
CESTA OTEVŘENÁ

Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let

Zúžení literárního prostoru

Politické události února 1948 vložily do rukou jedné ze stran dosavadních literárních diskusí mocenské nástroje, jež jí umožnily označit vlastní stanoviska za jediné správná a téměř okamžitě umlčet nejvýraznější oponenty. Publikační možnosti byly záhy znemožněny či výrazně omezeny nejen autorům katolické a liberálně demokratické orientace, ale i těm levicovým intelektuálům, jejichž představa socialismu se rozcházela s tou jeho podobou, jež byla realizována v Sovětském svazu. Část z nich odešla ještě v průběhu roku 1948 do emigrace a ti, kteří se rozhodli zůstat, ztratili jakoukoli možnost reagovat na množství se výpady komunistického tisku. V oblasti myšlení o literatuře tak získaly prakticky monopolní postavení koncepce, jež bez výhrad přitakaly proběhnuvším politickým změnám.

V důsledku událostí roku 1948 se v českém prostředí na dlouhou dobu prosadilo instrumentální chápání umění, v jehož rámci bylo umělecké dílo primárně pojímáno jako nástroj přeměny současného světa, jehož prvotním úkolem je propagovat oficiální ideologii a tak agitovat pro vizi nové komunistické společnosti. Důležitá role byla přisouzena literární kritice, u níž se zdůrazňovala funkce usměrňovat uměleckou tvorbu a řídit literární komunikaci: kritika musí být „vychovatelkou, učitelkou“, psal Zdeněk Nejedlý, „nesmí také předpokládat, že má před sebou samé hotové lidi, nýbrž žáky, učeníky, které je třeba vést a učit“ (*O úkolech naší literatury*, Var 1949, č. 8). Kritika měla tak nejen vést „nesvéprávného“ čtenáře, ale především se podílet na zrodu uměleckého díla. To se mělo stát výsledkem spolupráce kolektivu – autora, redaktora a kritika: „Mnohých [chyb] by se byla mohla autorka bezesporu vyvarovat, kdyby jí věnovala více péče redakce nakladatelství a kdyby Svaz spisovatelů organizoval pracovní porady kritiků a prozaiků ještě před vyjitím díla, jako je tomu v Sovětském svazu“ (Sergej Machonin: *Alena Bernášková: Cesta otevřená*, Nový život 1950, č. 1-2).

Pro období konce čtyřicátých let a prakticky pro celá padesátá léta je charakteristické, že většina programových a diferenciacních procesů probíhala na základě konfrontace se starší literární tradicí, především pak s tvorbou prvorepublikové avantgardy. Bezprostředně to souviselo s komunistickým požadavkem přehodnotit tzv. kulturní dědictví, vycházejícím z Leninovy teze o existenci dvou kultur v rámci každé jednotlivé národní kultury: pokrokové, odrážející zájmy dělnické třídy a podílející se na destrukci nespravedlivého společenského řádu, a úpadkové, údajně působící v souladu s potřebami vykořisťovatelů. Proto se jevílo jako nezbytné posoudit dosavadní tradice české kultury a stanovit, které lze ze soudobého pohledu označit za vývojově „progresivní“, a které naopak za „reakční“.

Názznaky nové interpretace české literatury se objevily již v dubnu 1948 na Sjezdu národní kultury, kde velká část představitelů českého a slovenského umění spontánně manifestovala svůj souhlas s únorovými událostmi. Uskutečňování výzev k přehodnocení tzv. kulturního dědictví, tehdy ještě obecně formulovaných, se stala hlavní náplní myšlení o literatuře v následujících dvou letech. Zejména kritika, jež se podílela na usměrňování současné tvorby a nově soustředila svou pozornost i na období starší, určujícím způsobem přispívala k dalšímu zužování již tak okleštěného literárního prostoru, který definitivně vymezila a pro několik příštích let i kodifikovala pracovní konference Svazu československých spisovatelů v lednu 1950.

Přitom ještě v březnu 1948, kdy se konalo setkání mladých spisovatelů na Dobříši, se zdálo, že bude alespoň částečně zachována názorová pluralita charakteristická pro předchozí tři léta; bezprostředně po skončení akce referoval v komunistickém týdeníku *Tvorba* Jiří Hájek o tom, že mladí spisovatelé dokázali nalézt společnou řeč, přičemž relativně vstřícná slova zazněla na adresu dávných oponentů z okruhu Kamila Bednáře a dokonce i směrem k „některým pokrokovým katolickým básníkům“ (Jiří Hájek: *O co šlo na Dobříši*, *Tvorba* 1948, č. 12). Výtky, jichž se tzv. syntetickým realismům za takto smířlivý postoj dostalo od Gustava Bareše, vedoucího kulturně propagačního odboru ÚV KSČ, ukázaly, že v následujícím období se na formování kulturního života budou určujícím způsobem podílet stranické struktury a že tolerance vůči odlišným názorům bude jednotné kulturní politice cizí.

Zužování hranic literárního prostoru záhy postihlo i takové umělecké tendence, vůči nimž se doposud komunistická publicistika nijak radikálně nevymezovala. V pozici „na okraji“ se náhle ocitly osobnosti sdružené kolem Jindřicha Chalupeckého a revue *Listy*, respektive *Kvart*, o něco později se do podobného postavení dostali literáti publikující v *Mladé frontě*,

přesněji bývalý okruh dynamoarchistů. Jejich umělecké aktivity byly zprvu prakticky ignorovány, od druhé poloviny roku 1948 pak stále častěji napadány, až se jim nakonec publikační možnosti definitivně uzavřely.

Naprostá většina kritických hodnocení soudobého umění po únorovém převratu argumentovala podle staršího vystoupení Andreje Alexandroviče Ždanova na adresu Anny Achmatovové a Michaila Zoščenka. Svou kritiku absence „ideovosti“ v uměleckém díle tento stranický funkcionář nově doplnil a rozvedl v projevu *O situaci v moderní sovětské hudbě* (1948), kde Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva, Arama Chačaturjana a několik dalších skladatelů označil za představitele „formalistického směru v hudbě“ (viz A. A. Ždanov: *O umění*, 1950). Svůj názor, který hrál v prostředí totalitního režimu roli nezpochybnitelné normy a měl zásadní vliv na možnosti dalšího působení postižených tvůrců, odůvodnil tím, že jmenovaní nevytvářejí umění srozumitelné širokým vrstvám a že odmítají jednoduchost a realismus, jimiž se „skutečně pokrokové“ dílo vyznačuje.

Obdobné argumenty užívali ve svých charakteristikách „reakční“ kultury domácí přehodnocovatelé tzv. kulturního dědictví. Zdeněk Nejedlý definoval formalismus jako útěk od skutečnosti, jemuž „prostý divák – lid nerozumí“. Ve zmíněném projevu na Sjezdu národní kultury s předstihem naznačil i další vady „úpadkového“ umění Západu. Těmi pak operovala drtivá většina literárních publicistů, kteří se snažili nově interpretovat dosavadní vývoj českého písemnictví. Nejedlý vystoupil proti naturalismu, vymezenému – s všudypřítomným odkazem na sovětský vzor a v protikladu k formalismu – jako utápění se ve skutečnosti, které chce svou „hrubostí, surovostí a sprostotou“ vycházet vstříc buržoazii, „znuděné již ušlechtilostí, morálkou a ideovostí“. Jako další hřích jmenoval kosmopolitismus, definovaný opět negativně, v protikladu k národně uvědomělému umění na jedné a tzv. socialistickému internacionalismu na druhé straně. Za typický příklad kosmopolitní tvorby byl označen především „národně indiferentní“ surrealismus; v pozdější době, po politických procesech s částí komunistického stranického aparátu, nesl termín kosmopolitismus i zřetelné významy antisemitské.

Prakticky veškeré hlavní znaky „úpadkové“ kultury Západu, tedy formalismus, naturalismus, kosmopolitismus a nedostatek ideovosti (i když by se vlastně měly navzájem vylučovat), shledávala oficiální literární kritika přelomu čtyřicátých a padesátých let u existencialismu. Chápala ho jako směr příznačný pro „dekadentní“ vkus současné kapitalistické společnosti a opakovaně ho vykládala jako filozofii, která se snaží čtenáře strhnout zpět k „starému“ světu. Ve shodě s politickou publicistikou a komunistickou ideologií vůbec vnímala kritika současné umění jako odraz definitivního

střetu „starého“ a „nového“ světa a představě této „poslední bitvy“ odpovídal i její radikalizující se slovník: „... knihy existencionalistů, těch písčících esesmanů – to jsou jedovatá chapadla umírajícího kapitalismu...“ (Jaroslav Bouček: *Dvě kultury v boji o člověka*, Tvorba 1950, č. 41, 42). Jednoznačné odsouzení existencionalismu bylo v českém kulturním kontextu o to více žádoucí, že k jeho předním propagátorům patřil Václav Černý, před únorem 1948 jeden z nejvýraznějších oponentů komunistické kulturní publicistiky.

