
POZNÁMKY K MYŠLENÍ O LITERATUŘE V LETECH 1945–1948

Tak jako v jiných oblastech kulturního života, i v rámci myšlení o literatuře byly konec okupace a obnovení Československé republiky vnímány jako začátek, příležitost k vytvoření spravedlivějšího světa a nové kultury. V letech 1945–1948, současníky pocíťovaných jako doba „předělu“ (F. Götz, J. Grossman, A. Skoumal aj.), se v relativně svobodném prostředí odehrála celá řada sporů o budoucí podobu české kultury, v nichž se literatura stávala východiskem k řešení otázek obecnější povahy. Příznačně byl v této chvíli aktualizován pojem „národního obrození“, který v sobě kromě momentu budovatelského vzoru (Gustav Bareš – *O kulturu nového národního obrození*, in *Listy o kultuře*, 1947) nesl i ty složky národní sebereflexe, pro něž bylo charakteristické zdůrazňování „lidového“ charakteru české kultury, antiněmectví a antikaticismus.

Ve zpolitizované době let 1945–1948 se velice často myšlení o literatuře stávalo myšlením o její společenské funkci a praktickém podílu na budování nového světa. Literární kritika, reflektující a současně spoluvytvářející aktuální kulturní dění, hrála v tomto relativně krátkém období důležitou roli. Snahám o kolektivizaci veřejného života a jeho rostoucímu centrálnímu plánování odpovídaly tendence prosadit účast literární kritiky na organizaci knižního trhu: „její funkce by tu měla být podobná té, jakou zastává režisér v divadle“ (Jaroslav Morák). Její důležitost formálně zvýraznilo zřízení samostatné kritické sekce při Syndikátu českých spisovatelů, v jejímž čele stál Václav Černý. Je charakteristické, že v dané chvíli literární kritika často přerůstala v kritiku obecně kulturní či přímo politickou, obvykle však na úkor problematiky literárně-estetické.

Společným východiskem dobových kulturněpolitických diskusí bylo téměř všeobecně přijímané přesvědčení o směřování české společnosti k socialismu, jak je vyjádřil například již v prvním čísle názorově otevřeného časopisu Kvart filozof Václav Navrátil: „Dnešek znamená vítězství naděje, jediné kolektivní a trvalé naděje... Naděje v socialistickou budoucnost“ (*O situaci někdejších vzdělanců*). Tento poválečný příklon k levici byl ovlivněn značnou morální autoritou, s níž ze světové války vyšel Sovětský svaz, navíc v pozici světové velmoci, nově aktualizované ideje socialismu měly však i své souvislosti historické a domácí tradice myšlenkové. Počáteční jednotu, která panovala v české společnosti, však poměrně záhy narušily diskuse a polemiky, v nichž se postupně ukázalo, že shoda je pouze zdánlivá, protože chápání týchž pojmů je u osobností různé světonázorové orientace zásadně odlišné. Tak i v oblasti myšlení o literatuře postupně vykrytalizovalo několik témat, v jejichž rámci probíhala diferenciací české kultury tří poválečných let. Zásadní dobové problémy představovaly: otázka budoucí kulturní orientace, vzájemný vztah jedince a společnosti, umění a politiky a problematika „nové“ literatury.

Tón a hlavní témata dobových diskusí určovala především aktivní politika komunistické strany, jíž se podařilo vzbudit dojem, že právě ona bude hlavním nositelem společenských změn. Základní představu budoucího vývoje české kultury, na kterou po Únoru navázala oficiální kulturní politika KSČ, nastínil již v květnu 1945 Zdeněk Nejedlý (*Za lidovou a národní kulturu*). Přihlášením se k „pravé hvězdě východu“ otevřel a vyhrotil problém budoucí orientace české společnosti, která podle něj měla jít cestou „východního socialismu“. Nejedlý spojil svou velice svéráznou interpretaci českých dějin, obnovující vybrané obrozenecké stereotypy („lidový“ charakter české kultury, interpretace baroka jako doby „temna“ atd.) s oficiální komunistickou ideologií, což se v oblasti umění projevilo odsouzením „dekadence“ Západu, jehož kultura je podle Nejedlého charakteristická „formalismem“, „pesimismem“ a „vnitřní prázdnotou“ (tyto termíny se později staly součástí slovníku převážné části české literární kritiky první poloviny padesátých let). Nejedlý odmítl i tzv. moderní umění a západní avantgardu, která „v souhlase se zájmy buržoazie odváděla od zmírající skutečnosti a vybíjela svou průbojnost mimo skutečnost v říši snů“. Umění nové společnosti mělo být podle Zdenka Nejedlého uměním „lidovým“, tedy přístupným širokým masám, a „národním“, což znamenalo, že se má inspirovat pouze tou částí národní tradice, kterou v oblasti literatury představovali především J. K. Tyl, Vítězslav Hálek, Alois Jirásek. Je příznačné, že později zazněl i jeho nesmělý poukaz na přeceňování Máchova významu pro celkový vývoj české literatury 19. a 20. století. Pro

