

Závodský, Artur

K problematice navázání na kulturní dědictví v literárním procesu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1955, vol. 4, iss. D2, pp. [5]-25

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108171>

Access Date: 27. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARTUR ZÁVODSKÝ

K PROBLEMATICE NAVÁZÁNÍ NA KULTURNÍ DĚDICTVÍ V LITERÁRNÍM PROCESU

Vždycky v revolučních dobách, kdy je nahrazována jedna základna základnou jinou a kdy v souvislosti s tím dochází k výměně jedné ideologické nadstavby nadstavbou novou, posunuje se problematika vztahu nové kultury ke kultuře předchozích vývojových etap naléhavě do popředí. Vytváření nové kultury, která má odrážet nově budované společenské vztahy, klade otázku: čeho z kultur dosavadních epoch, z jejich poznatků a zkušeností může být využito pro současné potřeby?

K prohloubenému vyšetřování této složité problematiky přistoupila dosud naše literární věda málo,¹ přestože jde o věc z několika důvodů základního významu.

Studium problematiky kulturního dědictví má veliký dosah pro náležité pochopení zákonů vývoje literatury. B. Engels vyslovil v dopise K. Schmidtovi ze 27. října 1890 myšlenku o relativně samostatné zákonitosti vývoje jednotlivých odvětví společenské práce. Dovodil o filosofii, že »jakožto určitá oblast dělby práce má filosofie každé epochy svůj předpoklad v určité myšlenkové látce, kterou převzala po svých předchůdcích a z které vychází«. Vztah ekonomického vývoje k vývoji ideologických oblastí určil Engels v připomenutém listě takto: »Konečná převaha ekonomického vývoje i nad těmito oblastmi je pro mne nesporná; avšak uplatňuje se v rámci podmínek, které si tato jednotlivá oblast sama předpisuje: ve filosofii na příklad působením ekonomických vlivů (které opět většinou působí teprve v politickém a jiném hávu) na existující filosofickou látku, dodanou předchůdci. Ekonomie zde netvoří nic nově, určuje však způsob změny a dalšího rozvoje nalezené myšlenkové látky, a i to většinou nepřímo, neboť největší přímý vliv na filosofii vykonávají politické, právní a morální reflexy.«² Z Engelsových vývodů plyne, že při zkoumání zákonitosti některé ideologické oblasti musíme brát zřetel na dlouhodobé působení tradice ideologií. Při osvětlování literárního procesu vyšetřujeme pak vedle tradice idejí také navazování na postavy a sužety, vliv nashromážděných uměleckých zkušeností a dědictví ze sféry formy.

Podle Stalinova učení o svéráznosti národní kultury vkládá každý národ do ideově stejnorodého umění svůj specifický národní přínos, odpovídající osobitosti jeho národní kultury. U literatury, jejímž výrazovým prostředkem je jazyk, to znamená také neopakovatelnou národní formu jazykově uměleckého výrazu. Oceňování pokrokových tradic národa je účinným prostředkem k boji proti projevům buržoasního kosmopolitismu. Socialistické umění bojuje za myšlenku proletářského internacionalismu. Přitom se homogenně stejné ideové zásady socialistického umění vyjadřují jenom ná-

rodní formou. A národní forma socialistického umění je vždy nerozlučně spjata s bohatstvím dědictví pokrokové národní kultury.

Dovednost začlenit kulturní dědictví do nově budované kultury je měřítkem síly každé nové kultury, stupně její kvality. A naopak: všude tam, kde se kulturní dědictví zneuznávalo nebo kde se objevily falešné názory na kulturní dědictví a na způsoby, jak na ně navázat, byly to projevy levičáckých a vulgarisátorských tendencí; cesta umění kupředu se jimi tarasila.

Studium klasického dědictví a jeho osvojování posiluje nás v boji za vybudování socialismu vědomím, že všichni opravdu velcí umělci minulých dob stáli na naší straně, na straně lidových mas a že tito umělci odhalovali silou svého realismu vady třídních společností. Toto vědomí se stává zdrojem argumentů při vlastenecké výchově našeho lidu. V tom je veliká aktivní úloha kulturního dědictví v naší společnosti.

Z těchto uvedených důvodů musíme problematiku kulturního dědictví a způsoby navazování na ně co nejhloběji promýšlet.

Tato stať chce odpovědět na otázky, v čem i jak možno na kulturní dědictví navázat a v čem i jak možno toto dědictví v nové společenské situaci tvořivě, novátorsky rozvíjet.

I.

Dříve nežli přistoupíme ke zkoumání problematiky navazování na kulturní dědictví, je třeba, abychom si ujasnili obsah pojmu *n a v a z o v á n í*. V širokém smyslu by se tímto slovem dalo označovat zaujímání jak pozitivního, tak negativního vztahu k minulým hodnotám nebo vývojovým obdobím. My zde však máme na mysli nikoli záporný poměr k minulému, rozbíjení předchozích myšlenek a forem, spor s předchůdci, nýbrž radostný kontakt spolupráce, jenž by se mohl určit jako poměr učitele a žáka.

Zkoumáme-li konkrétní případ přejímání a navazování na kulturní dědictví, musíme vždy postupovat přísně historicky. Nutno vidět konkrétně historicky jak samého dědice, tak příslušnou součást dědictví. Rozhodujícího významu je vždy sociálně kulturní situace, za níž k přejímání a navazování dochází. Pokud jde o dědice, tu je potřeba vzít v úvahu, zda jde při aktu přejímání o buržoasii či o proletariát. A ještě více: zda jde na př. o buržoasii za vzestupné, pokrokové fáze jejího působení nebo o buržoasii z období marasmu a úpadku. Buržoasie, která historicky vzestupuje, využívá dědictví spjatého s kulturou lidu, protože vystupuje v tomto období jménem celého národa. Buržoasie z období imperialismu glorifikuje tmářství, vrací se k náboženství, k iracionalismu a hledá oporu pro svoje *l'art pour l'art*istické stanovisko v předchozích etapách vývoje umění a teorie umění; srovnejme na příklad jak náš formalismus označoval za své předchůdce některé představitele teorie umění 19. a začátku 20. století.

Autoři hledají pro ideové stanovisko, jež zastávají, oporu v některém z autorů minulých dob. Spisovatelé pokrokoví se obracejí k ideově progresivním umělcům uplynulých období, spisovatelé reakční se posilují opět autory regresivními. Tak i v navazování na minulost vzniká dvojí tradice — pokroková a reakční. Zatím co na př. František Gellner navazuje na protiklerikální boj Havlíčkův, katoličtí autoři — jako na př. Jan Zahradníček — se utíkají k Březinovi, jež podávají skresleně a interpretují výlučně

v duchu katolické ideologie. Ale někdy může nastat případ, že jeden a týž autor nebo zjev je v různých dobách vykládán různě. Pak se také na jeho dědictví navazuje rozdílně, buď v duchu pokrokovém nebo scestném. Příkladem tu budiž uveden K. H. Mácha. Zatím co revoluční demokraté (J. V. Frič, Sabina), Neruda nebo Arbes navázali v pokrokovém duchu na Máchovu společenskou odbojnost, surrealisté zdůrazňovali Máchovu iracionálnost, propadání do snu, jeho erotičnost atp. a v tom smyslu ho vydávali za svého předchůdce. Jiným způsobem zase skreslovali Máchův zjev t. zv. básníci času a kosmu (na př. Josef Hora), nebo předimenzováním a zabsolutisováním jeho nihilismu František Halas. Jiný příklad: V letech čtyřicátých minulého století slouží ohlasový tvárný postup jednak společenské stagnaci (abstraktně sentimentální manýra Pickova), jednak boji za společenský pokrok a propagaci demokratických myšlenek (Havlíčkovy bojovné politické písně, psané na nápěv lidových písní). Tak se objevuje podle rozdílné společenské situace a podle ideově rozdílných autorských záměrů naprosto protichůdné navázání na téhož autora.

Pokud pak jde o proletariát a dělnickou třídu jako dědice bohatství minulých kultur, nesmíme zapomínat, že existuje rozdíl mezi proletariátem před Velkou říjnovou socialistickou revolucí a dnešní dělnickou třídou SSSR. Rovněž tak nejsou národy SSSR a lidových demokracií totožné s národy z té doby, pokud nebyla nastoupena cesta k socialismu.

Při zkoumání otázky, co je a co není našim kulturním dědictvím si připomínáme, že v epochách třídní společnosti měla každá národní kultura třídní charakter, při čemž třída na společenském vzestupu vytvářela kulturu pokrokovou, nejčastěji realistickou, třída v období úpadku produkovala antirealistickou kulturu reakční. Tu první kulturu v podstatě přejímáme, protože byla spjata s lidem, onu antirealistickou odvrhujeme, protože se od lidu odvracela. Jestliže pak nezavrhneme celou národní kulturu z doby zanikání společenských formací, je tomu tak proto, že v lůně společnosti vznikla tehdy rovněž pokroková díla, vyjadřující zájmy lidu, především proletariátu. A nad to: světový názor některých autorů není na př. v období imperialismu prost rozporů. Zhusta se v něm dostalo do sporu esteticky theoretické stanovisko umělců (na př. theorie naturalismu u Zoly nebo theorie symbolismu u Bloka) s uměleckými obrazy, které tito autoři doopravdy vytvořili. V té míře, jak oni umělci zobrazili skutečnost pravdivě, překonali zároveň svoje reakční estetické východisko. Takové jejich obrazy, event. díla ovšem přejímáme.