Odkazy na spřízněnost s existencionalismem, postupně nabývající likvidačního charakteru, zaznívaly především ve spojení s autory shromážděnými kolem sborníku *Ohnice*. Terčem Štollových útoků se stali již před únorem a v návaznosti na to napadl mladý kritik Vladimír Dostál doposud nezpochybnovaný odkaz Jiřího Ortena (viz *Jiří Orten a jeho dědictví*, Var 1950/51, č. 3). Nově se nařčení z existencionalismu objevilo v souvislosti s bývalou Skupinou 42. Nejčastějším cílem útoků byl Jiří Kolář, jehož původní dělnickou profesi a revolučním patosem nesenou první poválečnou sbírkou (*Sedm kantát*, 1945) stavěla kritika do protikladu k charakteru jeho pozdější tvorby, kterou Jan Štern a Václav Pekárek opakovaně interpretovali jako exemplární příklad „nákazy“ existencionalismem, pro který v „nové“ skutečnosti není místa. V Šternových slovech nad Kolářovými *Dny v roce* se jasně ukazovalo gesto kritika-revolucionáře, s nímž mladí radikálové k literatuře přistupovali. Kritik si je jist dějinnou nutností dalšího vývoje společnosti a umění, a proto na sebe bere zodpovědnost vyslovit jasný, radikální a nesmiřitelný soud: „Revoluční doba není sentimentální. Zná jen **ne** anebo **ano**. Nic není uprostřed. Příklad Kolářův je o to smutnější, že se již rozhodl.“ (Jan Štern: *Zběhnutí od praporu*, Tvorba 1948, č. 25).

Pro oblast prózy posloužil jako exemplární příklad odsouzení existencionalismu román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Ivan Skála, jeden z extrémně radikálních komunistických kritiků, jej vedle nařčení z existencionalismu („obludné sartrovštiny“), kosmopolitismu a „národního nihilismu“ označil přímo za „klasický vzorník škodlivých reakčních myšlenek a falešných politických a ideových koncepcí i sbírkou zásadních chyb uměleckých“. (*Rozhodný boj o realismus – přední úkol naší literatury*, Nový život 1949, č. 4). O smyslu a charakteru podobných útoků mnohé vypovídá Skálova závěrečná výhrušná poznámka, že se našla dokonce dvě nakladatelství, jež takovouto „špatnou a škodlivou knihu“ společně vydala.

S obdobnými argumenty jako při kritice existencionalismu pracovala literární kritika i v rámci kampaně proti surrealismu, který označovala za nejtypičtější příklad kosmopolitního a formalistického umění. Použil jich opět Jan Štern, jeden z vůbec nejradikálnějších a nejostřejších mladých autorů, když hodnotil pátý ročník časopisu *Kvart*; na jeho stránkách nalezl

jen „propagaci básnické hniloby“ a „rekvizity mozků ochořelých intelektuálštinou“, které má produkovat současná „reakce“, za jejíhož teoretika označil Karla Teiga. (Vůdčí teoretik českého surrealismu se později stal terčem obzvláště ostrých osobních útoků, v nichž se jemu samému i tomuto uměleckému proudu dostalo vůbec nejradikálnějšího odsouzení, viz Mojmír Grygar: *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*, Tvorba 1951, č. 42, 43, 44). Podobný typ útoků, ve své podstatě denunciačních, často inspirovaných pokyny stranických sekretariátů, měl na přelomu čtyřicátých a padesátých let značný vliv. Ostatně po Šternově kritice další číslo exkluzivního „sborníku poezie a vědy“ již nevyšlo... (viz Jan Štern: *Hnízdo kulturní reakce*, Tvorba 1949, č. 32; reakce ZO KSČ nakladatelství Orbis: Tvorba 1949, č. 35).

Prakticky jediný pokus o polemiku s novou interpretací meziválečné moderny (který byl současně sporem o charakter socialistické literatury) vzešel z okruhu literátů sdružených kolem deníku *Mladá fronta*, přesněji z okruhu bývalých dynamoarchistů. Je příznačné, že k němu došlo pouhé dva měsíce po únorovém převratu, tedy ve chvíli, kdy oficiální pohled na kulturu nebyl ještě jasně definován, respektive konsensuálně přijímán. Bezprostředním podnětem vystoupení mladých kritiků se stal článek Václava Pekárka *Více Wolker!*, uveřejněný v druhém čísle obnoveného časopisu *Var*. Pekárek u článku z dvacátých let *Dosti Wolker!* (Pásmo 1924/1925, č. 7-8) shledal kořeny „nerealistického, protirealistického“ stylu, který podle něj převážil v české poezii třicátých let. Obdobné názory na básnickou tvorbu některých představitelů meziválečné levicové avantgardy (zejména Františka Halase, Vladimíra Holana či Josefa Hory) se během krátké doby začaly objevovat také v *Tvorbě*, kde mladí kritikové již výslovně odmítali poezii „sociální rezignace“ básníků pounorovým režimem doposud preferovaných či alespoň tolerovaných. Názorně to dokládá polemický výpad Jana Šterna vůči Jaroslavu Morákovi, kde v jádru sporu stanul postoj k údajně problematické části Horova básnického díla (viz Jan Štern: *Bída kritiky*, Tvorba 1948, č. 21).

Okruh *Mladé fronty*, konkrétně kritikové Jaroslav Morák, Jiří V. Svoboda a Jaroslav Hulák, byl v dubnu 1948 posledním uskupením, které ještě mělo prostor a ambice polemizovat s formujícím se novým pohledem na českou literaturu a její vývoj v období mezi oběma světovými válkami. Na výše zmíněný Pekárkův článek mladí autoři sice nezareagovali vyhoceně polemicky, nicméně konstatovali, že i když Wolkerova tvorba zůstává dosud živá, „...ani on neřekl všechno. Mnohé, velmi mnohé, řekli powolkerovští básníci lépe, výmluvněji i platněji, aniž se zpronevěřili socialismu“ (Jaroslav Hulák, Jiří V. Svoboda: *Náš poslední básník?*, *Mladá fronta* 25. 4. 1948). O významu této zdánlivě okrajové epizody svědčí, že jako první na články uveřejněné v *Mladé frontě* a *MY* 48 odpověděl

Zdeněk Nejedlý, v této době již nezpochybnitelná veřejná autorita. Přesně postihl reálné působení Pekárkova článku, když napsal, že „ničeho nepotřebujeme v naší kultuře více, než tzv. třídění duchů. A toho, jak některé ohlasy ukázaly, dosáhl Pekárek svým článkem o Wolkerovi dokonale“ (*K diskusi o Wolkerovi*, Var 1948, č. 4).

Od této chvíle se v souvislosti s bývalými dynamorchisty hovořilo výhradně jen o „údajném“ marxismu a nepomohlo ani to, že se během krátké doby podstatná část tohoto volného uskupení s novým pohledem na umění konformovala (např. Jaromír Hořec, Oldřich Kryštofek, Jiří V. Svoboda, František Vrba).

Definitivní podobu nově vymezenému literárnímu prostoru dala pracovní konference Svazu československých spisovatelů v lednu 1950. S hlavními referáty na ní vystoupili Jiří Taufer a Ladislav Štoll, kteří vytvořili na několik následujících let závaznou normu pro hodnocení české literatury posledních třiceti let. Tauferův referát posuzoval z hlediska nových požadavků především poválečnou poezii (po konferenci nebyl publikován; text viz Michal Bauer: *Referát Jiřího Taufera na konferenci SČSS 21. 1. 1950*, Česká literatura 1999, č. 3). Formulován byl z velké části negativně, velice ostře odsoudil právě tvorbu tzv. dynamoarchistů a představitelů Skupiny 42. Taufer, v této době náměstek ministra informací, víceméně zopakoval a nově vyhrotil většinu dosavadních výtek, dodal jim však svým postavením ve strukturách režimu váhy úředního stanoviska. Z toho pak vycházel jejich dopad na osobní situaci a další publikační možnosti postižených básníků.

Ještě významnější roli sehrál projev Ladislava Štolla. Vyšel bezprostředně po konferenci v rozšířené podobě pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* a součástí jeho knižní podoby se staly i vybrané části Taufrova proslovu. Rázem se stal hlavním hodnotovým i metodologickým ukazatelem pro četné pozdější literárně historické příručky i dílčí kritické studie. Štoll svůj přístup pojmenoval jako „historicko-kritický“, což znamenalo, že neusiluje o objektivní výklad literárního vývoje, že k poezii přistupuje jako kritik, tj. z hlediska potřeb současné literatury, přesněji jejího „socialistickorealistického“ proudu, který však chápal nejen jako jediný správný, ale v socialistické společnosti také jako jediný možný.

Výklad meziválečného písemnictví Štoll založil na osobnosti Stanislava K. Neumanna, jehož dílo označil za „páteř vývoje české poezie za celé poslední půlstoletí“ a učinil z něj i kritérium estetické. Smyslem referátu bylo přehodnocení dosavadního pohledu na tvorbu prvorepublikové avantgardy a radikalita jejího odmítnutí je jednou z možných příčin toho, proč se pozdější vymaňování ze schematického pojetí literární vědy, jehož se *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* stalo symbolem, často neslo

v duchu obhajoby, někdy přímo adorace meziválečné moderny. Obraz české poezie dvacátých let Štoll zkonstruoval, bez ohledu na skutečnost (vypomáhal si dokonce manipulací s dobovými prameny), jako protiklad „pokrokové“ linie, vycházející z proletářské poezie S. K. Neumanna, a tvorby „v podstatě reakční, iluzionistické“, jejíž „kosmopolitismus“ a „poetistické sektářství“ měl určovat především Karel Teige. Ještě radikálněji odsoudil vývoj poezie let třicátých, jejíž výklad založil na vyhoceném srovnání tvorby Františka Halase a Jiřího Wolкера: „Halas a Wolker jsou typičtí antipodi. Halas byl a zůstal básníkem dekadentní nálady, básníkem vyjadřovatelem nálad maloměšťácké inteligence, Wolker se stal básníkem socialistickým, básníkem dělnické třídy.“ Halas se tak stal, ač zemřel před necelými třemi měsíci a až do své smrti byl v zásadě oficiálním básníkem, náhle symbolem „reakce“.