literární kritiku, rozvíjející následně tyto základní teze, bylo podstatné, že Nejedlý charakterizoval i kritéria svého hodnocení, z nichž vyplynulo, že jako základní měřítko hodnoty uměleckého díla vidí jeho společenskou angažovanost: „Skoro všichni jmenovaní, když líčili českého člověka, líčili ho ne jakým je, ale jakým by měl být. Stavěli národu před oči vzor, ideál, a tím jej vedli, povzbuzovali, aby tomu tak i ve skutečnosti bylo.“

Nejedlým otevřený problém budoucí kulturní orientace reflektovali zástupci celé řady vědních oborů, včetně představitelů literární vědy a kritiky. Podstatu otázky „Západ nebo Východ“ vystihl bez dobových iluzí o jejich možné syntéze Jindřich Chaloupecký ve stati *Konec moderní doby*, kde konstatoval: „Jde o to, zda máme za své přijmout tendence realizované v Svazu sovětských socialistických republik, či zda máme sdílet politické a kulturní osudy oněch zemí, jež jsou souhrnně označovány jako západní demokracie.“ Chaloupecký se v letech 1945-1948 vyslovoval, podobně jako většina představitelů české kultury, pro socialismus Východu (*Kultura a politika*), a to s vědomím, že se rozhoduje proti modernímu umění v jeho „nesrozumitelnosti“, „přejemnělosti“ a „aristokratismu“. V geopolitické rovině zdůvodňoval své přesvědčení o tom, že jako slovanský národ patříme „po bok SSSR“ Julius Heidenreich-Dolanský (*Východ a Západ*, Revue Nová svoboda 1945, 24. 8.), a v literárněhistorické perspektivě, veden snahou vyhnout se vyhoceným formulacím, rozvíjel své úvahy o slovanské kulturní vzájemnosti Jan Mukařovský (*K otázce takzvané orientace*, Tvorba 1946, č. 10).

Hlavní představitelé kulturní politiky KSČ (G. Bareš, Z. Nejedlý, L. Štoll, J. Taufer) nechápali problém kulturní orientace jako otázku diskuse, příklon k Sovětskému svazu pro ně představoval jediné řešení. Jejich výpady proto směřovaly proti tzv. individualistickým humanistům (Václav Černý, František Kovárna, Ferdinand Peroutka, historik Jan Slavík aj.), kteří si socialismus představovali jako spojení politické demokracie (Západu) s hospodářskými a sociálními reformami (Východu). Právě v polemice s Gustavem Barešem zformuloval svou koncepci Václav Černý (*Boje a směry socialistické kultury*, 1946); jeho představa socialismu vycházela z personalistického pojetí osobnosti a umění, jak je sám pro sebe definoval na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Poválečnou realizaci socialismu a socialistické kultury Černý konstruoval, na základě svých osobních východisek, jako úkol pro český národ, který se v jeho pojetí stával jakousi vyvolenou kolektivní osobností. V případě Václava Černého nešlo pouze o nesouhlasnou reakci na komunistické představy o fungování kulturního života, ale o ambiciózní představení vlastního programu, který se v dílčích bodech s komunistickým shodoval. Přesto Černý představoval,

jako vyhraněný individualista, pro stoupence historického materialismu jednoho z hlavních ideových odpůrců.

Problém vzájemného vztahu jedince a společnosti, který byl skutečnou podstatou sporů o budoucí kulturní orientaci, se stal příznačně jedním z hlavních témat sjezdu Syndikátu českých spisovatelů v červnu 1946. Na něm se již s definitivní platností projevila polarizace české poválečné kultury, v níž převládly kolektivistické tendence. K tématu „osobnost a kolektiv“ se vedle prezidenta Beneše nejjednoznačněji vyjádřili Aloys Skoumal a Václav Černý, který své přesvědčení o ideálních podmínkách pro rozvoj osobnosti v socialismu doprovodil vyhoceným názorem na možný spor: „Nevidím – pro nekonformní osobnost – jiného rozhodčího otázky, má-li či nemá se kolektivu pokorit, než její vlastní, osobní mravní svědomí.“ Postoje jednotně vystupující komunistické levice shrnul na sjezdu Lumír Čivrný, který z pozic tzv. vědeckého socialismu (časté zdůrazňování „vědeckosti“ socialismu mělo naznačit jeho historickou a logickou nevyhnutelnost) odmítl jak „anarchistické pojetí svobody“ (V. Černý), tak křesťanský personalismus (A. Skoumal) s poukazem na to, že probouzejí antinomii tvůrčí osobnosti a socialistické společnosti v Sovětském svazu již překonanou.