V době, kdy zvítězila dělnická třída a kdy byla nastoupena cesta k budování socialismu, staly se umění a literatura v celém rozsahu věcí lidu; dvojí kultura zanikla. Se vznikem socialistické nadstavby objevují se také nové umělecké názory, které vyjadřují potřeby nové společnosti. Vítězná dělnická třída plně využívá pokrokového odkazu klasiků. Její umění, zformovávajíc nový obsah, překonává a rozvíjí staré tradice realismu, lidovosti v nové společenské situaci. Dědictví minulosti obohacuje dělnická třída o objektivní pravdu, již dobyla vědeckým poznáním, o neotřesitelnou víru ve vítězství člověka nad přírodou, o socialistický humanismus, o myšlenku mezinárodního bratrství dělnických tříd a o jítřní svěžest citového bohatství, jež charakterisuje každou dějinně mladou třídu.

Kulturním dědictvím se stávají především klasická díla, jež vyslovila pokrokový a pravdivý obsah dokonalou uměleckou formou. Ale jejich život

v budoucích dobách není neustále stejný. V proměňujících se historicko-společenských situacích vystupují z nich do popředí hned ty, hned ony jejich stránky. Každá doba (ale i třída) vydává o klasikách soud, který odpovídá charakteru dané společenské situace. Vždy však se klasická díla začleňují do kultury příslušné doby jako její součást. A právě v schopnosti těchto děl stávat se poznovu organickou složkou dalších a dalších kultur záleží jejich t. zv. nesmrtelnost. U nás ukázal na to, že klasikové nejsou hodnota historicky neproměnná a že jejich »nesmrtelnost« tkví v schopnosti plnit v nových historických obdobích nové poslání, Zdeněk Nejedlý.³

Přestože si vysoce vážíme kulturního dědictví, nesmíme upadat v poměru k němu do nekritického obdivu. Předně: nežli určíme, co je kulturním dědictvím, pečlivě vybíráme z velkého počtu minulých děl a osvojujeme si je kriticky. Za druhé: uvědomujeme si, že díla kulturního dědictví včleňujeme do kvalitativně nové kultury, která je svou všenárodní platností zásadně odlišná od všech předchozích kultur třídních. A za třetí: uchování kulturního dědictví není pro nás samo cílem. Úkoly, které stojí před našimi umělci a spisovateli, jsou nezměrně širší, nežli byly ty, které ve své době řešili staří mistři. Proto naši současní umělci dědictví minulosti přepracovávají a dále rozvíjejí. Zděděné umělecké hodnoty cílevědomě podřizují úkolu vytvoření nových uměleckých děl, jež odpovídají potřebám dnešních lidí.

Svého času se u nás diskutovalo o tom, zdali se učíme přímo u klasiků anebo zdali klasické dědictví je odevzdáváno od t. zv. prostředníků. Už samo položení této otázky je nesprávné. Neexistují »klasikové« a pozdější »prostředníci«, trvá toliko nepřetržitá kontinuita pokrokových tradic minulosti. A tvořivě navazovat můžeme na kterýkoli článek nebo úsek z tradice. Stanovisko o nutnosti »prostředníků« problém navazování na kulturní dědictví zatemňuje a možnosti navázání oklešťuje. A dále: Je beze sporu, že dnešní umělec nemůže pominout historickou souvislost našeho současného umění s uměním bezprostředně předcházející vývojové etapy. Zaujme k ní ovšem nezbytně kritický vztah.

Každý z druhů umění má svoje specifické výrazové prostředky, jimiž vyjadřuje umělecké obrazy — slovesné umění pracuje jazykem, hudba muzikálními zvuky, malíř čarami a barvou, sochař hmotným materiálem, herec svým tělem atd. S tím jsou úzce spjaty možnosti jednotlivých umění a podoby uměleckých obrazů. Zatím co slovesný umělec zobrazuje slovy různé momenty děje, malíř nebo sochař může v jednom díle zachytit jenom vrcholnou chvíli děje, film, divadlo a tanec ukazuje člověka v pohybu atd. Na rozdíly tvárně vyjadřovacích prostředků různých druhů umění a na rozdíly v jejich možnostech zobrazování upozornil své doby Lessing v Laokoonu a Hegel v Estetice. Studujeme-li problematiku navázání na kulturní dědictví, musíme si právě dobře uvědomit rozdílnou specifickou jednotlivých umění a tím také svérázně zbarvenou problematiku navázání na kulturní dědictví v tom kterém umění.

Pokud mluvíme o navazování na tradice v literatuře, může zde jít v podstatě o navazování na tři oblasti: 1. na oblast myšlenek, 2. na oblast pravdivého zachycování skutečnosti (postavy, sužety) a 3. na oblast jazykové umělecké formy. Je to vědomě rozvedeno schematicky. Nezapomínáme, že umělecké dílo tvoří nerozlučnou jednotu, z níž se idea, postavy, sužet, kompozice, jazyk atd. nedají chápat odtrženě od celku. Avšak nutnost probírat

jednu věc po druhé toto schematické roztržení uměleckého díla omluví.

V průběhu dějin slovesnosti nevystupují vždy do popředí všechny tři oblasti kulturního dědictví najednou. Jsou případy, kdy se podle konkrétní situace těžištěm stává jen oblast myšlenek nebo oblast pravdivého zachycování skutečnosti či oblast jazykově umělecké formy. Navázání na kulturní dědictví netýká se vždycky všech jeho oblastí a nepostupuje ani v jednotlivých oblastech paralelně.

V každé z uvedených oblastí shledáváme svérázné způsoby navazování a tvořivého rozvíjení tradic. Proto se budeme obírat každou z nich samostatně.

II.

Literatura, máme-li na mysli díla více či méně realistická, zachycuje v obdobích třídní společnosti zápas lidu za národní a sociální svobodu. Každý z klasiků nese ovšem na sobě rysy historické a třídní ohraničenosti. S ní souvisí slabé stránky světového názoru klasiků a protiklady uvnitř něho. Leč sílu velkých spisovatelů určujeme tím, jak se dovedli přes svoji historickou a třídní ohraničenost zapojit jako článek do historie osvobozeneckých myšlenek, jak odrazili konec konců smýšlení širokých lidových mas, jak se podívali na skutečnost své doby očima lidu.

Zdeněk Nejedlý ukázal v studii *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa* kontinuitu pokrokových tradic našich dějin a naší kultury, jež se udržely v národě i »rozvíjely od etapy k etapě«.⁴ Těmito tradicemi podle něho jsou: na prvním místě lidovost, demokratismus, na druhém místě »stálý postup vpřed české lidovosti, českého demokratismu«.⁵ Nejedlý vysledoval odraz postupu českého demokratismu v literatuře. Rozpoznal a svým dlouholetým zápasem namnoze probojoval řadu zjevů, které tvoří úhelné kameny pokrokových tradic naší kultury. Vyšel od Husa, postupoval přes období temna do obrození a přes 19. století až k průkopníkům socialistického realismu i k jejich pokračovatelům. Současně Nejedlý významně dovodil, že literatura nejen odráží stav myšlení lidu, ale že největší osobnosti umění pomáhají svými díly vychovávat charakter lidu.

Lidovost autorů, jako je Čelakovský, Erben, Sabina, Havlíček, Němcová, Smetana, Mánes, Neruda, Jirásek, Aleš, Bezruč a řada jiných, je předstupněm stranickosti socialistického umění. Jeden každý z nich jako by odevzdával pochodeň progresivních myšlenek svým následovníkům. Přitom se ve vývoji nic neopakuje: každý z následovníků doplňuje a rozvíjí to, co zdědil z minula, takže stupeň lidovosti a pokrokovosti je neustále vyšší, až v socialistickém realismu dostupuje vrcholu.

Že se ideovost a pokrokovost odevzdává od pokolení k pokolení, k tomu bychom snadno mohli uvést nesčetné doklady. Připomínám jenom některé, a to namátkou. Fr. L. Čelakovský navazuje na demokratické myšlenky lidových písní a přísloví. K. Havlíček Borovský se hlásí dopisem Čelakovskému k jeho satirickému dědictví a cestou z Ruska snaží se ve Vratislavi vyhledat svého ideového předchůdce. Jan Neruda pozvedává lidovost balad Erbenových, odrážejících patriarchálnost vesnice s její vírou v mythy, na vyšší stupeň, který už vyslovuje třídní protiklady kapitalismu, a se skupinou májovců zdvihá po revolučních demokratech odbojný prapor K. H. Máchy. St. K. Neumann se v několika básních prohlašuje pokračovatelem odkazu Nerudova. Při tom o Janu Nerudovi charakteristicky praví v básni Setkání:

»On říkal ještě: národ, já už dím jen: lid.« V předposlední strofě této básně vysvětlil Neumann rozdíl mezi lidovostí svou a lidovostí Jana Nerudy. Zatím co Neruda teprve na konci života stanul u poznání, že národ je rozpolcen na třídy, Neumann — který žil o několik desetiletí déle nežli Neruda a který měl možnost poznávat vývoj kapitalistické společnosti na vyšším stupni — zřetelně si uvědomil, že buržoasii je heslo vlastenectví zástěrkou pro vykořisťování lidových mas:

*»Volá-li národ, o podnož ji běží,
volá-li volnost, na svých žocích leží,
hle, proč my rudý prapor vztýčuju.«*

Příkladem, jak se dnešní autor tvořivě připojuje k pokrokovým idejím minulosti, může nám být Josef Kainar. Ve svém Českém snu navazuje na myšlenkový odkaz nejlepších národních tradic — na myšlenky husitství a obrození. V duchu jejich lidovosti a lásky k vlasti rozvíjí Kainar ideje, odpovídající našemu dnešku. A není vůbec náhodou, že Kainar věnoval v této sbírce hlubokou báseň Zdeňku Nejedlému, bojovníku za tvořivé pokračování v pokrokových tradicích českých dějin, a že se na řadě míst stýká ideově a pak i v umělecké formě (na př. v pathosu nebo v ironii) s autorem bojovného humanismu a vřelé lásky k vlasti — s Janem Nerudou.