Třicátá léta pro Štolla představovala období těžké krize, v němž se jedna část české poezie uchýlila k „metafyzice“ (např. Josef Hora, František Halas, Jaroslav Seifert) a druhá k „formalismu“ (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl). Za ideové vůdce tehdejších „úpadkových teorií“ pak označil Bedřicha Fučíka a spolu s ním ještě „trockistu“ Karla Teiga a „bergsonovského eklektika“ Václava Černého – „dva individualistické rivaly, patřící do jednoho třídního tábora“.

Spor o podobu socialistické literatury

Tažení proti „úpadkové“ literatuře, jež rozvíjelo Taufrovy a Štollovy teze, se neustále snažilo stanovit, co do „socialistické literatury“ nepatří (extrémně radikálním tónem vynikaly především články Jaroslava Boučka, Mojmíra Grygara, Jaromíra Langa, Ivana Skály, Jana Šterna a Josefa Štefánka). Paralelu radikálního odmítnutí tzv. subjektivistických tendencí v moderní literatuře představovala zábavná populární četba, chápána jako jiný pokus odvést pozornost čtenáře od zásadních problémů. Její odříznutí od nové literatury však již nebylo v dobových diskusích zpochybňováno, naopak představovalo její podstatný rys.

Pokusy o pozitivní definici nové literární kultury však byly složitější. Na rovině obecných proklamací se téměř celá literární veřejnost shodovala: jako k ideovému východisku se opakovaně hlásila k zásadám marxismu-leninismu. V drtivé většině literárně teoretických, historických i kritických prací byl nejčastěji citovanou autoritou V. I. Lenin, konkrétně jeho stať *Stranická organizace a stranická literatura* (1905). Literatura se chápala jako „forma společenského vědomí odrážející společenskou bytí, ideologická nadstavba, jež svým způsobem aktivně působí na materiální základnu, specifická forma poznání vnějšího světa a jeden z nástrojů jeho přetváření“ (A.

I. Sobolev: *Leninská teorie odrazu a umění*, 1950). Jejím hlavním rysem měla být Leninem zdůrazněná zásada stranickosti, chápaná jako sepětí literatury s bojem proletariátu za beztřídní společnost.

V souladu s touto jednotnou ideovou základnou se představitelé Svazu československých spisovatelů přihlásili k socialistickému realismu (například na aktivu spisovatelů komunistů v listopadu 1948 či na I. sjezdu československých spisovatelů). Tento krok měl v podstatě manifestační charakter a opakoval obdobný vývoj v Sovětském svazu. Přes obecnou programovou shodu se uvnitř zdánlivě jednotné a nediferencované oficiální části pounorové kultury projevovaly názorové odlišnosti, v nichž se odrážely nejen dosavadní charakter umělecké tvorby jednotlivých osobností, jejich generační příslušnost, dřívější osobní vazby nebo vzájemné antipatie, ale i vnitrostranický boj o politickou moc.

Klíčovou osobností, jež rozhodujícím způsobem ovlivnila formování oficiální představy socialistického umění, byl na přelomu čtyřicátých a padesátých let Zdeněk Nejedlý. Jeho značně problematickým představám národní minulosti (viz např. *Komunisté, dědici velikých tradic našeho národa*, 1946), které v letech 1945-1948 nebyly přijímány jako výraz oficiální kulturní politiky KSČ, se po únorovém převratu dostalo největší podpory ze strany státních orgánů a jejich vliv byl patrný i v řadě veřejných vystoupení nového prezidenta Klementa Gottwalda. Nejedlého výrazně polarizovaný pohled na české dějiny nalézal řadu styčných bodů s leninskou tezí o existenci dvou kultur, „pokrokové“ a „reakční“. Linie „pokroková“ se v jeho pojetí odvíjela od představy „lidovosti“, za niž pokládal ideové sepětí díla a kultury se společensky nepriviligovanými vrstvami. Právě u Nejedlého ožila v krajně zjednodušené podobě řada starších, především obrozeneckých kulturních stereotypů, u nichž dosavadní náboženskou, respektive nacionální interpretaci českých dějin nahradilo hledisko třídní.

Představy Zdeňka Nejedlého určovaly oficiální podobu historické tradice a následně tak formovaly soudobé historické povědomí. V jeho základu mělo stát beletristické dílo Aloise Jiráska, které Nejedlý násilně přizpůsoboval vlastní koncepci. V protikladu k závěrům tzv. reakčních historiků (především Josefa Pekaře a Zdeňka Kalisty) dával Jiráskova za příklad „nejlepší učebnice národních dějin“. Z české historie pak vyzdvihoval především husitství, kde shledával kořeny oné „lidovosti“, již pokládal za charakteristickou vlastnost celého národa (viz např. *Slovo o české filozofii*, Var 1950, č. 1). Husitství spolu s národním obrozením chápal jako vrcholy českých dějin, které jsou vzorem, ale také již paralelou současnosti, neboť, jak zdůrazňoval ve svých pravidelných rozhlasových projevech, na dnešních ulicích jde „lid znova vpravdě husitský“. V oblasti literatury personi-

fikovala Nejedlému „pokrokovou“ linii českého písemnictví trojice Josef K. Tyl, Vítězslav Hálek, Alois Jirásek, šíře pak odkaz tzv. národních klasiků jako celek. Uvedené autory vyzdvihl, když hovořil o nutnosti „revize naší literatury, tj. o jejím hodnocení z dnešního, a nikoli včerejšího hlediska“. Hlavní měřítko hodnoty uměleckého díla pro Nejedlého představoval jeho čtenářský ohlas mezi širokým publikem: to, jak umělec „působil na lid“ a tím ovlivňoval historický vývoj. Dokládá to i hodnocení Máchova *Máje*: ačkoli mu přiznal podstatný přínos pro celkový vývoj českého básnictví, rozhodujícím kritériem historického významu nakonec byla skutečnost, že se „historie loupežníka Viléma a neznámé nám Jarmily nestala majetkem národa“ (*Ideové směrnice národní kultury*, Var 1948, č. 3).

Zájem Zdeňka Nejedlého se soustřeďoval především na 19. století, jehož uměleckými tendencemi se podle něj ovšem mělo inspirovat i umění nastupující doby. Mělo být, podle široce citované Stalinovy směrnice, „formou národní“ (tedy vycházet z tradic realistického umění) a „obsahem socialistické“. Ve stati *O realismu pravém a nepravém* (Var 1948, č. 8) formuloval své chápání pojmu socialistický realismus, což byl podle něj typ umění, jenž odpovídá soudobému „pohledu na skutečnost“. Umění socialistického realismu podle Nejedlého nezavrhuje dosavadní umělecký vývoj, nicméně jsou pro něj klíčové dva postuláty: především socialistický životní názor tvůrce, tj. perspektiva, z níž je skutečnost nazírána, druhý pak představuje realistická metoda, navazující na „všechny předcházející realismy“. Ty nejsou vymezeny jednoznačně, výslovně však Nejedlý vyzdvihl tzv. národní realismus (tj. odkaz domácích „klasiků“) a tzv. morální realismus, zosobňovaný dílem ruských romanopisců minulého století, především Lva Nikolajeviče Tolstého.

Nejedlého zaujetí národním obrozením a uměním 19. století odpovídalo starším autorovým názorům, v poválečném období však nacházelo řadu shodných míst se soudobými tendencemi v Sovětském svazu, kde byl návrat k tzv. klasickému dědictví součástí širších debat o směřování moderního umění v polovině třicátých let a současně odrazil i tradiční směřování k historismu jako zdroji jistoty a posílení národní integrity v době druhé světové války. V názorech na novější literaturu se Nejedlý v zásadě shodoval se Štollovým hodnocením meziválečné poezie. Ve shodě s ním opakovaně vyzdvihoval především dílo Stanislava K. Neumanna a předčasně zemřelého Jiřího Wolкера, k němuž ho navíc poutaly starší osobní vazby. V okruhu Nejedlého a jeho časopisu Var se na konci čtyřicátých let projevovaly vstřícnější postoje k soudobé tvorbě představitelů meziválečné avantgardy, než tomu bylo v převážné části ostatních periodik soustavněji se věnujících literatuře (například *Směně*, *Tvorbě* či prvním ročníku měsíčníku Svazu čs. spisovatelů *Nový život*).

Specifického postavení se v této souvislosti dostalo především Vítězslavu Nezvalovi, nad jehož dílem se již v roce 1949 střetly odlišné představy o charakteru nového socialistického umění. Pro kritiku přelomu čtyřicátých a padesátých let představovala nepřehlédnutelná Nezvalova osobnost složitý problém. Jeho tvorba poetického a surrealistického období náležela k oficiálně odmítnutým uměleckým tendencím, naproti tomu svou poezií z let čtyřicátých již básník plně souzněl s dobovým požadavkem ideové angažovanosti. Navíc patřil mezi přední symboly komunistického režimu a sám mu opakovaně vyjadřoval podporu. Stoupenci Zdeňka Nejedlého, ale i někteří z dalších mladých kritiků (zejména Milan Schulz a Antonín Jelínek), považovali Nezvalovu novou tvorbu za nejzdařilejší realizaci socialistického umění a pod tímto zorným úhlem nahlíželi i na jeho dílo starší, které např. Václav Pekárek (pro jehož texty je typické zejména rozměňňování Nejedlého, případně Štollových tezí) hodnotil v kontrastu k diametrálně odlišnému typu Halasovy tvorby: „Nezval je také zarytým nepřitelem smrti a všeho toho koketování a vnitřního sebetržnění. Poezie »smrtihlávků« je mu snad nejodpornější.“ (Václav Pekárek: *Vítězslav Nezval*, Var 1950, č. 6).