Do oblasti literatury, potažmo literární kritiky, se problém vzájemného vztahu individua a kolektivu promítl v souvislosti s úmrtím francouzského spisovatele Paula Valéryho, jehož snaha realizovat „čistou poezii“, programově se odvracející od okolní skutečnosti, představovala ve své době krajní mez spirituálního umění. Václav Černý ve studii *Básní-kova trnitá cesta do socialistické společnosti* kritizoval, s častými odkazy na Marxe, Engelse, ale i Stalina (tento „jazyk“ byl pro dobový diskurz charakteristický), postoj „naší socialisticky zaměřené kritiky“, jež podle něj nedokázala docenit historický význam tohoto básníka, který jako představitel „formalismu“ a individualismu do jejího značně selektivního pojetí tradice nezapadal.

„Problém Valéry“ (k němuž se v souvislosti s Černého studií vyjadřovali především stoupenci „historického materialismu“ – např. Gustav Bareš, Ilja Bart, Libuše Hanušová, Jaroslav Pokorný, František Vrba) posunul dobovou diskusi k otázce společenské angažovanosti umělecké tvorby, kterou jako hlavní estetické měřítko vyzdvihovala komunistická kritika. Černý využil intelektuální koncepce tvorby P. Valéryho a S. Mallarméa, jejich soustředění k formální dokonalosti poezie, a vyhrotil celý problém v protiklad „literatury umělecké“ a „literatury užité“, kterou nepovažoval za umění, ale za prostředek politické agitace. Na jeho závěry navázal později katolický kritik Miloš Dvořák (*Básník a svět*

aneb *Postavení umělce-specialisty*) – který vystihl, že podstatou Černého sporů s komunistickou kritikou je otázka svobody umělecké tvorby. Dvořák jako jeden z prvních varoval před skutečností, že marxistický požadavek aktivní účasti umění na budování socialistické společnosti vyústí nutně v „zglajchšaltování literatury“. Zároveň vyjádřil názor, že i socialistická společnost potřebuje umělce, kteří tvoří bez ohledů na požadavky doby či společenské třídy.

Problematika společenské angažovanosti uměleckého díla, naznačená postojem k odkazu básníků francouzského symbolismu, se naplno rozvinula v souvislosti se zákazem časopisů Leningrad a Zvezda v Sovětském svazu. Ze zprávy sekretáře UV VKS(b) Andreje Alexandroviče Ždanova vyplynulo, že hlavním důvodem politického zákroku proti Michailu Zoščenkovi a Anně Achmatovové (jako představitelce „reakčního literárního bahna“) byl právě nedostatek ideovosti a společenské angažovanosti jejich tvorby, provázený „odtržením od potřeb lidu“ (*Za vysokou ideovost kultury*, in A. A. Ždanov, *O umění*, Praha 1950). Zásah sovětského státu do oblasti literatury vyhotil problematiku vztahu umění a politiky i v rámci české kultury. Postup nejvyšších sovětských orgánů byl všeobecně vysvětlován specifickými podmínkami vývoje socialismu v SSSR, přesto však zazněla jeho kritika (E. Valenta, M. Dvořák, P. Tigrid, F. Kovárna, J. Slavík, V. Černý, J. Veltruský aj.), i když se ve většině případů ohradila pouze proti přenášení podobných postupů do českého prostředí. Oprávněnost postupu proti „lenigradským“ hájili představitelé kulturní politiky komunistické strany (B. Mathesius, Jiří Taufer, L. Štoll, J. Hájek, A. J. Liehm), jejichž reakce ukázaly, že vzájemné prostupování politiky a umění pokládají za samozřejmé. Varujícím prvkem v diskusi byla především skutečnost, že v souvislosti s případem „Zoščenko a Achmatovová“ zazněla z komunistického tábora opětovná kritika autorů sdružených kolem Kamila Bednáře, jejichž protektorátní tvorbu odsoudil Ladislav Štoll obdobnými argumenty, jimiž Ždanov kritizoval leningradské literární časopisy (*Politika a poezie*).

Paralelně s výše zmíněnými debatami, v nichž umělecké otázky sloužily především jako dílčí argument v rámci širší problematiky kulturněpolitické, se objevovaly četné úvahy o „novém“ umění, v nichž se jednotliví autoři věnovali problémům skutečně estetickým. Ve většině těchto uměleckých koncepcí mělo být nastupující umění v kontaktu s převratnou dobou, chápanou jako přechod k novému „Řádu“ – „opět všeobecně platnému světovému názoru“ (M. V. Kratochvíl, *Hledá se veliké drama*, Program D 47, č. 8). Naděje v příchod „klasického“ směru budoucnosti (Milada Součková, *Ještě o nový realismus*, Rudé právo 1945, 6. 7.) nesouvisely

pouze s koncem války a s očekáváním nového uspořádání společnosti, promítl se do nich i kritický postoj k modernímu umění, představovaný v českém prostředí především tvorbou avantgardy, s níž vstoupila do literatury generace debutující na sklonku třicátých let (od Kamila Bednáře přes Jindřicha Chaluppeckého až po Jiřího Hájka).