Uvedené příklady navazování na myšlenky autorů minulých časů ukazují, že pracovat s myšlenkovým dědictvím minulosti znamená být v oblasti idejí pro svoji dobu, pro svoji současnost v té míře pokrokovým a lidovým, jako byli předchůdci v době své, to znamená vyslovovat vždycky ideologii soudobého stavu osvobozenického hnutí.

Pro vyšetření zákonitosti v oblasti navazování myšlenek docházíme tedy k tomuto závěru: Ideologie každého autora odráží stav společenských sil dané doby. Navazování na myšlenky předchůdců, které prochází celými dějinami literatury, není opakováním myšlenek předchůdců, nýbrž jejich dalším obohacováním, rozvíjením z potřeb nové historické situace, pokračováním a znášením dosavadní slavné tradice služby lidu. Mechanické opakování myšlenek předchozích období zahradilo by cestu dalšímu vývoji realismu. Bez kvalitativně nové ideologie marxismu-leninismu nevzniklo by ani umění socialistického realismu.

III.

Povšimneme si nyní, jak se uskutečňuje proces navazování v oblasti pravdivého zobrazování skutečnosti, to jest ve sféře pravdivě zobrazených postav a sujetů.

Umělecká díla, která podala pravdivé obrazy jisté společnosti a jejich lidí, uchovávají si svůj význam pro poznání života své doby jako odraz života jistého historického období. Z toho důvodu mimo jiné nehynou s nadvahou, za níž vznikla, ani tehdy ne, když jejich ideologie nebyla ve své době pokroková. Tak na př. významná díla rokokového výtvarného umění nemizí v propadlišti zapomenutí, přestože jsou spjata se životem vládnoucí šlechty a přestože šlechta už dožila. Odrážejí totiž charakter společenského člověka z jisté třídy a z jisté historické situace. Přibližná aspoň pravdivost rokokových uměleckých obrazů je zachraňuje dokonce i pro nás.

Posloupnost zobrazených postav v literatuře se řídí posloupností charakterů v životě. V té míře, jak se jisté charaktery v životě vyvíjejí nebo z něho mizí, shledáváme se rovněž s jejich obrazy v literatuře. Na př. charaktery měšťáků procházejí celou buržoasní epochou; postupně se ovšem mění: od historicky pokrokových lidí až v lidi stagnující a posléze propadající marasmu. Stejně tak charaktery bojovníků za pokrok se ve skutečném životě vyvíjejí — od romanticky osamocených buřičů proti bezpráví až po třídně uvědomělé bojovníky, kteří usilují o změnu poměrů po boku dělnické třídy. Kdyby se jisté jevy neobjevily dříve ve skutečnosti, nedostaly by se jako obrazy do uměleckých děl. Umělci je právě nacházejí, často teprve v zárodku, okolo sebe a silou svého zobecnění, zveličeni a individualisace vytvářejí z nich typy. A. L. Abramovič vystihl tuto závislost uměleckých typů na životní materii a ukázal, jak navazování na postavy je určováno posloupností v společenském vývoji, nikoli autonomností vývoje zobrazených typů. Abramovič praví: »Jistý spisovatelův typ je podmíněn reálným stavem věcí. Lermontov neukazoval „trpícího egoistu“ Pečorina proto, že Puškin před ním zobrazil „trpícího egoistu“ Oněgina, ale proto, že v lermontovské epoše se tento typ dále rozvíjel v samém životě, uchovává si některé staré a přibíráje některé nové rysy. Nicméně úloha spisovatelů, kteří po prvé nějaký typ vytvořili nebo kteří k typům, již dříve vytvořeným, přispěli značným přínosem, je vpravdě veliká. Vytvory oněch spisovatelů pomohly jejich přejimatelům uvidět a pochopit podstatné rysy a společenský význam daných typů. To přispívalo v mnoha směrech dalšímu literárnímu vývoji.«⁶

Příkladem časové posloupnosti literárních postav by mohl stát vztah zobrazených lidí u A. P. Čechova a u M. Gorkého. Oba autoři žili vedle sebe, pojilo je upřímné přátelství. Oba pronikli hluboko do života Ruska na přelomu století. Čechov byl jen o osm let starší než Gorkij. Ale mezi jejich tvorbou leží při všech spojnicích tradice veliký předěl. Pravda, oba bojují proti banalitě měšťácké společnosti, oba zdobují lidi, kteří odmítají měšťáckou společnost a sní o společnosti nové. Mezi Čechovem a Gorkým je však zásadní rozdíl. Čechovovi lidé, na př. takový doktor Astrov v dramatu *Strýček Váňa* nebo Nad'ja z povídky *Nevěsta*, zavrhuji měšťáckou společnost a sní o svobodném životě v budoucnu; nevědí však, jakým způsobem se tento radostný život uskuteční. Gorkij naproti tomu vytvořil už bojovníky třídně uvědomělé (Pavel Vlasov z *Matky*, Nil z dramatu *Maloměšťáci* atp.). Bylo to možno uskutečnit ze dvou důvodů. Předně: Gorkij viděl skutečnost očima dělnické třídy, a hlavně: posuzoval ji marxisticky. Čechov-inteligent žil vzdálen dělnické třídy a s marxismem se nesblížil. Za druhé: Čechov se nedožil velikého revolučního vzruchu dělnické třídy v r. 1905 (umírá r. 1904), nepoznal z praxe bojovníky sociálně demokratické strany Ruska jako Gorkij. A tak, i když oba spisovatele dělí od sebe jenom krátký časový úsek, jde tu o úsek historického významu. Vyšší ideové stanovisko M. Gorkého a vyšší stupeň společenského vývoje způsobily, že Gorkij změnil kritický realismus Čechovův na uměleckou metodu nové kvality — na socialistický realismus.

V té míře, jak pokračuje vývoj společnosti v boji tříd, nacházíme v literaturách třídních epoch na jedné straně umělecké obrazy představitelů vládnoucích tříd i jejich služebníků a na druhé straně umělecké obrazy bojovníků za práva lidu, za spravedlnost na světě. V řadě bojovníků nalé-

záme na př. Bezručova vzpurného horníka, Olbrachtova revolucionářského Toníka z *Anny Proletárky* a Řezáčova komunistu Bagára z *Nástupu*. V protichůdné řadě potkáváme na př. obraz Matěje Broučka, Kondelíka, Bernarda Žára, měšťáckého stavitele z Olbrachtova románu *Anna Proletárka* atd. Při vši různorodé mnohotvárnosti zobrazených postav, jež byla vyvolána proměnou skutečnosti během dlouhodobého vývoje a jež má svůj původ rovněž v tom, že autoři stáli na různých stupních správného či méně správného ideového zaměření, pokračuje literární vývoj tak, že v umění, které usiluje o pravdivé zobrazování skutečnosti, můžeme oprávněně mluvit o posloupnosti některých postav, o jejich přejímání a dalším přepracování v duchu nové společenské situace. Příkladů by se dalo uvést mnoho. Jmenuji namátkou některé. Tak postavu Nosidla z Čelakovského *Patrných dopisů nepatrných osob*, který si ve svém kosmopolitismu převrátil jméno na anglicky znějící Oldison. *Patrné dopisy nepatrných osob* vyšly v Časopise Českého musea r. 1830. Za čtyři léta nato má J. K. Tyl ve *Fidlovačce* postavu Duděca, která celou svou podstatou navazuje, ovšem satiricky vyostřeněji, na Oldisona z Čelakovského a zatracuje kosmopolitismus — jev tehdy módní a národní společnosti nebezpečný. Vývoj jedné postavy — shodu v některých vlastnostech a narůstání vlastností jiných — můžeme sledovat během padesáti let na postavě vojenského vysloužilce (Bárta z Máchových *Cikánů*, Hálkův Frajtr Kalina, Čechův vysloužilce z básně *Ve stínu lípy*, Bláha ze Stroupežnického *Našich furiantů* atp.). Vývojová posloupnost v podstatě stejné postavy měšťáka, která se jenom podle dobové situace a prostředí některými jinými rysy přibarvuje, dala by se ilustrovat na postavách Čechova Broučka, Herrmannova Kondelíka, a došli bychom patrně až k Lacinovu panu Jéminkovi. Tak přechází postava měšťáka, v každém případě ovšem historicky modifikovaná, z období kapitalismu až do období lidové demokracie. Typ, vládnoucí v éře měšťácké společnosti, je arci dnes odsouzen k vymírání.