Polemické zaměření Varu vůči paušalizujícímu odmítnutí avantgardy, jak je reprezentovaly zejména kritiky publikované na stránkách Tvorby, zřetelně vystupovalo u začínajících kritiků Vladimíra Dostála a Zdeňka Karla Slabého. Dostál ve studii *Jaroslav Seifert a proletářská poezie* otevřeně odmítl uplatňování „vulgárního sociologického metru na českou poezii“ a Seiferta označil za „velkého, kdysi proletářského básníka“ (Var 1949, č. 18-19). Velmi vstřícně (zejména v kontrastu k recenzi Michala Sedloně) přijal i novou, v zásadě již dobově konformní sbírku Viléma Závady *Město světla* (1950), aniž by přitom přehlížel autorovu tvorbu starší (*Básnické vítězství Viléma Závady*, Var 1950, č. 9-10). Takovému postoji k estetickým hodnotám, v kontextu oficiální kultury vnímavějšímu, odpovídalo i Dostálovo dobově ojedinělé přihlášení se k odkazu F. X. Šaldy (*O některých zásadách Fučíkovy literární kritiky*, Nový život 1952, č. 2).

Vedle Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla, jejichž výklad dějin českého písemnictví se nakonec prosadil jako oficiální, existovaly ještě radikálnější pokusy o přehodnocení vztahu k minulosti a k tzv. literárnímu dědictví. Vedla je část nejmladší generace, kterou mocensky zaštiťoval propagandistický aparát KSČ v čele s Gustavem Barešem. Pro tuto část kritiků z řad svazáků a mladých komunistů představovali i Nejedlý a Štoll to „staré“.

Názorová odlišnost se ukazovala nad mnoha tématy. Přesvědčivě se projevila v oblasti, jež byla tradiční doménou Nejedlého: ve výkladu českých dějin 19. století. Mladý filozof Karel Kosík ve své interpretaci tohoto období (která je evidentní polemikou s Nejedlým) vyzdvihl z čes-

ké politiky 19. století především linii radikální demokracie, která měla mít údajně „hlavní zásluhu na politickém uvědomění nejširších vrstev pracujícího lidu“ (*Třídní boje v české revoluci 1848*, Tvorba 1948, č. 35, 36). V návaznosti na důsledně třídní přístup pak Kosík osobnostem, které doposud byly ústředními postavami výkladu národního obrození, přiznal v duchu tezí meziválečných marxistů hodnocení výrazně odlišné (týkalo se to zejména Františka Palackého a Karla Havlíčka Borovského). Kosíkova extrémně radikální stanoviska se s hlubším proniknutím do problematiky kultivovala, což se projevilo v pozdějších pracích. Přesto však to byla právě linie české radikální demokracie, jež byla mezi nastupující generací chápána jako příklad opravdu „pokrokových tradic“, a to i v oblasti literární kritiky (viz *Čeští radikální demokraté. O literatuře*, 1954; uspořádala a doslovem doprovodila Růžena Grebeníčková).

Mladým komunistickým radikálům, publikujícím zejména v Tvorbě, případně ve Směně, časopisu Kulturního kádru Svazu české mládeže, ale i v jiných periodikách, se po vnitrostranických politických procesech dostalo označení „frézisté“ a „sektáři“. Inspirovali se mnohem bezprostředněji soudobou sovětskou tvorbou a Nejedlým prosazovaný „návrat ke klasikům“ pro ně nepředstavoval cestu vpřed. Jejich radikální odmítnutí dosavadních estetických měřítek motivovala na jedné straně snaha zapojit poezii do probíhajícího třídního boje, na druhé straně pak tendence k jejímu co největšímu sepětí s životní skutečností dělníka. Ta se jim však zúžila na pouhý výrobní proces, a proto se snažili vyjádřit, „jak [...] voní život, když / soustružník překračuje normu!“ (Ivan Skála: *Dopis básníkům*, in *Máj země*, 1950). V důsledku tohoto chápání poezie převažovaly v jejich textech prvky a slovník politické propagandy, doplněné novou budovatelskou motivikou (buldozery, kombajny, dynamy, lisy, traktory, frézy – odtud označení „frézisté“). Domnělá převratnost pokusů o nové básnictví vedla mladé literáty k přesvědčení, že nyní jsou oni předvojem, který otevírá cestu budoucnosti, avantgardou, překonávající „estetismus“ a „formalismus“ meziválečné poezie. „Revoluční“ změna poetiky však očekávaný ohlas nevzbudila ani mezi dělnickou třídou; v pozdější době se tak básnická tvorba většiny z nich ubírala tradičnějšími cestami, případně se jejich umělecké aktivity obrátily k jiným žánrům či umlkly vůbec.

Ani v próze nepředstavovali oficiální doktrinou prosazovaní klasici 19. století pro autory nastupující svazácké generace typ literatury, jíž by se chtěli inspirovat. Vymezit socialistický realismus pro výpravnou epiku se pokusil Sergej Machonin, a to na základě rozboru románu Vasilije Ažajeva *Daleko od Moskvy* (pro dokreslení dobové atmosféry je charakteristické, že kritik neopomněl zdůraznit vstřícné přijetí, jehož se knize

dostalo v sovětských spisovatelských institucích). Vedle principu stranickosti Machonin zdůraznil tzv. revoluční romantiku, jejíž podstatou mělo být zobrazení „heroického“ budování socialismu, dále pak požadavek tzv. typizace (jednotlivé postavy mají vystihovat podstatu třídní příslušnosti), tematické novátorství, absenci senzačních a psychologických zvrátů („šilenství, vraždy, deprese“), srozumitelnost formy a především nového kladného hrdinu, který měl být „hrdinou budoucnosti“. Právě toto pojetí hlavního protagonisty bylo často považováno za kritérium, které má odlišovat socialistický realismus „od tzv. objektivního realismu popisného“ (Sergej Machonin: *Poznámky k některým zásadám socialistického realismu*, Nový život 1949, č. 2, 3). O významu, jenž byl přikládán problematice nového hrdiny, svědčí skutečnost, že se stávala hlavním měřítkem pro hodnocení díla jako celku. To se ukázalo především v programové sérii článků Jana Šterna *Boj o hrdinu v naší literatuře* (Tvorba 1950, č. 44, 46, 47, 48, 49), která byla později opakovaně dávána za typický příklad tzv. levé úchyvky, „sektářství“ nebo „frézismu“ v literární kritice. Ve většině knih, dobovou kritikou přijímaných jako největší úspěchy současné literatury (např. Alena Bernášková, *Cesta otevřená*, 1950; Jiří Marek, *Nad námi svítá*, 1950; Václav Řezáč, *Nástup*, 1951; Bohumil Říha, *Země dokořán*, 1950), byl zpravidla takovouto postavou profesionální stranický funkcionář, dělník nebo rolník prosazující kolektivizaci, případně uvědomělý technik. Jako neustále přítomný absolutní vzor vystupoval kritikou i státní propagandou šířený kult Julia Fučika, přesněji jeho obrazu z vydané verze *Reportáže, psané na oprátce*.

Komunističtí radikálové, kteří se nejvýrazněji prosazovali na stránkách Tvorby (a také v prvním ročníku Nového života), usilovali, stejně jako chráněnci Štolla a Nejedlého, o získání rozhodujícího vlivu ve sféře oficiální kultury. Vzájemné soupeření těchto koncepcí (do něhož se promítal i boj o politickou moc mezi stranickým aparátem KSČ a státní byrokracií, zejména Kopeckého ministerstvem informací) se odehrávalo z velké části v zákulisí, částečně se však promítlo i na stránky literárních periodik. Jedním z bezprostředních podnětů otevřeného střetu se stala první pouňorová sbírka Vítězslava Nezvala *Veliký orloj* (1949). Ta sice vycházela vstříc ideologickým požadavkům doby, přece jen však nesla stopy nezaměnitelného básnického habitu svého tvůrce. Mladí kritikové nepovažovali Nezvala za představitele socialistického realismu, a toto přesvědčení se do jednotlivých recenzí promítalo: „...rozpor mezi Nezvalovým postojem politickým a mezi jeho postojem básnickým se vyhroutil natolik, že se částí své poezie stal přímo mluvčím dekadentní buržoazie; vždyť je to dnešní úpadková buržoazie, která se v předtuše svého nevyhnutelného krachu odvrací od

objektivních zákonů někam ke hvězdám jako určovatelům lidského života“. Takové hodnocení Nezvala, vyslovené Jiřím Honzíkem na stránkách Kulturní politiky, svědčilo nejen o obecné tendenci propojovat otázky umělecké s problémy politickými, ale i o snaze prosadit jediný koncept kultury, z něhož by bylo vyloučeno vše, co je spojené se „starým“, dnešku „cizím“ světem (viz Jiří Honzík: *Cizí dnešku*, Kulturní politika 1949, č. 15).