Kamil Bednář již v roce 1940 (*Slovo k mladým*, 1940) odmítl sociálně se angažující umění a i na otázku: „Konec avantgardy?“ odpověděl: „Ano.“ Ale jeho skupina, která za války vyjadřovala svou skepsi k ideologiím, pochybnosti v mechanický společenský pokrok a hledala „nahého“ člověka, stála v letech 1945-1948 stranou hlavních uměleckých tendencí. Tvorba „mlčenlivé“ generace, soustavně kritizovaná na stránkách komunistického, případně svazáckého tisku (Tvorba, Rudé právo, resp. Generace, MY 45, Mladá fronta), byla v těchto letech pokládána za příznak protektorátního kapitulantství: „Poezie porevoluční pohřbila tuto poezii navždy. Neboť hluchá, slepá a nemá poezie invalidů nikdy nemohla splnit své poslání“ (Drahomír Šajtar, *Zlomená gesta*, 1946).

Z kritické reflexe moderního umění vycházel při formulaci vlastních estetických koncepcí Jindřich Chaluppecký, programový teoretik Skupiny 42. Chaluppecký už od poloviny třicátých let sledoval situaci surrealismu a byl přesvědčen, že se jeho čeští představitelé zpronevěřili „modernímu duchu“ a ocitli se v opakujícím se „uzavřeném systému“ (*Slovo o situaci nadrealismu u nás*, Čin 1936, č. 14). Po válce pak kritizoval moderní umění pro „akademismus“, jehož kořeny spatřoval v odtržení od konkrétní skutečnosti, uzavřenosti před skutečným životem a „falešném aristokratismu“ (*Konec moderní doby*). Jako protipól nezávaznosti a lehkomyšlnosti, kterou shledával v tvorbě avantgardy, vyzvedl Richarda Weinera, v jehož díle viděl zárodky nových cest: „Neumí brát život zlehka; vidí, slyší a ví. Nezastírá si nic z neodvolatelných podmínek lidského existování“ (*Richard Weiner*, 1947). Dílo Richarda Weinera ve své neshodnosti a uzavřenosti Chaluppeckému představovalo „heslo“ – příklad skutečného moderního umění. Cestu z krize, v níž se moderní umění ocitlo, hledala Skupina 42 v zachycení života současného člověka v současném velkoměstě, jehož celkovým smyslem mělo být, v těsné souvislosti s filozofickým existencialismem, „holé zjišťování lidské existence ve světě“.

Podobným směrem jako úvahy Jindřicha Chaluppeckého se ubíraly i programové studie Jana Grossmana, který již ve svém literárním debutu *Integrální realismus* (Řád 1943, č. 5) navázal na dřívější diskuse o situaci moderního umění a ve své kritice se shodoval s výtkami Kamila Bednáře i Jindřicha Chaluppeckého, když konstatoval zmechanizování a zautomatizování části moderní poezie (především surrealismu). Svou předsta-

vu dalšího vývoje umění Grossman po osvobození konstruoval na základě širších literárněhistorických souvislostí, když v dosavadním vývoji moderního písemnictví shledával dvě základní vývojové linie: literaturu „reformně-ideologickou“, která nalézala uprostřed chaosu současnosti pevné hodnoty (národ, náboženství, sociální reformismus atp.), jež mají zabránit jejímu postupujícímu rozkladu, a literaturu „depersonalizace“ (např. J. Joyce, J. Hašek, F. Kafka aj.), usilující zachytit a analyzovat obraz a zmatek moderního světa (*Optimismus a skepse*, Generace 1946, č. 4–5). Podle Grossmana se „depersonalizující“ proud moderního umění 20. století dostal do krize, když ve snaze po maximální objektivitě vlastní analýzy „ztratil zcela schopnost nutného tvůrčího zaujetí“ při hledání „nového řádu věcí“. Poněkud paradoxně však Grossman spatřoval východisko z krize, jak současnou situaci literatury označoval, právě v důsledné realizaci analytických tendencí, tedy v pesimismu a skepsi v různé ideologie. Ty měly v konečném důsledku vést k „širší a reálnější podložené víře v novou skutečnost“. Konkrétněji a jasněji Grossmanova představa analyticky věcné literatury vystupuje z jednotlivých literárních kritik, především díla Jaroslava Haška a Egona Hostovského, v nichž se znovu ukazuje protiklad literatury charakteristické svými didaktickými tendencemi a literatury usilující o maximální věcnost pohledu. A právě ono analyticky věcné umění, jehož náznaky shledával mimo jiné v tvorbě Skupiny 42, se podle Jana Grossmana mělo stát „základem naší cesty, chceme-li dosáhnout nové kultury a nového životního slohu“ (*Román tohoto světa*, Listy 1948, č. 1).