Navazování v oblasti postav trvá tak dlouho, dokud se skutečnost natolik nezmění, že přestane lidi jistého druhu produkovat. Pak mizí též literární postavy, které vystihovaly podstatu daného jevu. Na př. v sovětské literatuře zanikly navždy obrazy t. zv. zbytečných lidí, protože od základu změněná skutečnost škrtla t. zv. zbytečné lidi ze života; lidé toho druhu mohli žít jen v podmínkách statkářskoměšťácké společnosti minulého století. Nebo: naprosto jiná skladba naší lidově demokratické armády a její proti minulosti docela odlišné podmínky života odstranily možnost nějakého pokračování v historii Švejka u nás. Ale zatím se v západních zemích objevují snahy převést postavu Švejka do dnešní doby, ukázat Švejka v situaci tamní imperialistické armády. Je to možné proto, že na Západě dosud trvají (třeba s jistými obměnami) společenské poměry, proti nimž vyšel Švejk svou ničící satirou do boje — měšťácká společnost epochy imperialismu.

Zajímavý je případ s postavami, které jsme zdědili do našeho umění z měšťácké epochy. Příkladem tu mohou stát hlavní postavy Skupova loutkového divadla Spejbl a Hurvínek. Ty přešly určujícími znaky své povahy celkem beze změny do společensky jiných, protikladných poměrů. Jenže změně sociální situace, která v lidově demokratickém státě nastala, měly odpovídat proměny charakterů postav, které se ustálily za měšťácké republiky. Ukazuje se, že tato proměna je velmi obtížná, ne-li vůbec nemožná. Svědčí o tom těžkosti, jež má Skupovo divadlo při vyhledávání autorů,

kteří by dovedli napsat hry o Spejblovi a Hurvínkovi v naší společenské situaci. Dosud tuto adaptaci charakterů obou postav na dnešní poměry nikdo neudělal. Je pravděpodobné, že se ani provést nedá a že musejí vzniknout jiné, dnešku odpovídající figury, jako je na př. takový Pan Prokouk z filmu. V tom případě žili by Spejbl a Hurvíněk v našem umění nadále, ale jako dědictví minulosti, nikoli jako postavy dnešní současnosti.

V historii umění dochází často nejen k přejímání a proměně typů, nýbrž i celých sujetů díla. Ovšem tak jako se nepřebírá beze změny typ, nejde ani u sujetu o převzetí »doslovné«. Jinak bychom nacházeli u pozdějšího autora buď uměleckou krádež nebo plané epigonství. Tyto případy však zde nemám na mysli.

Kdykoli umělec převezme sujet od svého předchůdce, vždy ho adaptuje na poměry své doby. Neučiní-li tak, nemáme před sebou umělce originálního.

Některé příklady tuto thési osvětlí. Shakespeare učinil základem své tragédie *Othelo* vypravování, které napsal r. 1565 napodobitel Boccacia Giraldi Cinthio. Tento sujet Shakespeare převzal, pokud jde o hlavní obrysy zápletky a katastrofy, náznak některých postav a obě dějiště. Převzatou látku však alžbětinský dramatik naprosto přehodnotil po svém. Sensační drastické vyprávění, jehož morálkou bylo: jak se může urozená bílá žena zahodit s černochem, rozpracoval v úchvatnou tragedii o důvěřivosti vznešeného Maura, v tragedii nezměrné víry v člověka. Nebo jiný příklad: Lidové hry z baroka (o Dorotě, Tříkrálová hra atd.) berou sujety z církevní tematiky. Jenže na rozdíl od vládnoucí ideologie církve a feudálů dal jim lidový autor nové ideové zaměření, ukázal osudy postav a jejich jednání s hlediska potlačované třídy, podíval se na ně očima lidových mas. A ještě jeden příklad ze současnosti: Václav Lacina adaptoval revizorovský příběh z proslulé Gogolovy komedie ve své románové dílo *Snobi táhnou*. Dovolily mu to v obou případech skoro totožné společenské poměry na maloměstě, obdobná maloměstšácká procovina. Lacina tím prokázal, že možnosti oživení typu Chlestakova nezanikly v prostředí české buržoasie ani po stu letech. Jeho české přizpůsobení látky získalo ovšem národně a historicky specifické rysy.

Zákonitost navazování na literární postavy dala by se stručně stanovit takto: Literární a umělecké postavy odrážejí vývoj společnosti. V té míře, jak se mění společnost, její třídy a vrstvy, vyvíjejí se také postavy. Ale jednou již podané umělecké postavy umožňují dalším spisovatelům a umělcům, aby pochopili podstatu jevů v nich zachycených a aby — pokud se ony společenské jevy dále rozvíjejí — na dosud známé obrazy navázali. K navázání dochází ovšem ne vždycky bezprostředně. Někdy se realisuje navázání na předchozí postavy po dlouhé době a ve velmi změněné situaci. Pak se musejí staré postavy s ohledem na nové sociální poměry změnit, obohatit o nové rysy. Postavy, které se na novou skutečnost adaptovat nedají, mizí z arény umění.

Pokud se přejímají z minulých dob celé sujety, nejde nikdy — aspoň u velkých umělců — o převzetí »doslovné«. Starý sujet se přizpůsobí společenské situaci přejimatelovy doby a vždycky se nově, poměrům odpovídajícím způsobem ideově prozáří.

IV.

Třetí velkou oblastí, v níž dochází k přejímání a navazování na kulturní dědictví, je oblast formy. Také zde se uskutečňuje přejímání a navazování vlastním, svérázným způsobem.

Studujeme-li přejímání a navazování na tradici v oblasti formy, nesmíme ani na okamžik ztratit zřetel k tomu, že také díla kulturního dědictví jsou charakterisována nerozlučným spojením obsahu a formy a že při zkoumání zákonitostí formy nemíží zásada dialektické a protikladné jednoty obsahu a formy. S tím souvisí poučka, že neexistuje nějaké oddělené, osamocené umělecké mistrovství formy katexochen, nějaké umělecké mistrovství beze vztahu ke konkrétnímu obsahu, umělecké mistrovství, které by bylo toliko úhrnem technicky tvárných postupů. Nemůžeme ani přijmout domněnku, že by některé tvárné postupy procházely dějinami umění beze změny. Ztotožnit se s tímto názorem, znamenalo by vidět vztah složek uměleckého díla formalisticky. Tak zvaná umělecká technika, již v duchu Gorkého rozumíme umělcův pracovní pochod, nemá lhotejný poměr k otázkám umělecké formy. Není na př. beze vztahu k estetickým názorům své doby. A ty patří do nadstavby, podporují-li vládnoucí základnu, a podléhají tudíž změnám. Dostává se též do vztahu k ideové stránce díla, k myšlenkám — a ty tvoří součást nadstavby nebo společenského vědomí. Tak zvaná technika uměleckého díla není tedy lhotejná k prvkům nadstavby, obsaženým v díle. Slovem: neexistuje věčná, neměnná, z epochy do epochy přecházející umělecká technika jako souhrn tvárných prostředků. Neboť jestliže je obsah uměleckého díla určován společenskou skutečností, je forma k němu v dialektickém vztahu; zvolená umělecká metoda, výběr zobrazovacích prostředků, autorův styl pomáhají vyjadřovat ideový obsah díla, a tím jsou nepřímou a konec konců určovány společenskou skutečností.

Přejímání a navazování v oblasti umělecké formy řídí se přirozeně specifickým každé umělecké řady. Je částečně jiné u slovesného umění, jiné u malířství, sochařství, architektury, u filmu, divadla atp.

Zobrazovací prostředky a umělecké postupy se vyvíjejí celkem znenáhla. K zvrátům nedochází bez delší předchozí přípravy. Tak malířské tvárné prostředky a postupy se formují, vybrušují a obohacují po celá staletí. Nepřetržitě a plynule se rozvíjejí a obohacují zobrazovací prostředky a postupy slovesného umění, což je také úzce spjato s vývojem příslušného jazyka. Ten se uskutečňuje v těsném sepětí s celým historickým procesem. Relativně k zobrazovacím prostředkům jiných umění rychleji se rozvíjejí zobrazovací prostředky divadla a filmu. Zobrazovací prostředky těchto umění jsou totiž závislé na rozvoji výrobních sil, na rozvoji divadelní techniky (reflektory, otáčecí jeviště atd. u divadla, objev zachycování zvuku ve filmu, stereoskopický film atp.). Také architektura obohacuje svoje tvárné prostředky v souvislosti s rozvojem výrobních sil, techniky (železobeton, sklo atd.).

Tvárné prostředky a postupy jsou lhotejné k třídám. Příkladem se tu mohou uvést z architektury takové formové prvky, jako je sloup nebo arkáda. Jejich výskyt není vázán na jednu třídu nebo na jedno období. Po jistém přeformování, adaptaci pro nové poměry užívá vládnoucí třída na př. sloup v různých obdobích společenského života (antická architektura — renesance — klasicismus — novorenesance). Vždycky však, když

se využívá prvků formy z minulých dob, proměňuje se v nové situaci jejich smysl a určení. V nově vytvářeném formovém systému se přejímané prvky staré formy při celkově novém ideovém zaměření příjematele přetvářejí. Třídy nejsou lhostejné k tvárným prostředkům a postupům; snaží se jich využít ve svůj prospěch, pro vyjádření svých zájmů — obdobně jako se snaží využít jazyka (srovnejme na př. různé třídní žargony). Že třídy nejsou lhostejné ani k takovým tvárným prostředkům, jako je rytmus, rýmové schema v slovesném umění nebo gesto v umění scénickém, to nám dokazuje historie parodií, travestií a persifláže. Zde se těchto formových prvků využívá k vyslovení názorů a zájmů jisté společenské třídy nebo vrstvy.