Nezvalova společenská pozice však byla natolik silná (jeho hlavním ochráncem byl Václav Kopecký), že výpady mladých radikálů přestál. Útokem svého druhu byla i studentská parodie na Nezvalovu tvorbu, v souvislosti s níž byla zastavena Kulturní politika, jejíž redaktori a spolupracovníci z řad studentů se na jejím neoficiálním šíření podíleli. Spor o Nezvala, obecně vzato o pojetí socialistické literatury, se po této aféře manifestoval opět jen skrytě, otevřených forem nabýval ve vztahu k těm, kdo v novém režimu nezaujímalí takové postavení jako Nezval, který ostatně svou další sbírkou (*Zpěv míru*, 1950) dal najevo, že si je „nedostatků“ své poezie vědom. Mezi mladými kritiky vynikli příkroští svého odsudku starších, dosud publikujících autorů Jan Štern, Ivan Skála a Michal Sedloň. Zejména Skálova recenze Seifertovy sbírky *Píseň o Viktorce*, v níž se objevila slova o „obludném nihilismu“, „odcizení zájmům pracujícího lidu“ či „zneužití poezie proti lidu“, znamenala pro básníka bezprostřední ohrožení existence (*Cizí hlas*, Tvorba 1950, č. 12). Z týchž pozic vedl Michal Sedloň svou kritiku Závadovy sbírky *Město světla* (1950), v níž shledal zejména četná „rezidua minulosti“ a vyzýval básníka k překonání individualistických východisek (*Zavadovo „Město světla“*, Nový život 1950, č. 6).

V průběhu roku 1950 napětí mezi nejasně ohraničenými skupinami narůstalo. Většina vzájemných výpadů se nesla v obecné poloze. Náznak otevřeného konfliktu představovala odmítavá recenze sbírky Ivana Skály, kterou ve Varu otiskl Zdeněk K. Slabý (*Ke Skálově sbírce „Máj země“*, Var 1950, č. 9-10). Slabého kritika, obviňující Skálu ze „sektářství“ a zároveň připomínající jeho starší hříchy „halasovštiny“, vybočovala z obvyklého způsobu referování o ideologicky angažované poezii. To potvrdilo spěšné ukončení celého sporu, jež jménem Varu provedl Václav Pekárek, který opětovně zdůraznil nutnost priority kritérií ideových a politických nad „sudidly estetickými“, jež měla údajně převážít u Slabého (viz Václav Pekárek: *Nová poezie a kritika*, Var 1950, č. 11-12). To vše ukázalo, že otevřeně projevový nesouhlas s ideově politickými oponenty není v socialistické kultuře žádoucí a zároveň že v dané chvíli jsou ještě síly obou kritických center vyrovnané.

Jejich vzájemný poměr definitivně proměnily až politické procesy s vysokými funkcionáři KSČ. Skupina politicky zaštitěná Václavem Kopeckým

přenesla vzájemnou averzi do roviny politické. To, co bylo dobovou terminologií označováno za projevy „sektářství“ a „vulgarizátorství“, přiřadila k působení „záškodnické kulturní politiky druhého centra“ a své protivníky tak zbavila mocenského zázemí (přestala vycházet Tvorba, nastala změna ve vedení časopisu *Nový život* a ze svých funkcí byli odvoláni Gustav Bareš a Pavel Reiman).

Tak došlo k potlačení nejradiálnějších pokusů o definici nové socialistické kultury, respektive socialistického realismu. Roky 1951 a 1952 jsou charakteristické okázalým tažením proti „sektářství“, „vulgarizátorství“ a „frézismu“, které se odehrálo například v rámci dlouhotrvající debaty *O některých otázkách naší literární kritiky* na stránkách *Nového života* (přispěli mj. František Buriánek, Vladimír Dostál, Jiří Hájek, František Kautman, Jan Kopecký, Josef Rybák, Z. K. Slabý, Václav Stejskal). Vítězně straně, v dobovém kontextu umírněnější, která nyní monopolizovala své postavení, však rozhodně nešlo o obnovu předúnorové názorové plurality. Její představitelé pouze prosadili svou představu socialistické kultury jako jedinou myslitelnou, i když se od koncepcí názorových a mocenských protivníků lišila jen v otázkách dílčích. Jasnou hranici všech debat udali normotvůrci české kultury první poloviny padesátých let Ladislav Štoll a Jiří Taufer, když ve společném článku *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění* konstatovali: „...nesmíme připustit, aby se zase na jiné, liberalistické základně oživovaly staré skupinařské interesy, které až dosud byly rozněčovány na sektářské platformě slánštiny“ (*Literární noviny* 1952, č. 19). Uzavřeli tak koncepční i mocenský střet a současně potvrdili, že i v následujícím období bude v české kultuře panovat jednota, jejíž charakter určí především oni.

Odpověď paralelní kultury – životní autenticita a totální realismus

Všechny zmiňované úvahy, ať se odvíjely na stránkách literárních časopisů, sjezdech „kulturních pracovníků“ či v zákulisí redakcí a sekretariátů, tvořily rámec oficiální, tedy státem tolerované a kontrolované kultury. Jejich společným znakem, stavícím je na tutéž rovinu, byla shodná odpověď na základní otázku předchozího období: Jakou povahu má mít vzájemný vztah jedince a společnosti? Prakticky všeobecné odmítnutí individualismu a víra v nutnost podřízení básníka potřebám kolektivu, jimiž se vyznačovala oficiální kultura, však vyvolávaly i zcela protikladné reakce.

Ze strany starší generace se o polemiku s oficiálně prosazovaným socialistickým realismem pokusil Karel Teige. Pro charakter pounorového období je charakteristické, že Teigova stať *Pokus o názvoslovnou a poj-*

moslovnou revizi byla přístupna jen velice úzkému okruhu jeho přátel z řad mladých surrealistů, kteří její části postupně zařazovaly na stránky svého strojopisného sborníku *Znamení zvěrokruhu* (leden – říjen 1951). Zveřejněna pak byla až v liberálnějších podmínkách šedesátých let, kdy ji k vydání v rámci výboru z Teigova díla *Vývojové proměny umění* (1966) připravil Vratislav Effenberger. V zmíněné studii, na níž Teige pracoval nedlouho před svou smrtí († 1. 10. 1951), sledoval a analyzoval z pozic surrealismu vývoj, dobové posuny a soudobé dezinterpretace pojmů realismus a formalismus. V této souvislosti pak jako podstatnou charakteristiku oficiálně prosazovaného socialistického realismu konstatoval, že jde „jenom o takové podání a tlumočení reálného námětu, které vyhovuje potřebám, zájmům a snahám pokrokové společnosti a svědomitě slouží jejím cílům“. Ve sborníku *Znamení zvěrokruhu* z května 1951 (svazek *Bliženci*) Teige také vyslovil svou osobní konfesi, jež byla vzhledem k jeho brzkém skonu i závětí. V odpovědi na anketu o surrealismu uvedl, že jej i nadále pokládá za „vývojově nejvyspělejší“ ze soudobých uměleckých směrů a že jeho další možnosti doposud nejsou vyčerpány (Teigovy odpovědi byly poprvé oficiálně publikovány s komentářem Vratislava Effenbergera – *K ontologii a noetice surrealismu*, *Estetika* 3, 1966, č. 1).

Ještě radikálněji než Teige odmítly oficiální umění (a také jakoukoli diskusi s ním) osobnosti, jež později reprezentovaly hnutí tzv. undergroundu, respektive poválečného surrealismu (mj. Vladimír Boudník, Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Jana Krejcarová, Karel Marysko, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček). I ony se svou tvorbou vyrovnávaly se stavem soudobého umění a s proběhnuvšími politickými změnami. Jedním z mála dochovaných dokladů teoretických úvah vycházejících z tohoto okruhu jsou *Poznámky o situaci umění 1948*, v nichž Egon Bondy, podobně jako již dříve např. Jindřich Chaloupecký, kritizoval „formalismus“ a „akademismus“ části moderního umění. Na rozdíl od prosazovaných koncepcí socialistické literatury mělo podle Bondyho moderní umění důsledným „materialismem“ a „realismem“ směřovat k zachycení autentického životního prožitku: „Bude doba, kdy se budou uveřejňovat jen deníky a biografie, neboť nebude potřeba jiných příkladů pro poezii. Roku 1950 musíme už svým životem demonstrovati život v komunistické společnosti.“ (viz *Poznámky o situaci umění 1948*, Hanťa Press 1991, č. 10).

Vznikající okruh undergroundu od počátku vědomě nepřijal podmínky literárního života, jak je nabízela oficiální moc. Jeho představitelé se sami hlásili k marxismu, ale odmítali úzce deterministickou interpretaci vztahu mezi tzv. materiální základnou a uměním, v němž by se jako v „ideologické nadstavbě“ měl pouze odrážet třídní boj a společenské změny.

Umění se podle Bondyho musí vyvíjet nezávisle, protože podléhá vlastním zákonům. Na všeprostupující podřízení státní moci proto reagovali uzavřením úzkého společenství vůči okolí a radikálním odmítnutím oficiální ideologie. Obranu proti její totální nadvládě, pokus o udržení vlastní identity, shledali v zachycování bezprostředních prožitků, v záznamu životní reality: „... je třeba to zaznamenávat co nejpřesněji, chápat to vše v pravdivých souvislostech...“ (*Doslov aneb abdikace*, text pochází z let 1950-52, na jeho vzniku se kolektivně podíleli Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Jana Krejcarová, Mikuláš Medek, Zbyněk Sekal; publikován byl až jako součást knižního vydání Hrabalovy prózy *Něžný barbar*, viz *Sebrané spisy Bohumila Hrabala* 6, s. 293-294). V původní tvorbě pak nejvýraznější odpověď na atmosféru počátku padesátých let představují sbírky Egona Bondyho a Ivo Vodsedálka *Totální realismus a Trapná poezie*.

Představitelé undergroundu, stejně jako osobnosti hlásící se k surrealismu, tvořili svůj vlastní svět, jehož aktivity se nepromítaly do médií. Komunikace s veřejně prezentovanou a reflektovanou částí kultury byla minimální. Takřka neznatelnou proměnu, jíž procházela zideologizovaná oficiální literatura v první polovině padesátých let, prakticky nevnímali a až na výjimky (bibliofilské vydání Hrabalových *Hovorů lidí*, 1956) se jejího fungování neúčastnili.