Aktuálnost problému „nové“ literatury se projevila i na jednáních sjezdu Syndikátu spisovatelů, kde v rámci debat o „cestě literatury k lidu“ konkretizovali své představy představitelé sociálně-reformistické koncepce literatury. Jejich jménem vyzval již před sjezdem Gustav Bareš literární kritiku, aby místo dílčích problémů rozvinula před literaturou „veliké tematické úkoly“ (*Ke sjezdu spisovatelů. Několik poznámek o úkolech naší literatury*). Barešovy teze na sjezdu dále rozvíjel Bohumil Mathesius, který s odkazem na Maxima Gorkého požadoval vytvoření „literatury opravdu všelidské“. Ale Mathesiova interpretace slova „všelidská“ vycházela z dobového chápání pojmu „lid“, jehož sociální vymezení (manuálně pracující lid) obnovovalo starší romanticko-obrozenecká schémata (tento sémantický posun analyzovali již v letech 1945–1948 V. Černý, A. Hrubý, K. Teige, A. Vyskočil aj.).

Vymezení pojmu „lidového čtenáře“, pro něhož měla být v Barešově konceptu „nová“ literatura určena, upřesnil především dobový postoj k populární literatuře. Boj proti tzv. literárnímu braku byl všeobecně po-

kládán za jeden z hlavních úkolů poválečné přestavby kulturního života a jeho odmítnutí šlo napříč politickým spektrem (František Buriánek, Václav Černý, Jiří Hájek, Jindřich Chalupecký, Helena Koželuhová, Karel A. Krejčí aj.). Populární literatura představovala na rozhraní „starého“ a „nového“ světa symbol minulosti, kterou je třeba překonat. Proto měla být v „zápase s otupujícím literárním brakem“ literatura, která „kází duši“, nahrazena takovou, která čtenáře formuje a vychovává. Spisovatelé, označovaní s odkazem na Stalina jako inženýři lidských duší, měli podle Barešových představ „duši národa“ budovat, podobně jako technici pracují na modernizaci továren. Svůj podíl na výstavbě nové společnosti mělo hrát v tomto pojetí i myšlení o literatuře, které by autorům ukazovalo správné cesty a cíle. Po formální stránce preferoval Bareš, a po něm i Mathesius, žánry, jež označil za blízké „lidovému čtenáři“: v próze kurzíva, novinová povídka, fejeton, beletrizovaná reportáž, „zliterarizovaný materiál deníkový“; v poezii óda, epos, písně pro lid; v dramatu politická komedie, sociální satira, groteska. Po stránce obsahové se vliv ždanovovské kulturní politiky projevil v požadavku nového optimismu, který by zachytil vítězný zápas pracujících o socialismus a „smysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti“ (G. Bareš). Nejjednoznačněji shrnul cíle tohoto utilitárního pohledu na „nové“ umění Bohumil Mathesius, když konstatoval, že utváření čtenáře by se mělo stát „aktivní složkou literárního díla“.

Variantu těchto utilitárních pohledů na umění představoval krátký, spíše jen teoretický pokus o „syntetický realismus“, který formuloval na večerech mladé poezie v říjnu 1947 Jiří Hájek jako programový mluvčí tzv. Skupiny Rudého práva (*Cesta k syntetickému realismu*). Tzv. syntetický realismus měl směřovat k uměleckému poznání v „úhrnnosti a syntetičnosti“, smysl poezie pak Hájek viděl v spoluúčasti na proměně světa, jež měla směřovat k „uskutečnění nové harmonie jednotlivce a společenského celku“.

Ale ani tyto nejasné pokusy o modifikaci oficiální linie nebyly prakticky realizovány. Co mělo být po Únoru komunistickou kulturní politikou považováno za „nové socialistické umění“, naznačila pražská výstava oficiálního sovětského výtvarného umění, na níž převažovaly postupy klasické realistické malby 19. století (A. A. Dejneka, A. M. Gerasimov, S. V. Gerasimov, A. A. Plastov), rezignující na metody moderního malířství. Přívlastek „socialistický“ se na výstavě projevil ve výběru námětů, všeobecné srozumitelnosti provedení a v angažovanosti, s níž malíři propagovali úspěchy budování socialismu v SSSR. Podrážděná reakce ředitele Tretjakovské galerie A. Zamoškina, s níž reagoval na výtky části české výtvarné kritiky („konvenčnost“, „akademismus“, „didaktičnost“ a technická nedokonalost

- František Kovárna, Jiří Kotalík, Ivan Slavík, Bohuslav Brouk aj.), nanačala budoucí postoje k „estetickým formalistům“ (viz *Výstava sovětských malířů v Praze*, Moskevská pravda 1947, 6. 6.).