Vývoj tvárných prostředků a způsobů neprobíhá ovšem tak, jak by nám chtěli namluvit formalisté. Ti vidí podstatu vývoje umění v střídání uměleckých směrů, k němuž podle nich dochází podle »zákona« imanence: každý následující umělecký směr aktualizuje prý proti minulému tvárné prostředky a postupy. Formalismus vede k likvidaci formy, která slouží k vyjádření obsahu, a tím vlastně k likvidaci umění vůbec. Nové formové prvky nevznikají — jak se domnívají formalisté — »samopohybem formy«, nýbrž vyvíjejí se na základě tvořivého přepracovávání minulých prvků, při čemž charakter adaptace těchto prvků určují vždy materiální (a pak ideové) potřeby dané společnosti.

Dříve nežli začneme vyšetřovat specifiku přejímání a navazování v oblasti formy u slovesného umění, je záhodno, abychom odpověděli na zásadní otázku, týkající se všech druhů umění. Tato otázka zní: čím, jak mohou pomoci klasikové v oblasti formy uměním následujících období, a přirozeně především umění naší doby? Odpověděli bychom asi takto: Klasikové tu pomáhají některými poznatky, k nimž se dopracovali. To je na př. poznatek, jak má být účinně stupňován děj balady, jak podat krátkou, ale všestranně dostačující expozici dramatu, nebo v malířství poznatek, jak vrstvit barvy, aby celá škála barev, položených na sebe, neztratila průsvitnost a svěží svítivost, jak naplnit prostor postavami a jak vykreslit vztahy mezi nimi, nebo ve filmovém obraze: jak vyvolat pocit dálky atd. Všechny tyto poznatky mají charakter trvalé zkušenosti, která nepodléhá změně. Nejsou tedy součástí nadstavby a nezmizí s dobou, která je objevila. Je třeba převzít všechnu tu mnohotvárnou zkušenost předchozích epoch, naučit se od klasiků pravidlům pozorování, kresby, komposice atd. Ale dědicové nesmějí pronikat do tajemství mistrovství svých klasických předchůdců abstraktně. Musejí se ptát a pochopit, jaký obsah vyjadřovali klasikové a jakým úhrnem uměleckých prostředků a postupů vládli, že dosáhli tak vysokých hodnot svých děl, a musejí se snažit analogicky uplatnit získané poznatky na thema své současnosti, užít nabytých zkušeností k vyjádření obsahové, emocionální náplně života vlastní doby. Učit se znamená tu přeжатé zkušenosti zároveň adaptovat, rozvíjet tím směrem, jak to vyžaduje aktuální obsah, který má být ztvárněn.

Obrátíme se nyní k problematice přejímání a navazování na kulturní dědictví v literárním procesu, pokud se týká oblasti formy. Specifičnost umělecké slovesnosti je dána jazykem jako jejím materiálem a zároveň nástrojem. V. V. Vinogradov o tom praví: »Na základě celonárodního jazyka, pomocí jeho výrazových možností se vytvářejí formy uměleckého zobrazení, zásady jazykové konstrukce obrazů a charakterů, postupy typi-

sace a individualisace řeči osob, složité způsoby vedení dialogu, bohatá umělecká fraseologie, celý arsenál výrazových prostředků. Postupy a principy uměleckého mistrovství, zobrazná zobecnění odevzdávají se dědictvím; některé z nich dokonce přecházejí do celonárodního jazyka. Do národní pokladnice stylistiky a poetiky vcházejí ty způsoby a postupy odrážení a zobrazování skutečnosti slovem, které se historicky obohacují v procesu vývoje národní literatury. V zákonitostech vývoje prostředků slovesně-umělecké obraznosti a exprese se vyjadřuje národní specifikum literatury.«⁷

Ve sféře jazyka vládne zákon o postupném přejímání jazykového dědictví minulých dob. Nepřejímají se ovšem žargony, spjaté se životem jisté společenské vrstvy, a jednotlivé jazykové styly, spojené s reakčními uměleckými díly. Přirozeně, že jazyk nezůstává v průběhu století neměnný. Pod nárazem vždy nových společenských skutečností se rozvíjí, ovšem tak, že se tu při každé změně vychází z předcházejícího stavu. Literatura má velkou účast na třibení a obohacování národního jazyka.

Jak zdůvodnil Stálin, zůstává jazyk lhostejný k třídám, třídy však nejsou lhostejné k jazyku. Z toho vyplývá, že všichni spisovatelé, kteří zobrazují život lidu s jeho hlediska — a to jsou především všichni spisovatelé, pracující methodou socialistického realismu — učí se od jazyka lidu, z jeho písní, pohádek, přísloví, pořekadel atd. přísně prostotě, plastické síle a obrazové schopnosti vyjádření. Maxim Gorkij radil spisovatelům — a v jeho duchu i z vlastní zkušenosti opakuje tyto rady také František Hečko —,⁸ aby hluboko vnikali do slovesně umělecké výstavby obrazů folklorních projevů. Všichni klasikové měli svým realismem a svou lidovostí blízko k jazyku lidu. Vzpomeňme jenom B. Němcové, K. Havlíčka Borovského, J. Nerudy, P. Bezruč, I. Olbracht a j. Od nich se musejí učit naši spisovatelé lásce k mateřštině a způsobům, jak nikoli napodobit lidovou formu, ale jak jí využít k vyslovení nových myšlenek, k zobrazení nové skutečnosti.

Jazyk, jeho slova mohou sloužit vyslovení jak reakčního, tak pokrokového obsahu. Z toho důvodu se může autor učit, pokud jde o užití metafory, epitheta atd., také u předchůdců ideově nepokrokových. Postupuje se zde vždycky způsobem analogickým. Učíci se autor klade si otázky: K jakému účelu užil ten či onen autor tak účinně právě té metafory, epitheta, příměru atd.? Konkrétní uplatnění jistého slova v díle autora, který se učil, slouží už vyjádření buď pokrokových nebo nepokrokových myšlenek. Slovo, přirovnání atd. samo o sobě má irelevantní poměr k celku vyjadřovaného obsahu. Jeho pravá hodnota vynikne teprve konkrétním uplatněním v díle. »Hodnota a význam uměleckého slova určuje se tím, kdy, kde, na jakém místě, ale hlavně proč je ho užito,« praví Vinogradov.⁹ V tom směru se navázání na slovní bohatství jazyka předchůdců liší od navázání v oblasti myšlenek, které není u spisovatelů předchůdného ideového zaměření vůbec myslitelné.

Velmi podobné, nikoli však totožné jako u jazyka je to s přejímáním rytmických útvarů, rýmových obrazců, strof atp. Slovní bohatství, jak jsme uvedli, slouží celkem bez rozdílu jak myšlenkám progresivním, tak reakčním. Prvky formy, jako je rytmus, rým, strofa atd. odpovídají gramatické stavbě národního jazyka a jsou s ní svázány. Na př. týž rytmický útvar se podle charakteru jistého národního jazyka svérázně obměňuje,

srovnáme na př. anglický blankvers Shakespearův a blankvers jeho českých překladatelů. Když některý básník přejímá rytmový útvar, rým atp., vždy jej adaptuje, aby odpovídal celkové formální soustavě jeho díla. Pokud pak jde o strofický útvar, ku př. o sonet, můžeme při neměnnosti celkového půdorysu sonetu (14 veršů), sledovat jeho historický vývoj (rozmístění rýmového schématu, výskyt přesahů, spojování obou tercetů v jeden celek atp.). V dějinách básnických útvarů nacházíme vývoj také jiného druhu. Některé z nich časem odumírají (dnes na př. elegické distichon), jiné v průběhu staletí vznikají, obměňují se a nabývají nových rysů (ku př. sonet od renesance podnes nebo villonská balada).

U klasiků se současní autoři učí jejich velikému a různotvárnému umění, jak zobrazovat svět, jak modelovat charakter, jak podat duši člověka. Nevznikne socialistické umění, dokud si naši autoři neosvojí všechny pracovní výsledky a všechno bohatství theoretických poznatků, k nimž klasikové došli na základě své praxe. Jako malíři se budou stále učit u Rafaela, Rembrandta, Vermeera van Delft, Daumiera, Repina atd. psychologii lidské tváře, umění kresby, postžení proporcionálnosti lidského těla, práci s barvou, rozvržení světla a stínu atd., tak se budou naši umělci učit u slovesných klasiků našich a světových principům jazykového vyjadřování obrazů, postupům při typisaci a individualisaci jazyka osob, umění vést dialog, který by nejenom zachycoval chod myšlenek jistého člověka, nýbrž osvětloval jeho charakter atp. Gorkij vzpomínal, jak ho fascinovalo Balzacovo umění rozvinout dialog a učinit řeč lidí slyšitelnou.¹⁰ U lidových vypravěčů budou se současní autoři učit pracovními metodám, u lidových pohádek vyprávěčím postupům a umění realistického zveličování. Ibsen jim poskytl poučení o způsobu, jak stvořit krátkou expozici v dramatech, Turgeněv, jak to udělat s krajinomalbou v románovém ději, aby tu krajina nebyla jenom ornamentem, L. N. Tolstoj a Gogol, jak plasticky zpodobovat živé lidi, Čechov ukazuje, jak podat portrét postavy jedním či dvěma tahy, Gorkij, jak charakterisovat v dramatech stručnými replikami řadu lidí, Havlíček poučí o umění překvapivé pointy, Němcová o tom, jak dosahovat živosti popisu rozložením jevů v malé celky,¹¹ atd. atd.