Pokusy o rehabilitaci moderny

Nehybnost oficiálního literárního života, umocněnou obavou z pokračování politických procesů, narušil v průběhu roku 1953 kritický ohlas několika básnických knih, předznamenávajících změny, k nimž mělo dojít v příštích letech. Sbírkou Milana Kundery *Člověk zahrada širá* (1953) a Miroslava Floriana *Cesta k slunci* (1953) kritika na jedné straně přijala jako polemiku se „sektářstvím“ a „schematismem“ (např. Z. K. Slabý či Jaroslav Janů), na straně druhé tyto knihy vyvolaly úvahy o nebezpečí návratu „formalismu“ a „subjektivismu“. Zejména Milan Jungmann a Jan Petrmichl ve svém společném referátu o současné poezii, předneseném 15. října 1953 v sekci básníků SČSS, přímo varovali před „čertovým kopýttem individualismu“, jež prý ukazují Kunderovy básně. V protikladu k nim (a k poezii Miroslava Floriana, u něhož se prý „individualistický a subjektivistický vztah ke kolektivu projevuje v smutku, u mladého člověka dnešní doby nepochopitelně těžkém, hraničícím někdy až s myšlenkou smrti“) vyzdvihli dílo Pavla Kohouta, který podle nich dokázal „hlubokým organickým spojením a ztotožněním osobního a společenského“ nejlépe vyřešit problém „básníkovy subjektu v poezii“ (*Zápas o novou poezii*, Nový život, 1953, č. 11).

Opětovné otevření otázky vzájemného vztahu individua a kolektivu naznačilo, že ono bezvýhradné podřízení jedince celku, jež se prosadilo po únoru 1948, přeci jen tuto problematiku definitivně neřeší. Ta se stala, ve výrazně zúžené podobě „práva básníka na smutek“, osou rozsáhlé *Diskuse o poezii*, která probíhala v průběhu roku 1954 v Literárních novinách (zúčastnili se mj. František Buriánek, Miroslav Červenka, Ivo Fleischmann, Jiří Hájek, Antonín Jelínek, Milan Jungmann, Jan Petrmichl, Marie Pujmanová, Milan Schulz, Zdeněk K. Slabý). Většina přispívajících se věnovala tvorbě mladých autorů. Výslovně generační rozměr debata získala po článku Zdeňka K. Slabého *Obrana poezie* (Literární noviny 1954, č. 49), v němž reagoval na obvinění Kundery a Floriana z ideových omylů vznesené Jiřím Hájkem (*Poezie je celek!*, Literární noviny 1954, č. 36). Slabého stať, v níž se stavěl do pozice obhájce „mladé“ poezie, pochopili někteří z kritiků (vedle Hájka např. František Buriánek, Jaromír Lang, Sergej Machonin, Josef Rybák) jako pokus o narušení jednoty socialistické literatury. Do ní podle většiny diskutujících neměly být vnášeny skupinové a generační tendence, poválečným vývojem údajně překonané. Socialistická literatura, sjednocena společnou ideologií, totiž podle slov Jaromíra Langa potřebuje „poezii bez přívlastků“ (*Od otázek poezie k otázkám celé kultury*, Literární noviny 1955, č. 14).

Do debat o mladé poezii zasáhla i na dobové poměry kriticky zaměřená recenze sbírky Pavla Kohouta *Čas lásky a boje* (1954), kterou v závěru prvního ročníku brněnského Hosta do domu uveřejnil Jan Trefulka a na ni v obdobném duchu navázal Jan Skácel. Trefulka konstatoval, že Kohoutovy verše sice splňují dobové požadavky na poezii (aktuálnost, společenská angažovanost, političnost atp.), poukázal však na jejich frázovitost a opakující se básnická klišé. Obecnost, nepřesvědčivost a povrchnost knížky podle Trefulky „svádějí k plytkému myšlení a citění“. Pavla Kohouta a jím reprezentovaný typ poezie označil za produkt a „obět“ určitého prostředí, jež současně přímo pojmenoval: „Je to prostředí elitních svazáckých souborů velkých továren, prostředí tak trochu vyhýčkané, skleníkové, kde mládež dostává největší vymoženosti socialismu jako dar.“ (*O nových verších Pavla Kohouta – polemicky*, Host do domu 1954, č. 11). Razance Trefulkovy kritiky se natolik vymykala dobovým zvyklostem, že ji Sergej Machonin označil za útok na „ideové principy a názory o poslání literatury v našem životě“ (*Za kritiku ideovou, tvořivou a pomáhající*, Literární noviny 1955, č. 5). V podobném duchu se nesly další reakce, jakož i smírně omluvný tón, jímž debatu za redakci Hosta rychle ukončil František Trávníček. Společně naznačily přetrvávající neautonomnost literárního života, který neměl narušovat totální společenskou a kulturní shodu, přesněji její zdání.

Jako závěr dlouhotrvající *Diskuse o poezii* lze vnímat příspěvek, který současně ohlašoval nástup nové generace, nejmórazněji reprezentované pozdějším okruhem časopisu Květen. Tito mladí komunističtí literáti vstupovali ve své většině do literatury již na sklonku čtyřicátých let a podíleli se tak na jejím pouónorovém formování. Společná stať Miroslava Červenky a Josefa Vohryzka *Kritika literatury a kritika života* (Literární noviny 1955, č. 45) dokládá, že v roce 1955 již byl jejich pohled na umění méně dogmatický, že u nich tak jednoznačně nedominovala politická a ideologická hlediska. Autoři se v článku pokusili přehlédnout soudobou literární kritiku, s mladickou razancí zhodnotit její úroveň a zároveň i zformulovat vlastní kritická východiska. Navázali na předcházející debaty o postavení individua v socialistické společnosti a po delší době aktualizovali kritický odkaz F. X. Šaldy, čímž jasně vyzdvihli nepominutelnou roli osobnosti v kritice. Oba pozdější přední kritikové Května se zde výslovně přihlásili k „marx-leninské metodě“, zároveň však již odmítli zjednodušené sledování výhradně společensko-politických problémů (jako negativní příklad jim sloužil Jiří Hájek) a zdůraznili potřebu získat „pevnou základnu vědeckého rozboru formy“. Tak nepřímó poukázali na opomíjené metodologické možnosti strukturalismu.

Ještě výraznější vstup do debat o soudobém umění představovala rozsáhlá stať Milana Kundery *O sporech dědictvých* (Nový život 1955, č. 12). V ní autor, v návaznosti na nedávné básnické vyznání Vítězslava Nezvala (*Guillaume Apollinaire*, Literární noviny 1955, č. 35), na svou dobu výjimečně jednoznačně podtrhl význam opomíjených, či přímo zavrhaných tendencí a formálních postupů moderního umění pro novou, socialistickou poezii. Výslovně přitom zdůraznil význam takových osobností, jež byly doposud dávány za příklad typického „formalismu“, „idealismu“ či „metafyzické poezie“. Na významu a zásadnosti Kunderovy aktualizace básnického odkazu Rimbaudova, Apollinairova, Mallarméova, Rilkeova, Pasternakova či Holanova, toho, že i jejich přínos má patřit k „neodmyslitelným znakům dnešního stupně básnického vývoje“, nic neubírá ani fakt, že svou polemiku s přetrvávajícím schematismem a obhajobu „zavržené“ literatury doprovodil konstatováním, že v základních ideových principech by mu byl „málo platný zisk z četby Březiny či Ortена, Verlaina či Desnose“.

Jak byla stať v dobovém kontextu vnímána, dokládají její četné ohlasy, v nichž jasně převážily poukazy na Kunderův údajně nedostatečně kritický přístup k otázkám „dědictví“ (viz Jiří Šotola, *O sporech dědictvých – kapitola druhá*, Literární noviny 1956, č. 5). Ve vyhrocené podobě pak výhrady formuloval Jan Štern, z jehož díkce a přetrvávající averze k Vítězslavu Nezvalovi vyplývalo, že radikální kritik přelomu čtyřicátých a padesátých let zůstává názorově konzistentní: „Naším dědictvým dluhem není omývat mrt-

voly »-ismů« (O kulturním dědictví a dědičných legendách, Literární noviny 1956, č. 15).

Stat Josefa Vohryzka a Miroslava Červenky lze stejně jako reflexi Milana Kundery chápat jako obraz momentálního stavu progresivnější části oficiálního myšlení o literatuře těsně před „velkým třeskem“, představovaným událostmi roku 1956. Proces pozvolné emancipace umění od ideologického diktátu urychlily mezinárodněpolitické souvislosti, konkrétně Chruščovova kritika kultu osobnosti na 20. sjezdu KSSS. V Československu se změny v sovětské politice promítly do jednání druhého sjezdu spisovatelů, který se konal v dubnu 1956. I zde se objevila kritika dosavadní kulturní politiky, a to zejména v projevech Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, který připomněl osudy autorů vězňených či z literatury vyloučených. Jako symbol předchozích několika let byl na sjezdu vnímán zejména Štollův výklad meziválečné poezie, který zde otevřené kritice podrobil Vítězslav Nezval.