V rámci všech těchto diskusí, polemik a při vlastní reflexi literárního života se profilyvaly jednotlivé typy kritických osobností. Přestože se naprostá většina literární kritiky po válce přihlásila k odkazu F. X. Šaldy, byl v tehdejšímu kulturním spektru od počátku vnímán protiklad literární kritiky individualistické, zdůrazňující především osobnost, a kritiky, která se snaží své závěry opřít o vědecký systém, jímž se v dobové terminologii rozuměl (viz úvahy J. Grossmana, J. Chalupeckého, L. Svobody aj.) na jedné straně strukturalismus, na druhé pak „historický materialismus“ v podání marxistické literární kritiky.

Typ kritiky vycházející z liberalistických tradic představoval v letech 1945-1948 především Václav Černý („vyvrcholení, slávu i konec české romantické kritiky“ - Pavel Kypr, in *Účtování a výhledy*, 1948). Své personalistické pojetí osobnosti a problém odpovědnosti umělecké tvorby, vycházející z Bergsonovy mravnosti „duše otevřená“, Černý zformuloval již na přelomu třicátých a čtyřicátých let v Kritickém měsíčníku. Tyto programové eseje vyšly v úplné podobě až roku 1947 (*Osobnost, tvorba a boj*, 1947) a Jan Patočka je ve své recenzi nazval „dílem o mravním problému literární tvorby“ (*Osobnost a tvorba*). Po osvobození soustředil Černý své aktivity spíše k řešení problémů obecně kulturních než k vlastní práci literárněkritické. Přesto soustavně sledoval dílo Josefa Hory, kterého považoval za největšího českého básníka své doby (recenze knih závěrečného Horova tvůrčího období shrnul do knihy *Zpěv duše*, 1946), a tvorbu nejmladší básnické generace. Nejvýše oceňoval předčasně zemřelého Jiřího Ortena, mezi prozaiky pak Dušana Palu, jejichž dílo, a s ním i tvorbu většiny mladé generace („bednářovců“, Skupiny 42 a surrealistů), interpretoval v kontextu francouzského existencialismu, jehož se stal zasvěceným vykladačem (*První sešit o existencialismu*, 1948, vydání *Druhého sešitu o existencialismu* bylo po Únoru zastaveno). Ve svých přehledových studiích o „mladé“ poezii (*Podoby a otázky naší nové poezie, nad desítkou knih*, KM 1946, č. 4-6; *Další pohled na naši poezii nejmladší*, KM 1947, č. 11-12; 13-14) Černý nevystupoval jako kritik stranící jedné básnické skupině a přes své dřívější výhrady k avantgardní linii umění vysoko hodnotil především dílo Jiřího Koláře a Josefa Kainara, jejichž tvorba na tyto tendence moderního umění jednoznačně navazovala.

Václav Černý, Karel Polák, František Kovárna, Jan Patočka, Pavel Eisner, Jaroslav Janů, spolu s nimi i začínající Jiří Pistorius a Antonín Hrubý, u nichž převažoval zřetel k analytické věcnosti, obnovovali předválečnou tradici Kritického měsíčníku, často spojující kritickou praxi s aka-

demickým působením. Kontinuita s předválečným dílem, bez výraznějšího zásahu nově aktualizovaných podnětů, byla charakteristická i pro působení Bohumila Polana a Antonína Matěje Píši, kteří svůj interpretační cit uplatnili i v rozsáhlejších monografických studiích (*Fráňa Šrámek, básník mládí a domova*, 1947; *Josef Hora*, 1947). Naopak snaha vyrovnat se s novými podněty zřetelně vystupovala u Františka Götze, pokoušejícího se v obecné rovině vzájemně skloubit filozofický existencialismus a socialismus (*Na předělu*, 1946), ve vlastních kritických statích pak soustavně sledujícího situaci soudobé prózy, především románu (např. *Budoucnost románu*, *Národní osvobození* 1946, 6.10.).