Využití zkušeností klasiků neznamená však v žádném případě archaisování. Přebírání zkušeností od klasiků nemůže klesnout v kopírování klasiků. I když je dělnická třída dědičkou všeho, co v lidské kultuře znamenalo pokrok, její kultura je nová, zásadně jiná, nežli byla kultura všech předchozích dob. Dnešní spisovatel se může studiem Balzaca nebo Gogola, Goetha či Nerudy mnohemu naučit, ale nemůže psát tím způsobem, jak psal Balzac nebo Gogol, Goethe a Neruda. Naši současní spisovatelé musejí vyjádřit dnešní život vlastními uměleckými způsoby. Vstřebavše všechno ideové a formové bohatství budovatelů národní kultury, pokrokových představitelů kultur cizích a poučivše se u literatury sovětské, která dnes kráčí jako avantgarda všech socialistických literatur, musejí říci vlastní slovo, připojit k dosavadním článkům národní tradice svůj osobitý přínos. Zkrátka: musejí být novátory.

V.

Každé velké období umění, ba každý vskutku velký umělecký zjev obohacuje výsledky dosavadní historie umění něčím novým, vytváří něco originálního, co bychom v předchozím umění nenašli. Velký umělec první

formuje to, co zůstalo dosud jeho současníkům neodhaleno, nebo co — v nejlepším případě — jeho současníci nejasně cítí, ale co si ještě nedovedli dobře uvědomit a zvláště, co neuměli přiléhavě vyslovit. V tom záleží umělcovo *novátorství*. Velký umělec nevyjadřuje ovšem úzce osobní okruh poznatků a prožitků. I v té nejintimnější poesii milostné musí vyslovit něco, co zajímá všechny lidi jeho doby; jinak by — jak to vtipně vyjádřil Fadějev — vznikla poesie pro dva — pro autora a jeho milou.¹² Velký umělec naplňuje svůj rozum a srdce myšlenkami a city doby, obsahem, který naplňuje mysl i srdce jeho současníků, dívá se zrakem, srdcem a rozumem svého lidu. V tom záleží tajemství síly uměleckého díla a v tom záleží umělcova genialita.

Změněná skutečnost, nový život diktuje nový ideový obsah uměleckých děl a ten si zase hledá k svému vyjádření přiměřenou formu. Není možno vynalézat novou formou laboratorně, beze vztahu ke konkrétnímu životnímu materiálu, k novému temat. V tomto ohledu právě upadají do omylu formalisté; jejich »novátorství« formy je založeno na novosti formy, zbažené souvislosti s obsahem, a tím se skutečností, se životem. Svoje rozbíjení dialektické a protikladné jednoty obsahu a formy maskují formalisté frázemi o své »revoluci« formy. A. A. Ždanov odhalil ve svém projevu o problémech sovětské hudby pseudonovátorství formalistů, jehož cílem byla revize »hudebních základů« a jež směřovalo ke snížení zákonů dosavadního vývoje hudby. »To může znamenat jen rozpor mezi takovými zákony a hudebními normami, jichž se nesmíme vzdalovat. A to, že je nesmíme opouštět, není konservatismus, a to že se ho někteří vzdalují, není naprosto novátorství.«¹³ Ždanov dovodil, že nové v umění se nerovná vždy pokroku a že »nové musí být lepší starého«,¹⁴ že nesmí být jenom nové, protože novátorství samo o sobě není cílem.

Socialistické umění pokračuje a rozvíjí na prvním místě tradice vysoké ideovosti minulého umění. J. Fučík, zastávající světový názor marxismu-leninismu, stojí světovým názorem mnohem výše nežli B. Němcová se svým utopistickým sociálním harmonisátorstvím, nežli Neruda, který se dostal jen k hranici poznání o tom, jakým vlivem působí na společenské dění třídní boj, nežli P. Bezruč, který z reality slezských poměrů v období imperialismu vyvodil výzvu k revoluci, ale jehož představa o revolučním zvratu se nezbavila rysů anarchistických. Fučík zná revoluční cestu, která vede k nové společnosti, a dává svoje umění do služeb uskutečnění myšlenek komunismu. Ve své *Reportáži psané na oprátce* vytvořil typ nového člověka — hrdiny, typ komunistického vlastence, který z lásky k lidem obětuje vlastní život.

Abý umělec uspokojil volání společnosti po díle, které zobrazuje její život, aby vyjádřil novou sociální skutečnost, hledá k danému obsahu příslušné tvárné prostředky, adekvátní formu. Aby nové úkoly úspěšně splnil, obrací se pro poučení ke všemu bohatství zobrazovacích postupů a prostředků, jež lidstvo dosud vytvořilo. O radu se autoři utíkají v prvé řadě k těm ze svých předchůdců, kteří ve své době řešili úkoly analogické. Dokladů by se dalo uvést mnoho. Spokojíme se toliko s jedním příkladem: Neruda přepracovává v údobí prudce se vyostřujících protikladů kapitalismu baladu Erbenovu, řešící problém všelidských vztahů a citů na mytických látkách, v baladu sociální, která našla nová baladická temata v křiklavých rozporech jeho současné doby. Wolker vytváří epiku — zejména

baladu a pohádku — v období imperialismu, kdy se na pořad dne klade sociální revoluce. Učí se přitom u velkého svého předchůdce Erbenova stavbě balady, přejímá baladickou trichotomii (na př. v baladě U roentgenů), učí se způsobu, jak motivy balady gradovat, ale zároveň povyšuje Erbenovu lidovost z minulého století v současnou komunistickou stranickost. Nachází jiného hrdinu, nežli měl Erben, v sebevědomém představiteli dělnické třídy, který ví, že práce je základem života celé společnosti a že dělnická třída svrhne kapitalismus i vybuduje spravedlivý řád. Vedle vždy vyššího stupně národně osvobozenké ideologie přinášel každý z těchto autorů, Neruda i Wolker, také osobitý vklad do pokladnice formy — obohatil ve srovnání s Erbenem umění výstavby balady a umění verše (Wolker na př. vytvořil svérázný typ verše, který spojuje některé vlastnosti pravidelného verše s vlastnostmi verše volného, dále rozvinul umění rýmu atp.).

Zajímavý je případ, kdy stará umělecká díla vyplňují po jistou dobu mezeru, která zeje dosud proto, že umělci nepodali zatím potřebná díla, ideově a umělecky své době přiměřená. Stará díla nevystupují ovšem v nových poměrech beze změny. Novým požadavkům doby vychází se vstříc alespoň rozmanitými úpravami. Na příklad: V prvním období dělnického hnutí u nás — od let šedesátých 19. století — nebyli žádní profesionální skladatelé, kteří by vytvořili nové písně pro dělnické spolky, besedy atp. Písně, jež by vyjadřovaly myšlenky a city dělnické třídy, počínající se organizovat. Proto se upravovaly, všelijak adaptovaly písně staré, lidové i umělé. V tomto procesu docházelo k řadě proměn v tvaru a zaměření starých písní: z dosavadních písní lyrických, většinou všeobecně platného lidského obsahu, stávaly se skladby hojovně odhodlané, pathetické nebo satiricky vyhocené.

Nová dnešní skutečnost sociální přeměňuje dosavadní podobu literárních druhů, klade nové požadavky na jejich výstavbu a tím způsobuje jejich přeměnu. Na př. socialisticko-realistický román bude mít po stránce kompoziční do značné míry jiné rysy nežli román řekneme před sto lety. Prostě z toho důvodu, že světový názor socialistického autora vidí dialekticky všechno se vším v souvislosti, a také proto, že dnešní skutečnost je daleko mnohotvárnější, rytmus jejího života prudší, spojení jednoho prostředí s jiným prostředím snažší atp. Tento fakt se pravděpodobně odrazí v požadavku většího počtu sujetových linií. Nebo jiný příklad: vzájemný poměr individua a společnosti se v podmínkách našeho života natolik změnil, že se ruší znaky dřívější tragédie. Nový hrdina na př. zpravidla dnes nepodlehne v boji proti starým silám. A když přece, jeho pád nepřinese smutek, protože věc, za níž bojoval, budou hájit další bojovníci — v tom je optimismus socialistické tragédie, na rozdíl od bezvýhodného smutku antické tragédie osudové nebo tragédie naturalistické. Postavy, jež zastupují starou společnost, nejsou v dnešním dramatu tragickými postavami; jsou i ve svém pádu hodny nenávisti. Slovem: vlivem nového ideového obsahu došlo k posunutí obsahu tragického, a tím ke změně celkového charakteru tragického žánru. K vyjádření svého revolučního obsahu obměňuje socialistické umění výrazně druh lyricko-epické básně — poemu. A je nepochybné, že v historickém procesu umění socialistického realismu, z něhož prožíváme teprve začátky, budou jedny slovesné druhy zasunovány do pozadí, že se jiné budou dále obměňovat a že vzniknou také nové slovesné druhy, jestliže

adaptování dosavadních druhů nevystačí už k vyjádření bouřlivě narůstajícího nového obsahu.

Z á v ě r

Studium problematiky kulturního dědictví a problematiky navazování na tradice minulosti má veliký význam pro osvětlení literárního procesu. Vedle kritérií ideovosti, pravdivosti, lidovosti a uměleckosti pomáhá určit místo každého spisovatele v dějinách literatury a pochopit sílu a kvalitu jeho zásahu do literárního vývoje.