Události roku 1956 zpochybnily pro řadu komunistických literátů do té doby nenarušitelnou důvěru ve stranu a řada z nich ho později označila za naprosto klíčový ve svém názorovém vývoji. Ještě důležitější však bylo, že politické uvolnění roku 1956 umožnilo částečný návrat do literatury některým z těch, kteří doposud existovali na pomezí tolerovaného a zakázaného. Jako kritik začal opět působit Jan Grossman, v oblasti literární historie Václav Černý, v básnických almanaších se stále častěji objevovaly příspěvky bývalých členů Skupiny 42 (Jiřího Koláře, Jiřiny Haukové), básníků shromážděných kolem sborníku Ohnice (Josefa Hiršala, Kamila Bednáře) či dalších autorů, kteří v první polovině dekády publikovali pouze ojedinele (např. Vladimír Holan či Edvard Valenta). Kritický vztah k literárnímu dění počátku padesátých let dávali po červnu 1956 najevo již mnozí spisovatelé, včetně těch, kteří se na jeho formování plně podíleli.

Klíčovým problémem, kolem něhož v druhé polovině padesátých let probíhala názorová diferenciacie, se stala otázka kontinuity, a to kontinuity v několika rovinách: ve vztahu k prvorepublikovému umění (především levicové avantgardě), ke Skupině 42 a v poměru k poúnorovému literárnímu vývoji. V teoretické rovině se otřes donedávna nezpochybnitelných jistot dotkl především pojmu, kolem nějž se literatura počátku padesátých let formovala: socialistického realismu. Debata o jeho pojetí a oprávněnosti měla svůj mezinárodní kontext a naznačovala obdobné procesy v ostatních socialistických zemích (spory o socialistický realismus se vedly v Polsku, Jugoslávii, Bulharsku, Sovětském svazu). V Čechách ji otevřel překlad referátu polského literárního historika a kritika Jana Kotta *Mytologie a pravda*,

původně přednesený na IX. zasedání Rady kultury a umění (česky in Nový život 1956, č. 6). Kott způsobem do té doby nebývale otevřeným kritizoval projevy kultu osobnosti, „mytologizaci“ třídního boje v literatuře a v souvislosti s tím odmítl i „úřední kanonizaci“ pojmu socialistický realismus. Na toto zásadní zpochybnění poválečného vývoje kultury v socialistických zemích zareagoval statí *Na obranu socialistického realismu* kritik Vladimír Dostál, pro něhož se stal tento pojem („jako umělecké hnutí i jako teorie“) symbolem věrnosti ideálům, s nimiž on a jeho vrstevníci do literatury vstoupili. Dostál vymezil termín v co nejširším smyslu a zahrnul do něj prakticky veškerou literaturu tvořenou autory socialistického světového názoru. To ho vedlo například k tomu, aby české počátky socialistického realismu hledal v *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války*, a to s konstatováním, že zde je již Haškův pohled zbaven dřívějších „nemarxistických iluzí“ (Literární noviny 1956, č. 34, 35, 36). Při pokusu o vlastní definici pak Dostál odkázal na starší pojetí Maxima Gorkého, podle něhož je hlavním znakem socialistického realismu zejména „kladný poměr k bytí“. Takto „široké“ pojetí termínu, jehož byl Dostál v dobových diskusích hlavním zastáncem, se v následujících letech neprosadilo; pojem socialistický realismus zůstal v českém umění (nejen literatuře) spojen především s obdobím počáteční fáze budování socialismu.

Otázka socialistického realismu poznamenala rovněž formování skupiny shromážděné kolem časopisu Květen. Většina těchto autorů vstupovala do literatury ve znamení uměleckých tendencí přelomu čtyřicátých a padesátých let a vliv tohoto období stanovoval limity jejich kritického myšlení i v druhé polovině let padesátých. To se ukazovalo zejména ve chvílích názorového střetu autorů Května s těmi, kteří doposud stáli mimo oficiálně prezentovanou kulturu a budování „socialistické literatury“ se neúčastnili.

Z této pozice vstoupil do debat nad programem Května Václav Havel, který mladým reformistům položil dvě základní otázky, obě směřující k jejich vědomí souvislosti a pojetí kontinuity: Jaký je postoj Května k socialistickému realismu? Je poezie „všedního dne“ projevem jeho vývojového procesu, jeho revizí, nebo se vymezuje jako alternativa? Druhá část dotazu pak problematizovala vztah rodícího se uskupení ke Skupině 42, jejíž umělecký přínos, případné programové shody či rozdíly zůstaly teoretiky Května, konkrétně Miroslavem Červenkou, opomenuty (*Pochyby o programu*, Květen 1956/1957, č. 1). Odezva na Havlův příspěvek ukázala, že rozdíly mezi Květnem a osobnostmi stojícími mimo oficiální kulturu jsou stále fundamentální. Jestliže se Červenka přímé odpovědi vyhnul s poukazem na to, že se dosud tvorbě Skupiny 42 nevěnoval, pak Jiří Šotola již výslovně konstatoval, že návrat k tvorbě Skupiny 42 by znamenal

„literátštinu“ (sám termín jednoznačně odkazoval ke kulturní publicistice první poloviny padesátých let). Na to navázal filmový kritik Jaroslav Boček, který výslovně potvrdil, že poezie všedního dne sama sebe chápe především jako součást dosavadní socialistické literatury, že je „přínosem mladé generace socialistickému realismu“ (*O „třinácté komnatě“, o poezii všedního dne, o tom, co jí je a co jí není, a trochu o věcech kolem*, Květen 1956/1957, č. 8). Argumenty autorů Května měly svou logiku. Tvorba a kritické názory skupiny vycházely z dosavadní „budovatelské“ kultury a její vědomí souvislostí s předúnorovým směřováním Skupiny 42 bylo (až na některé výjimky) minimální. Sblížení takto vzdálených pohledů na literaturu nebylo možné, a proto záhy utichla i vzájemná diskuse nonkonformistů z řad oficiální a paralelní komunity.

Komunističtí intelektuálové kolem Května se po druhém sjezdu spisovatelů snažili dosavadní socialistickou literaturu a myšlení o ní revidovat „zevnitř“. Vzhledem k tomu je pochopitelné, že se na druhé straně konfrontovali s hlavním symbolem pounorového dogmatismu, se Štollovou interpretací vývoje české meziválečné poezie. Jako příležitost k omezenému navazování kontinuity se nabízela aktualizace prvorepublikové levicové avantgardy, nebo alespoň její části. Ozvuky poetismu se objevovaly v původní básnické tvorbě výrazných autorů skupiny (např. Miroslava Floriana, Jiřího Šotoly, Karla Šiktance), tato inspirace byla konstatována i v její kritické reflexi a nový zájem o avantgardu se prosazoval i v pracích literárněhistorických. Vyrovnaní se s avantgardou, s tím, co „již prožil Závada ve své rozsáhlé básni podivuhodné imaginace Panychida, Nezval ve svém Akrobatu a Edisonu, Biebl v šíleně vichřeném Novém Ikarovi“, označil Jiří Brabec v recenzi sbírky Milana Kundery za etapu vývoje, již si „mladí“ musí projít, s níž se musejí vyrovnat (*Monology Milana Kundery*, Literární noviny 1957, č. 29).

Mluví Května se hlásili k otevřenějšímu pojetí marxismu, jaké všeobecně převládalo až v šedesátých letech. Na prvorepublikové levici je poukala především syntéza komunismu a modernosti, která byla ve dvacátých a třicátých letech skutečností a již pounorový vývoj paradoxně popřel. „Spor o modernu“ nabyl vyhraněné podoby především v kritické reflexi díla Františka Halase, jež se v druhé polovině padesátých let stalo profilujícím tématem. Z okruhu Května se Halasovu dílu věnoval především Jiří Brabec, jehož studie *A co básník* (Květen 1956/57, č. 9, 10; 1957/58, č. 1) se neomezila na pouhou polemiku se Štollovým výkladem, ale představovala výrazný pokus o neideologický výklad Halasova díla, do něhož se promítly generační charakteristiky. Ty je možné sledovat zvláště na rovině vzájemného poměru individua a kolektivu, jež se v generaci Května projevovala opakovaně vyjadřovaným úsilím o překonání rozporu společenské a soukromé stránky

člověka, v němž má spočívat budoucí „renesance lidství“ (Miroslav Červenka: *K diskusím o socialistickém realismu*, Květen 1956/57, č. 3). Vzhledem k takto pojímanému ideálu – v dobové terminologii „syntéze“ – je poměrně logické, že jako vrcholnou část Halasova díla Brabc viděl sbírku *Torzo naděje*, v níž podle něj již není „Halasových bludných teorií“ ani „soukromého žalu“, kde dochází k požadovanému souznění s kolektivem, jehož pocity básník vyslovuje. Část kritické sféry, jež v podstatě setrvala na názorech obsažených v *Třiceti letech* (František Kautman, Josef Císařovský), označila na stránkách týdeníku *Kultura* Brabcův přístup za „objektivistický“ a vyčetla mu, že rezignuje na otázku „Co Halas a dnešek?“ Ve jménu starých schémat tak Brabcovi oponenti pominuli, že právě v jeho studii se postoj současné generace projevil a že kritikovo hodnocení jednotlivých etap Halasova díla právě na vznesený dotaz dává odpověď.

Nová diferenciacie literární kritiky

„Spory o Halase“ tak mimoděk demonstrovaly nové rozvrstvení literární kritiky. Základní dělitko lze v druhé polovině padesátých let vést mezi těmi autory, kteří byli v předcházejícím období z literárního života vyloučeni či se ho vědomě neúčastnili, a těmi, kteří se na jeho formování podíleli. Další výraznou diferencí, vzhledem k podmínkám literárního života padesátých let nejviditelnější, lze sledovat mezi komunistickými reformisty a těmi kritiky, kteří setrvali na dogmatech počátku padesátých let.