Složitější byla situace katolicky orientovaných autorů, jejichž předválečné sympatie k autoritativnímu politickému systému stavovského státu a nevybíravé výpady vůči hlavním představitelům prvorepublikové politiky a kultury, s nimiž vystoupili po Mnichovu, byly po osvobození podrobeny kritice (na stránkách *Kritického měsíčníku*, *Kulturní politiky*, *Listů*, *Tvorby*, *Svobodných novin* aj.), a někteří z nich byli nespravedlivě obviněni z kolaborace s německým nacismem (Jan Čep, Jakub Deml, Jaroslav Durych, Zdeněk Kalista, Jan Zahradníček). To způsobilo, že se ocitli v určité izolaci a jejich komunikace s ostatními představiteli kulturního spektra byla, přes některé pokusy o navázání spolupráce, omezena na minimum. Kritizovali odvrát od duchovních křesťanských hodnot ve prospěch materialismu, nesdíleli dobové nadšení marxismem ani „zápornou metafyziku nicoty a zoufalství“ existencialismu (J. Čep). Inspiraci hledali spíše v křesťansky orientovaném personalismu E. Mouniera, jehož ohlasy se promítaly do úvah Roberta Konečného (evangelík), Aloyse Skoumala aj. Kontinuita s dosavadním zaměřením vystupovala u většiny spirituálně orientovaných kritiků (Jan Strakoš, Rudolf Černý, Miloš Dvořák, Bedřich Fučík aj.), u nichž bylo přijímáno jako vzor dílo Otokara Březiny („byl to především nečasový Otokar Březina, který sytil tuto poezii především“, Bedřich Fučík, *Duch české poezie válečné*, *Akord* 1946/47, č. 1). Výraznou kritickou osobností byl vedle Bedřicha Fučíka především Miloš Dvořák, který přes určité pochopení pro „materialistickou“ tvorbu Skupiny 42 vyzvedával především metafyzické hodnoty („proudění víry, naděje a lásky, dvojnásob vzácné v době, která je ve své pyšné sebedůvěře v podstatě nihilistická“). Vstřícnější postoj k tvorbě svých vrstevníků zaujal Ivan Slavík, jehož básnická tvorba se dostávala do blízkosti Skupiny 42. Katolicky inspirovaný existencialismus se stal východiskem Jaroslava Červinky, kritika blízkého „bednářovcům“, s nimiž vystoupil ve sborníku *Ohnice*.

Konfesijní zaujetí mnohem výrazněji vystupovalo v souborech již dříve publikovaných literárněhistorických studií Alberta Vyskočila (*Zname-*

ni u cest, 1947) a v úvahách Timothea Vodičky (*Obraz, Maska a pečeť*, 1946; *Stavitelé věží*, 1947), jehož uzavřený hodnotový systém vycházel z představy umění jako znaku neměnného metafyzického řádu, jemuž je podřízeno a do něhož by mělo člověka začleňovat. Spirituálně orientovaní autoři vnímali přítomnost ve vyhrocené polaritě: jako střet dvou životních postojů - křesťanství a dialektického materialismu. Ale v době, kdy znovu oživil tradiční český antikatolicismus, kritika doby pobělohorské a v níž zaznělo i opětovné odmítnutí baroka, to vše umocněné obviňováním církve z kolaborace, byli již mimo společenský diskurz.

Literární kritika působící v souladu s kulturní politikou komunistické strany se po osvobození přihlásila k odkazu marxistických kritiků, kteří násilně zemřeli za války (Julius Fučík, Bedřich Václavek, Kurt Konrad). Metodologicky se představitelé tohoto směru hlásili k historickému a dialektickému materialismu, prakticky však pojímali umění jako nástroj využitelný při přestavbě společnosti. Z toho vyplývaly i úkoly, které měla plnit literatura a jež měla požadovat i literární kritika. Kromě Zdeňka Nejedlého tento požadavek politizace a „odestétštění“ výslovně zdůrazňoval Ladislav Štoll (*Zápas o nové české myšlení*, 1947), podobné názory, odkazující k formulacím A. A. Ždanova, zastával i Pavel Reiman. Jejich přesvědčení o vlastní objektivitě vyplývalo z jistoty světového názoru založeného na marxisticko-leninské interpretaci dějin, z jejíhož determinismu vyplýval smysl literární kritiky: ta měla plnit funkci zprostředkovací, vysvětlovat sociální rozměr a společenské souvislosti literárního díla, které je poměřováno tím, do jaké míry se podílí na výstavbě nové skutečnosti. Karel Teige označil tento přístup k literatuře za „sociologii umění“, sami představitelé tohoto směru se s odkazem na Bedřicha Václavka hlásili k „hledisku dynamické sociologie“ (Ludvík Svoboda). Schematismus projevující se v jednotlivých novinových a časopiseckých recenzích (jako kritici působili Ivan Skála, Michal Sedloň, Václav Běhounek, Josef Brambora aj.) zvláště vynikl u Jiřího Hájka, který své kritické a literárněhistorické studie shrnul do knihy *Generace na rozhraní* (1946).