Ale studium problematiky kulturního dědictví a problematiky navazování na tradice minulosti má značný dosah též pro praxi dnešních spisovatelů. Pomáhá totiž autorům při zdolání jejich současných úkolů tím, že jim ukazuje, kde a v čem se mohou opřít o bedra klasiků. Velký novátorský čin dneška může vyrůst naplněním a rozvinutím všeho nejpokrokovějšího z minulosti. Neboť tradice minulosti a novátorství nestojí navzájem v metafysickém protikladu, nýbrž se doplňují a prolínají. Dnešní umělec prozkoumává a hodnotí celé dědictví minulých dob. Mnohé odvrhuje, ledacos přetváří a rozvíjí. Tam, kde nestačí k vyjádření nového obsahu prostředky dosavadní, vynalézá tvárné postupy nové. V dialektickém vztahu tradice a novátorství musí mít ovšem vedoucí postavení novátorství. Jinak by nevyhnutelně došlo k stagnaci uměleckého vývoje nebo v nejlepším případě k pouhému eklecticismu. Slovem: navazování na tradici a novátorský čin v jejím duchu — taková je dialektika uměleckého procesu.

Říjen 1955.

P o z n á m k y

¹ Nepočítáme-li zmatené články z Tvorby za diskuse r. 1951, letmé a namnoze sporné zmínky v stati Václava Štejskala *Stalinovy články o jazykovědě a naše literární věda a kritika* (Nový život 1952, str. 260 n.), diskusní příspěvek Jiřího Kopence *Spis J. V. Stalina »Marxismus a otázky jazykovědy«* (Nový život 1952, str. 749 n.) a novinářsky toliko nahozený podnět Jana Petrmichla v článku *Tradice a novátorství* (Literární noviny 23. července 1955), zabývá se zčásti touto problematikou stať Josefa Rybáka *K některým otázkám kulturního dědictví* (Nový život 1952, str. 586 n.), speciálně zaměřený článek Jiřího Hájka *Zdeněk Nejedlý k otázkám kulturního dědictví* (Nový život 1953, str. 210 n.), literárně historicky fundovaná studie Felixe Vodičky *Vztah obrozenecké literatury k literárnímu dědictví* (Studie a práce lingvistické I, Praha 1954, str. 457 n.) a vývojem formy se obírající stať Jana Mukařovského *Několik poznámek k otázce umělecké formy* (Česká literatura 1955, str. 1 n.).

² K. Marx — B. Engels, *Vybrané dopisy*, Praha 1952, str. 585—586.

³ Na př. r. 1952 v článku *»Umění staré a nové«* — dnes v knize *Z české kultury*, Praha 1951, str. 27, nebo r. 1948 v projevu *»Ideové směrnice naší národní kultury«* — dnes v knize *Za kulturu lidovou a národní*, Praha 1953, str. 37 n. Široce se tímto problémem také obíral, aniž jej vskutku dořešil, F. X. Šalda v přednášce *O t. zo. nesmrtnosti díla básnického*, Praha 1928.

⁴ Zdeněk Nejedlý: *Komunisté, dědici...* v knize *O smyslu českých dějin*, Praha 1952, str. 262.

⁵ Tamtéž.

⁶ G. L. Abramovič, *Vvedeníje v literaturovedeníje*, Moskva, Učpedgiz 1953, str. 184.

⁷ V. V. Vinogradov, v cit. studii *Naléhavé úkoly sovětské literární vědy*, publikace *Voprosy literaturovedeníja v svete trudoj, J. V. Stalina po jazykoznaniju*, Moskva 1951, str. 13.

⁸ V knize *Od veršů k románům*, Praha 1953.

⁹ Cit. studie, str. 15—16.

¹⁰ *O literatuře*, Praha 1951, str. 269—270.

¹¹ Tímto letmým výpočtem příkladů nemíníme ovšem vyčerpávat charakteristické znaky jmenovaných spisovatelů.

¹² »Psát můžeme absolutně o všem. I o prožitcích ryze osobních, o všem, ale tak, aby to nebyla jen slova určená pro několik málo dobrých známých, pro ženu a pro čtenáře, ale tak, aby to každého strhlo a nadchlo. My přece nejsme proti milostné lyrice, chceme však, aby to nebyla lyrika básníkovy soukromí, kdy by bylo nutno knihu vydat jen ve dvou exemplářích, pro něho a pro ni...« (A. Fadějev, *Úkoly současné literatury*, Praha (1952, str. 11).

¹³ *O umění*, Praha 1949, str. 74.

¹⁴ Tamtéž.

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

При исследовании законов развития литературы следует учитывать длительное воздействие традиции идеологий, типов, сюжетов, а также влияние накопившегося художественного опыта и преемственность всех форм.

Уважение прогрессивных традиций народа — действенное средство в борьбе против проявлений буржуазного космополитизма.

При изучении классического наследия и его освоении вдохновляет нас на борьбу за построение социализма сознание того, что все крупные художники прошлого в силу своего реализма вскрывали уродливую классовую действительность.

Способность использования культурного наследия в интересах создаваемой по-новому культуры служит мерилем жизнеспособности и достоинства новой культуры.

Статья автора ставит себе целью ответить на вопросы о том, в чем и каким образом можно осуществлять преемственность в области культурного наследия, и в чем и каким образом можно по-новаторски развивать это наследие.

I.

Директивой для критического заимствования из прошедших времен всего передового продолжает служить Ленинское учение о двух культурах.

Исследуя частный случай преемственности культурного наследия, необходимо созерцать в конкретном историческом освещении как самого преемника, так и соответствующую составную часть наследия.

В эпоху классовых обществ зарождаются две традиции преемственности прошлого: прогрессивные литераторы обращаются к идейно прогрессивным художникам, между тем как реакционные литераторы опираются на реакционных авторов. Искусство победного рабочего класса использует передовое наследие классиков, преодолевая и развивая старые традиции реализма и народности в новой общественной обстановке.

Классические произведения, выражающие передовое и правдивое содержание в совершенной художественной форме, становятся культурным наследием. Однако, их жизнь в последующие времена не носит непрерывно один и тот же характер. В условиях изменяющейся общественно-исторической обстановки на передний план выступают то одни, то другие их стороны. В способности классических произведений вновь входить в качестве органической составной части в последующие культуры и состоит т. н. их бессмертие.

При социализме произведения культурного наследия вовлекаются в качественно новую культуру, которая по своей общенародной значимости принципиально отличается от всех предыдущих классовых культур. Унаследованные от классиков художественные ценности целеустремленно подчиняются заданию создать новые художественные произведения, соответствующие потребностям людей настоящего времени.

Творческая преемственность может относиться к любому звену или области традиции.

Изучая проблематику преемственности культурного наследия, нужно отдавать себе отчет о разнообразной специфике отдельных видов искусства,

и, тем самым, также о своеобразно окрашенной проблематике преемственности культурного наследия в той или другой отрасли искусства.

При преемственности традиций классической литературы речь может идти — если взять схематически — о преемственности в трех областях: 1) в области идей, 2) в области правдивого отображения действительности (типами, сюжетами), 3) в области художественной формы. В каждой из названных областей мы имеем дело со своеобразными приемами преемственности и творческого развития традиций. Поэтому автор рассматривает каждую из них отдельно.

II.

В области преемственности идей действует следующая закономерность: Идеология любого литератора отражает состояние общественных сил данного времени. Преемственность идей предшественников не является просто повторением идей предшественников, а их дальнейшим обогащением, развертыванием, в зависимости от потребностей новой исторической обстановки, продолжением и умножением существующей славной традиции служения народу.

III.

Закономерность преемственности типов можно вкратце представить следующим образом: Литературные и художественные типы отражают развитие общества. По мере развития общества, его классов и слоев, развиваются также типы. Притом созданные уже художественные типы дают последующим литераторам и художникам возможность понять сущность изображаемых в них явлений, и — насколько соответствующие общественные явления претерпевают дальнейшее развитие — возможность преемственности известных уже типов. Преемственность не всегда протекает непосредственно. Иногда преемственность предшествующих типов реализуется по истечении продолжительного времени и в значительно изменившейся обстановке. В таком случае необходимо адаптировать старые типы с учетом новых социальных отношений, обогащать их новыми чертами.

Если из прошедших времен заимствуются целые сюжеты, то это никогда не бывает — по крайней мере у выдающихся художников — „дословное” заимствование. Старый сюжет приспособливается общественному положению времени заимствующего и получает всегда новое, соответствующее данной обстановке идейное осмысление.

IV.

Что касается преемственности в области формы, классики оказывают помощь благодаря своему опыту и некоторым своим познаниям, которых они добились. Эти познания не представляют собой составную часть надстройки и не исчезают вместе с породившей их эпохой.

Преемники не должны вникать в тайну мастерства своих классических предшественников отвлеченным образом. Они должны понять, в силу какой совокупности художественных приемов и средств классики добились высокого идейного и художественного достоинства своих произведений, и должны стремиться к аналогичному применению приобретенных познаний при выражении нового содержания и новой эмоциональной стороны жизни своего времени.

В области художественной речи, что касается употребления метафоры, эпитета и т. д., автор может учиться тоже у идейно непрогрессивных предшественников. Слово, сравнение и т. д. сами по себе имеют безразличное отношение к выражаемому содержанию.

Элементы формы, каковы ритм, рифма, строфа и т. д., соответствуют грамматическому строю общенародного языка и развиваются вместе с ним. На протяжении веков поэтические жанры зарождаются, подвергаются изменениям, некоторые с течением времени отмирают.

