapa nedbá zákrutů, vegetace, nečekaných osvětlení [...]. A co říci, když nejde o tělo, nýbrž o lásku? Ne o zeměpisný okres, nýbrž o vlast? Co říci, když jde o poesii?“ — když jde o román, o literaturu, o umění vůbec, o podmínky jejich zvláštního vývoje a o jejich zvláštní, složitou povahu (232—235)?

Milan Kundera všechno to zajisté velmi dobře ví. Jak by to mohl nevědět! I to ví, že Aragon pojmem „pedagogický“ nerozumí pouze věci praxe školské... Avšak Kunderova knížka — k jejímž nemalým přednostem patří také působivá jasnost, přehlednost a názornost — náhodou má skutečně co dělat přímo s „pedagogikou“. Vznikla z původních přednášek pro filmovou fakultu. Máme tomu přičíst fakt, že některé její zajímavé a hutné historické exkursy mají přece jen ráz poněkud zjednodušující, schematisující? Kundera chtěl z dějin francouzského románu zvláště 19. století charakterizovat příslušné aspekty tak, aby se náležitě stala pochopitelnou a vynikla jeho koncepce Vančurovy cesty z krise epiky za novou velkou epikou. Nešlo mu tolik o to, aby bez zjednodušování zprostředkoval poznání, mlučeno ve smyslu dvojice pojmů Aragonových, krajiny francouzského romanopisectví tohoto období v její konkrétní, živé a rozmanitější podmíněnosti a skutečnosti.

Jenom dvě ukázky lineárnosti, již bylo snadno vyvarovat se. Milan Kundera má pravdu, že v postendhalcovském a pobalzacovském období přichází situace *objektivně* nepříznivá pro vznik velké epiky. Zaniká možnost předchozího „vzschlívání individuální svobody a aktivity“. V stabilizované společnosti kapitalistické se po roce 1848 „odcizený“ svět rozklenul nad životem lidí jako nepřístupné, mrazivé chladné nebe“ (16). Jenže konkrétně ve Francii nejde pouze o fakt, že „sociální síla, tj. znásobená výrobní síla, jež vzniká na základě dělby práce spoluprací různých individuí, jeví se těmto individuí [...] nikoli jako jejich vlastní, sdružená síla, nýbrž jako nějaká cizí moc mimo ně“ atd., jak Milan Kundera cituje z *Německá ideologie*. Ve Francii bezprostředně a radikálně působí změna v situaci politické: nastolení diktátorského režimu (II. císařství), který zvláště v prvním desetiletí své existence tuhou cenzurou znemožňuje, popřípadě přímo soudně stíhá svobodu básnického i romanopiseckého projevu. Je třeba připomínat procesy proti Baudelairovým *Květům zla* a Flaubertově *Paní Bovaryové* v roce 1857?

Že dále v tomto období nová společenská situace ztěžuje i *subjektivní* podmínky pro vznik velké epiky, je nepopíratelné. Ovšem pokud romanopisci „román už nevyvrstá samozřejmě a přirozeně z jeho bezděčných životních poznání“, že „empirie se mu stala problémem“, že „musí za poznáním a zkušenostmi schválně docházet“ a že „empirie takto získaná není *prožitá*, nýbrž jen *vyprovozaná*, ale hlavně: je určitě chudší“ (19; podtrhuje M. K.), pak to opět má ve Francii také řadu konkrétních bezprostředněji působících příčin. Je to např. reakce realistů a naturalistů proti výstředkům tendencí období romantického (únik do sebevyjadřování, nedostatek zájmu o „vnější svět“ atd.). Tato reakce ovšem souvisí s celým kontextem tendencí období rozmachu měšťanského pozitivismu ve Francii, s intenzivním kultem vědy měnícím se v scientismus atd. Obráží se to v literárních snahách a praxi kritických realistů a naturalistů, v jejich „gnoseologii“, postupech, v objektivistickém postoji k ličenému a vyprávěnému atd. Román teď záměrně nevyvrstává z pouhých „bezděčných životních poznání“, autofí za „poznáním a zkušenostmi“ záměrně docházejí, poněvadž — je to výraz jejich paravědeckých zálib a intencí — chtějí příslušnou realitu vážně „studovat“, zmíňit zábavný druh románu v „studii“ společnosti. Problém tedy nabývá poněkud větší odstíněnosti.

Takovéto odstíny — náhodou zajímají nesystematickou kritiku „zaškoláckou“ stejně jako přísně systematický průzkum vědecký — mohou „pedagogické“ kritice užitečně zpřesnit její teze i závěry. Nemíním tím nikterak říci, že Milan Kundera ve svých historických exkursech do dějin francouzského písemnictví není přítelem konkrétních odstínů. Je naopak třeba konstatovat, že se snaží co nejvíce, aby nejspíše ne zjednodušoval. Uvedu zase jen některé příklady. Tak Kundera nepřehlídí, jak i v období úpadku „velké epiky“ po roce 1848 cesta francouzského románu „vedla k novým často netušeným formám, kompozičním způsobům a tvárným postupům i k novým poznáním o člověku, která nezústanou marná, byť byla učiněna v dilech jakkoli rozpolcených“ (20). Vidí, jak „druhá půle 19. století byla pro literaturu velkou školou smyslů“, jak „odcizení spisovatele velkým společenským otázkám zvýšilo na druhé straně jeho zájem o povrch věcí a vyvinulo nesmírně jeho smysly, zejména zrak“ (143). Osvětluje správně fakt, že podmínky „hotového kapitalismu“ nikterak nebyly „stejně nevýhodné pro všechna umění“; že umění lyrické, budované na jiném principu než tehdy upadající velké umění epické, naopak právě nym dospívalo

k „velikému zintenzívnění“, takže lze mluvit o „velkolepém období dějin poesie“ (30–32).