K marxismu se hlásili také příslušníci nastupující generace, soustředění zpočátku kolem deníku *Mladá fronta* (kritice se věnovali Jan Grossman, František Listopad, Jaroslav Morák, Jan Vladislav, Karel Bodlák, Oldřich Kryštofek, Ladislav Fikar, Jaroslav Hulák aj.). Svůj ambiciózní nástup, provázený vyhlášením nového uměleckého směru - dynamismu, chápali jako vznik nové avantgardy, která překoná „zmechaničtění“, jemuž propadla avantgarda předchozí: „Nezval je ... svou osobou příslušníkem minulé fáze uměleckého vývoje“ (J. Morák, MF 1946, 5. 1.). Vlastním aktivismem stavěným do protikladu k „pasivitě“ a „subjektiv-

nosti“ tzv. protektorátní generace (Bednář a spol.) se cítili povoláni budovat „nový“ svět. Kriticky přijímali kulturní politiku komunistické strany, k níž měli jinak blízko, odmítali její ideologickou uzavřenost a politickou utilitárnost. Odlišnost jejich pohledu na literaturu se ukázala zejména v polemice Jana Grossmana s Jiřím Hájkem o pojem „socialistický realismus“, jež započala již na sjezdu syndikátu spisovatelů. Obdobně ji demonstroval kritický postoj k Hájkově knize *Generace na rozhraní*. Návaznost literátů z okruhu MF na modernistické tradice naplno vyjádřil Jaroslav Morák, když položil provokativní otázku, na niž i jasně odpověděl: *Alois Jirásek: Šaldův, nebo Nejedlého?* (MY 46, č. 35).

Mladí lidé sdružení kolem deníku Mladá fronta nebyli jednoznačně vymezenou a uzavřenou skupinou. Hlásili se ke komunistické levici, ale odmítali dogmatickou politiku, zajímali se o existencialismus (Jan Vladislav), vstřícně přijímali směřování Skupiny 42, blízko měli i k mladým surrealistům skupiny Ra (v jejím rámci vystupoval zvláště aktivně, i jako kritik, Ludvík Kundera). Literární kritici vycházející z tohoto uskupení se systematicky snažili promyšlet i východiska literární kritiky a inspiraci nacházeli především v literárněvědném strukturalismu.

Pokusy o jeho metodologické využití jsou patrné jednak u Jaroslava Moráka, který své kritické soudy zakládal na formální analýze díla (např. kritiky tvorby J. Seiferta, F. Halase, V. Holana) a k odkazu ruského formalismu se přihlásil i v jedné z programových studií (*Perspektivy nového umění*), především však u Jana Grossmana. Ten byl v letech 1945-1948 do určité míry „skupinovým“ kritikem: do literatury vstoupil jako kritický mluvčí dynamoarchismu (*Nové umělecké myšlení*, Aktiv 1945, č. 1), brzy se však sblížil s Jindřichem Chalupeckým a Skupinou 42, jejíž literární tvorbu soustavně sledoval. Grossman od počátku zdůrazňoval, že východiskem jeho zkoumání situace soudobého umění je „svébytnost zkoumaného objektu – uměleckého díla“ a odmítal přímočaré zásahy politiky do oblasti umělecké tvorby. V návaznosti na teoretická hlediska strukturalismu požadoval vytvoření systematiky kritické praxe, která měla za pomoci přesnější vědecké metodologie překonat pouhé kritické referování (*Dva básnické dokumenty*, MF 1945, 24.11.) a být schopna určit trvalý přínos uměleckého díla. Výslovně na možnost využití postupů strukturalismu v rámci literární kritiky poukázal již na Sjezdu Syndikátu spisovatelů v roce 1946 a své úvahy rozvíjel i o dva roky později na dobříšské konferenci mladých spisovatelů (*O kritice*). Zde však již poukázal na rozpor mezi noetickým zaměřením strukturalismu a nutností subjektivního hodnocení, na němž je založena literární kritika. Přesvědčení o nutnosti využívat strukturalistickou metodologii v literární kritice Grossman doprovodil i jednoznačným

názorem na roli osobnosti v ní: „...nebude literární kritiky bez osobnosti, která bude ke své práci přistupovat s vnitřní samostatností a věcností na všechny strany“.

Po politických událostech února 1948 získala jedna ze stran dosavadních diskusí do svých rukou mocenské nástroje, díky nimž si zajistila monopolní postavení a své názorové oponenty postupně zbavila možnosti veřejného působení.

PETR ŠÁMAL

Tento text je součástí rozsáhlejší studie Literární věda a kritika v letech 1945-1948, publikované v časopise Česká literatura 4/2000. Bibliografické údaje citovaných článků jsou uvedeny pouze v případě, že příslušná stať nebyla zařazena do této antologie.