У классиков современные авторы учатся принципам языкового построения образов, приемам при типизации и индивидуализации языка персонажей, ис-

кусству вести диалог, искусству реалистического преувеличения и т. д. Использование опыта классиков, однако, не обозначает слепого подражания классикам.

V.

Крупный художник первым оформляет то, о чем его современники не успели отдать себе отчет, и, в особенности, чего они не сумели метко выразить. В этом и заключается новаторство художника. Новая жизнь диктует новое идейное содержание художественных произведений, которое, в свою очередь, для своего выражения ищет соответствующей формы. Чтобы успешно исполнить новые требования, художник в целях поучения обращается ко всему богатству изобразительных приемов и средств, созданному человечеством до сих пор.

Преемственность традиций и новаторский подвиг в их духе — такова диалектика художественного процесса.

(Перевод: Роман Мрázек.)

ZUR PROBLEMATIK DES ANKNÜPFENS AN DAS KULTURELLE ERBE IN DEM LITERARISCHEN PROZESS

Während der Untersuchung der Entwicklungsgesetze der Literatur muß man die langfristige Einwirkung der Tradition der Ideologie, der Typen, der Sujets, als auch den Einfluß der gesammelten künstlerischen Erfahrungen und das Erbe aller Formen berücksichtigen.

Die hohe Einschätzung der fortschrittlichen Traditionen des Volkes ist ein wirksames Mittel im Kampfe gegen alle Äußerungen des bürgerlichen Kosmopolitismus. Die Fähigkeit, das kulturelle Erbe in die neugebildete Kultur einzugliedern, ist auch der Maßstab für die Lebensfähigkeit und Qualität der neuen Kultur.

Die Abhandlung des Verfassers will die Frage beantworten, worin und auf welche Weise man an das kulturelle Erbe anknüpfen kann und worin und auf welche Weise dieses Erbe novatorisch entfaltet werden kann.

I.

Die Richtlinie für eine kritische Übernahme alles Fortschrittlichen aus vergangenen Zeiten bildet Lenins Lehre über zwei Kulturen. Hat man einen konkreten Fall des Anknüpfens an das kulturelle Erbe zu erforschen, muß man sowohl den Erben, als auch den betreffenden Teil des Erbes historisch konkret betrachten.

In der Klassengesellschaft entstehen zwei Traditionen des Anknüpfens an die Vergangenheit: fortschrittliche Verfasser wenden sich ideologisch progressiven Künstlern zu, reaktionäre Schriftsteller stärken sich durch regressive Verfasser. Die Kunst der siegreichen Arbeiterklasse verwertet das fortschrittliche Erbe der Klassiker, sie überwindet und entfaltet das fortschrittliche Erbe der Klassiker, sie überwindet und entfaltet in einer neuen gesellschaftlichen Lage alte Traditionen des Realismus und der Volkstümlichkeit.

Die klassischen Werke, die einen fortschrittlichen und wahren Inhalt in einer vollendeten Form ausdrücken, werden zum kulturellen Erbe. Aber ihr Leben in den folgenden Zeiten bleibt nicht immer dasselbe. In den sich verändernden gesellschaftlichen Lagen treten bald diese, bald jene ihre Seiten in den Vordergrund. In dieser Fähigkeit der klassischen Werke, wiederholt zum organischen Bestandteil neuer Kulturen zu werden, beruht ihre sogenannte Unsterblichkeit.

In der sozialistischen Epoche werden Werke des Kulturerbes in eine qualitativ neue Kultur eingliedert, die sich durch ihre allnationale Gültigkeit von allen bisherigen klassenmäßigen Kulturen grundsätzlich unterscheidet. Die von den Klassikern ererbten Kunstwerte werden der Aufgabe unterordnet, neue, den Bedürfnissen der Menschen von heute entsprechende Kunstwerke hervorzubringen.

Wir können auf jedes Glied oder jeden Abschnitt der Tradition anknüpfen. Wenn man sich mit der Problematik des Anknüpfens an das Kulturerbe befaßt, muß man die in verschiedenen Kunstarten verschiedenen spezifischen Bestimmungen der einzelnen Kunstarten als auch die durch diese Verschiedenheit entstehenden Eigen-

tümlichkeiten der Problematik des Anknüpfens in dieser oder jener Kunstert beachten.

Im Prozeß des Anknüpfens an die Traditionen der klassischen Literatur kann es sich — schematisch genommen — um das Anknüpfen in drei Bereichen handeln: 1. das Anknüpfen im Bereich der Ideen, 2. das Anknüpfen im Bereich der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit durch Typen (Sujets), 3. das Anknüpfen im Bereich der künstlerischen Form. In jeden der angeführten Bereiche handelt es sich um eigentümliche Weisen des Anknüpfens und der schöpferischen Entfaltung der Traditionen. Darum behandelt der Verfasser jeden Bereich getrennt.

II.

Im Bereich des, Anknüpfens an die Ideen gilt folgende Gesetzmäßigkeit: Die Ideologie jedes Verfassers widerspiegelt die Lage der sozialen Kräfte des betreffenden Zeitabschnitts. Das Anknüpfen an die Ideen der Vorgänger verläuft keinesfalls als eine Wiederholung dieser Ideen, sondern als eine durch die Bedürfnisse der neuen historischen Lage gegebene Bereicherung und Entfaltung dieser Ideen, als Fortsetzung und Potenzierung der bisherigen ruhmreichen Tradition des Dienstes am Volke.

III.

Die Gesetzmäßigkeit des Anknüpfens an die Typen kann folgendermaßen formuliert werden: Die literarischen und künstlerischen Typen widerspiegeln die Entwicklung der Gesellschaft. Parallel mit der Entwicklung der Gesellschaft, ihrer Klassen und Schichten, entwickeln sich auch die Typen. Die einmal hervorgebrachten künstlerischen Typen ermöglichen jedoch anderen Schriftstellern und Künstlern, das Wesen der in den Typen abgebildeten Erscheinungen zu erkennen und — solange sich diese gesellschaftlichen Erscheinungen weiter entwickeln — auf die bisher bekannten Typen anzuknüpfen. Das Anknüpfen ist jedoch nicht immer unmittelbar. Manchmal kommt es zum Anknüpfen an die vorhergehenden Typen erst nach langer Zeit und in einer beträchtlich veränderten Lage. Dann müssen die alten Typen mit Rücksicht auf die neuen sozialen Verhältnisse adaptiert und um neue Züge bereichert werden.

Wenn aus vergangenen Zeiten ganze Sujets übernommen werden, handelt es sich nie — oder wenigstens nie im Falle der großen Künstler — um eine »wörtliche« Übernahme. Das alte Sujet wird der neuen gesellschaftlichen Lage des Zeitabschnitts des Übernehmers angepaßt und wird immer auf eine neue, den Verhältnissen entsprechende Weise »durchleuchtet«.

IV.

Was die Frage des Anknüpfens in dem Bereiche der Form angeht, helfen die Klassiker durch einige von ihnen erreichte Erkenntnisse. Diese Erkenntnisse gehören nicht zum Überbau und verschwinden nicht mit der Zeit, die sie entdeckt hat.

Die Erben dürfen in das Geheimnis der Meisterschaft ihrer klassischen Vorgänger nicht abstrakt hineindringen wollen. Sie müssen begreifen, durch welche Summe von künstlerischen Mitteln und Verfahren die Klassiker den hohen ideologisch inhaltlichen Wert ihrer Werke erreicht haben; sie müssen bestrebt sein, die gewonnenen Erkenntnisse zur Gestaltung des inhaltlichen, emotionalen Gehalts des Lebens ihrer eigenen Zeit analogisch zu gebrauchen. In dem Bereich der Kunstsprache kann der Verfasser den Gebrauch der Metapher, des Epithetons usw. auch von den ideologisch nicht fortschrittlichen Vorgängern lernen. Das Wort, das Gleichnis usw. haben für sich genommen ein irrelevantes Verhältnis zu der Wirklichkeit.

Die Formelemente, wie es der Rhythmus, der Reim, die Strophè usw. sind, entsprechen dem grammatischen Bau der nationalen Sprache und entwickeln sich gleichzeitig mit dieser. Die dichterischen Gattungen entstehen und verändern sich im Verlauf der Jahrhunderte; manche von ihnen sterben im Verlauf der Zeit ab.

Von den Klassikern können die neuen Schriftsteller die Prinzipien der Konstruktion der Bilder, das Verfahren der Typisierung und Individualisierung der Sprache der Gestalten, die Kunst den Dialog zu führen, die Kunst der realistischen Hyperbel usw. lernen. Die Verwertung der Erfahrungen der Klassiker bedeutet jedoch keinesfalls das Kopieren der Klassiker.

V.

Ein großer Künstler kann als erster das gestalten, wessen sich seine Zeitgenossen nicht völlig bewußt sind und besonders was sie nicht passend auszusprechen vermögen. Darin beruht das Neuerertum des Künstlers. Das neue Leben diktiert einen neuen Ideengehalt des Kunstwerkes dieser sucht wieder eine ihm angemessene Form. Um neue Aufgaben erfüllen zu können, sucht der Künstler Belehrung in all dem Reichtum an Abbildungsverfahren und — mitteln, die die Menschheit bisher gebildet hat.

Das Anknüpfen an die Tradition und die novatorische Tat in ihrem Geiste — das ist die Dialektik des künstlerischen Prozesses.

(Übersetzt von Miroslav Beck.)