Mohl bych upozornit na Kunderův výklad polytematické lyriky, na partie věnované romanicpovným způsobům evokace předmětného světa (zde zvláště zaujme rozlišení metody Balzacovy a Flaubertovy, i když funkci popisu u Balzaca autor není patrně zcela práv) atd.

Nevalz jsem si za cíl Kunderovu knížku blíže rozebírat. Nepřísluší mi kontrolovat, do jaké míry Vančurovu cestu postihl správně a do jaké míry jeho zorný úhel tuto cestu do velikosti trochu přistylisoval. Na jednom místě Milan Kundera vyvozuje z Vančurových prvních románových pokusů autorův „latentní program“. Domnívám se, že celou knížku musíme číst tak, abychom vnímali od začátku až do konce básníkovo a esejistovo latentní, „tlumené volání“, řečeno s nadpisem poslední kapitoly, jedné z nejmoudřejších. Tlumené a přece naléhavé volání po tom, aby se u nás tvořilo umění pravé, umění velké. To zajisté neznamená zároveň umění „monumentalisující“, neboť to je jen jedna z forem velkého umění, forma ostatně, která možná nejsnadněji mate, maskujíc ve skutečnosti niternou malost. Velké umění znamená umění probíjející se dobrodružstvím, experimentováním k novému řádu, budující na velkých principech „nový sloh nové doby“. Je třeba citovat závěrečnou otázku Kunderovu celou:

„A co my? My, kteří tu jsme po Vladislavu Vančurovi? Klademe si otázku tvorby male nebo velce?

Řešíme otázku socialistického umění tak hluboce, jak ji začal řešit Vančura?

Budujeme svým dílem nový řád umělecký i nový řád světa?

Vančurovo dílo zní nám do uší nejen polnicí slávy, ale i polnicí krutých, leč životodárných výčitek.“ (193).

Otakar Novák

Napsat knihu vzpomínek není snadné

Autor vzpomínek může zachytit buď podobizny lidí, které znal, nebo zobrazit významné události, jichž byl svědkem, a pomoci tak osvětlit problémy, které řešili jeho současníci.

Jestliže se pisatel paměti obrací spíše dovnitř nežli ven, pracuje na vlastní podobizně — zde se ovšem vystavuje nebezpečí, že propadne kronikářskému záznamu faktů. Tím odhruňuje clonu nad svou tvorbou, nad situacemi a děním, z nichž bralo popud y jeho umělecké dílo.

Málokdy se vyskytuje obojí typ vzpomínek — pro stručnosti mu říkajme *extravertní* a *intravertní* — v čistém tvaru. Zpravidla dochází k míšení obou typů: fakta (životopisná a jiná) se prolínají s pisatelovými názory teoretickými.

Blíží-li se významný autor ke své sedmdesátce, měli bychom na něj morálně tlačit, aby uložil v knize popis všeho, čeho významného se zúčastnil, aby se pustil do podobizen známých mu lidí, zesnulých, a třeba i žijících — jen tak zanechá budoucnu nejenom významná fakta, nýbrž i cenné doklady o vlastním subjektivním jejich hodnocení. Přirozené, že nemáme na mysli klepání, třebaš vyššího druhu, ale historické svědectví o době, o její atmosféře.

Brněnský prozaik a někdejší divadelní kritik Čestmír Jeřábek obsáhl knížkou *V paměti a v srdci* (Krajské nakladatelství v Brně, 1961) třicet let svého života — od svých studií na gymnasiu v Brně a na právech v Praze přes válečné zkušenosti po kypící kulturní život v Brně v letech dvacátých a třicátých. Dusnem před Mnichovem Jeřábkovy vzpomínky končí.

Nikoli všem časovým údobím věnuje Jeřábek stejnou pozornost — mládím v Brně a v Praze prochází jen letmo. Dvě oblasti vystupují v knize nejsilněji do popředí: těžké zkušenosti z italské fronty, kdy teprve se připravující embryo spisovatele poznávalo život a smrt z kruté blízkosti, a doba dvacátých let, v nichž se Jeřábek zúčastnil s elánem organizace Literární skupiny v Brně a redigování časopisu Host.

Druhá polovina vzpomínek nemá už taková výrazná těžiška a mění se v kronikářskou tříšit záznamů a misty dokonce v komentovaný spisovatelův itinerář. Překvapuje, že Jeřábek nedovedl povědět nic podstatnějšího o režisérském působení J. Honzla a E. F. Buriana v Brně, ač se s oběma divadelníky stýkal i osobně. V podstatě tu nejde Jeřábek nad své někdejší divadelní referáty, jen z nich čerpá. Situace a problematika brněnské avantgardy (zejména činnost J. Honzla) byla také složitější a rozporuplnější, nežli jak ji vidí Jeřábek, který tehdejší divadelní práci Honzlova i dnes jednoznačně přijímá.

Pro evokaci italských zážitků těží autor ze svého zápisníku, který často cituje, pro nárys činnosti Literární skupiny má k dispozici nejen svůj deník, ale i literárněhistorické materiály — především kroniku Literární skupiny (byl jednatelem tohoto sdružení umělců) a kupu výstřížků s recenzemi či polemikami. V těchto místech nabývá podání Jeřábkovo na rozvlácnosti a mění se leckde v literárněhistorickou obranu Skupiny. Ovšem tam, kde se Jeřábek snaží vsugerovat čtenáři, že omyly Literární skupiny „se týkaly metody, ne cíle“ (str. 90), nemá pravdu. V tom směru nechtě polemizuje s Jeřábkem také autor málo jinak zasvěčené předmluvy ke knize Antonín