Asi nejvýraznějším kritikem, jemuž uvolnění společenských poměrů po roce 1956 umožnilo návrat k veřejnému působení, byl Jan Grossman. Svou předmluvou ke kompletnímu vydání Halasových sbírek (in František Halas, *Básně*, 1957) výrazně ovlivnil probíhající diskusi. Grossmanův motivický rozbor Halasovy poezie, metodologicky inspirovaný strukturalismem, nevedla potřeba hájit básníka proti ideologickým dezinterpretacím. Usiloval o postizení vnitřních rozporů Halasovy osobnosti, v nichž viděl hlavní kořen jedinečné schopnosti „poznávat a tlumočit svět celistvě“; svým přístupem Grossman zároveň naznačil i hlavní úskalí „obranářských“ pokusů z okruhu Května: „Nechťjme tedy Františka Halase, mohutnějšího tragika a dobyvatele, zařadit do čítankového příběhu o vývoji od subjektivního pesimismu k oslavě života kolektivního sbírkou *V řadě*, která prý je vyvrcholením jeho tvorby.“

Stejně výrazným způsobem, překračujícím rámec časových debat, vstoupil Grossman do diskusí o obecných problémech pounorového literárního vývoje. V zásadní studii *O krizi v literatuře* (Nový život 1956, č. 12) s podivuhodnou přirozeností navázal na své starší názory publikované v letech 1944-1948, které nyní formuloval v ucelenější podobě. Dobový kon-

text přesáhl především výjimečnou schopností nadhledu: klíčový pojem „krize“ vůbec nespojoval s vlivem přetrvávajícího dogmatismu, ten ho měl pouze k tomu, že stav současné literatury označil za formu krize „potlačené“. V stati, která se dotýká prakticky všech určujících dobových témat (literatury počátku padesátých let, významu avantgardy, ale i teprve se ustavující skupiny Května), vyjádřil vlastní představu kritiky, která se podílí na formování literatury tím, že hledá její „ztracené a dosud neobjevené možnosti“. Návazně jmenoval i dopady všeobecně panujícího schematismu, který z literární kritiky učinil vykladače předem stanovených pravd. Pouťnorový vývoj přitom neodbyl pouhým paušalizujícím odsudkem, viděl ho v širokých souvislostech historického vývoje jako jeden z pokusů odpovědět na „zproblematizovanou funkci umění“, který usiluje o definitivní vyřešení vzájemného vztahu umělce a společnosti. Ve stati *O krizi v literatuře* Grossman konstatoval, že tento pokus krizi nevyřešil, pouze oddálil její řešení a situaci učinil ještě složitější a nepřehlednější. Možnou cestu k pochopení stavu soudobého umění pak viděl v studiu díla avantgardy, která se jako první pokusila s krizí vyrovnat. Za její přínos označil důslednou diferenciaci jednotlivých složek literárního díla a radikální zproblematizování jeho smyslu a funkce, vedených snahou co možná úplně zachytit a vyslovit mimořádně složitou skutečnost. Dosavadní zkušenost moderního umění vedla Grossmana k tezi, že „krize nebyla katastrofou“, protože to podstatné je být si „vědom svých nedostatků“. Literatura v tomto pojetí měla pomáhat odhalovat problémy existence a být „svědkem“ lidského vyrovnávání se s složitostí současného světa. Pouťnorové období v české literatuře Grossman charakterizoval jako etapu, v níž klíčovou úlohu hrály „obecné tendence“, jimiž se jednotliví autoři i kritici řídili a jež respektovali.

Oprávněnost Grossmanovy diagnózy dokládá – pro první polovinu padesátých let – zaměření kritiky k identickým problémům: jak se v uměleckém díle odráží „boj o nového člověka“, zda v něm stále nepřetrvávají „rezidua minulosti“, později pak zda dostatečně překonává schematismus apod. Naprostá většina autorů publikujících po roce 1956 z této situace vyšla a byla nucena se s ní (a tedy se sebou samými) vyrovnávat. Mezi nimi se v změněné situaci odehrál nejviditelnější spor o další podobu české literární kultury. Jako „konzervativní“ (v tom smyslu, že v hlavních rysech setrvali u podstatných rysů pouťnorového schematismu) lze v tomto kontextu označit autory, kteří celkové uvolnění poměrů ve společnosti po 20. sjezdu KSSS vnímali jako nebezpečí úchylnosti od správně nastoupené cesty. Určujícím znakem takto orientované literární kritiky byla přetrvávající dominance ideologických měřítek, byť i u ní se stalo odmítání ždanovovského modelu běžné. Tento typ literární kritiky měl podporu vysokých funkcio-

nářů KSČ (Ladislav Štoll byl ředitelem Institutu společenských věd při ÚV KSČ, Václav Kopecký místopředsedou vlády) i představitelů svazových institucí. Z polemik mezi Kulturou a Literárními novinami, jež byly v druhé polovině padesátých let velice časté, vyplývá, že se nejednalo o jednotnou skupinu. Společným znakem byl odpor k údajnému návratu „liberalismu“, který například Vladimír Dostál shledal v Grossmanově recenzi sbírek Eduarda Petišky, Milana Kundery a Jiřího Koláře (*Poezie a programy*, Kultura 1957, č. 48), nebo značně rezervovaný přístup k ambicióznímu pokusu Května o programovou „revizi“, jak se ukazoval na stránkách Literárních novin. Toto pojetí reprezentovali recenzenti obnovené Tvorby, Rudého práva či Mladé fronty (např. Jaroslav Bouček, Jan Petrmičl, Josef Rybák, Ivan Skála), dále osobnosti spojené se Štollovým Institutem společenských věd při ÚV KSČ (zejména Vladimír Dostál, jehož kritické texty však nepostrádaly cit pro umělecké hodnoty) a také mnozí z kritiků publikujících v Literárních novinách (mj. František Buriánek, Jiří Hájek, Milan Jungmann, Sergej Machonin, František Vrba) či týdeníku Kultura (např. František Kautman). Jednotliví autoři se pochopitelně odlišovali svými autorskými styly, přístupem k umění a vnímavostí pro umělecké hodnoty, společný jim však zůstal důraz, jaký kladly na oblast ideovou, jež zůstala v centru jejich pozornosti.

Po roce 1956 tato „konzervativní“ kritika ztrácela své doposud dominantní postavení. Postupně se profilovaly další kritické osobnosti, pro něž mantinely utilitárního výkladu umění byly příliš úzké. To byl případ Jaroslava Janů, který jako jeden z prvních již v roce 1953 rozpoznal nový tón v prvotinách Floriana a Kundery a také později s porozuměním interpretoval tvorbu osobností, jež jednoznačně nezapadaly do oficiálního výkladu (Vladimír Holan, Otokar Březina).

Nejvýznamnější roli v procesu přeformulování základů socialistické kultury měla již zmíněná skupina časopisu Květen. Na jeho stránkách se otázkám umělecké kritiky věnovala značná pozornost, a to nejen v oblasti literatury; Jaroslav Boček, který se zapojoval do probíhajících diskusí o socialistickém realismu, sledoval nové tendence ve světové kinematografii (především italský neorealismus), Jiří Pilka, Ivan Vojtěch a Lubomír Dorůžka mapovali v Květnu oblast moderní hudby, v rámci výtvarné kritiky se výrazně uplatňovali především Petr Wittlich, Luboš Hlaváček a Josef Brukner, který působil i jako kritik literární. Starší i nové literatuře se spolu s ním na stránkách Května soustavně věnovali Jiří Brabec, Zdeněk Heřman, Karel Hrách, Jarmila Mourková, Milan Schulz či Antonín Jelínek, a dále řada osobností, jež se výrazněji profilovaly až v šedesátých letech. Časopis však otevíral prostor i osobnostem stojícím mimo toto

generační uskupení; své texty zde tak mohli publikovat například Přemysl Blažiček, Jan Grossman, Jaromír Hořec, Oleg Sus či Josef Škvorecký.

Skupinové tendence Května v řadě ohledů ztělesňoval Miroslav Červenka, který se podílel zejména na formování jeho teoreticko-programových východisek. Jako kritik soustavně sledoval novou poezii a literární teorii. Svým názorovým vývojem byl typickým představitelem své generace – básnicky debutoval na stránkách Směny a duchu svazáckého kulturního kádru odpovídal i jeho básnický debut (*Po stopách zítřka*, 1953). Před založením generačního časopisu publikoval kritiky především v Literárních novinách, ojedinele v Novém životě. Od počátku v nich projevoval zájem o otázky formy, související s vlastním literárněvědným zaměřením na versologii. V Červenkových textech nejvíce vystupovalo obecně se projevující zjemnění a zvědečnění metodologických postupů literární kritiky, často inspirované staršími strukturalistickými texty Jana Mukařovského, který byl univerzitním pedagogem řady osobností spojených s Květnem a výrazný vliv na ně měl i jako ředitel Ústavu pro českou literaturu ČSAV (zde pracovalo více autorů opakovaně publikujících v Květnu, mj. Jiří Brabec, Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Josef Vohryzek). Pozornost věnovaná formální analýze se projevovala zkonkrétněním kritických textů, v nichž i nadále nezanedbatelnou složkou zůstávalo hodnocení ideové. Při něm básník „vítězí“ tehdy, uvědomí-li si společenské a třídní začlenění jednotlivce a postaví-li „nad pocit hrozby mobilizaci kladných hodnot dnešního člověka“ (Miroslav Červenka: *Patos mladé poezie*, Literární noviny 1958, č. 17).

Asi nejvýraznějším kritikem Května, který během necelých pěti let existence časopisu obsáhl vývoj, jímž většina jeho souputníků prošla až mnohem později, byl Josef Vohryzek. Na počátku kritického působení sdílel většinu typických generačních znaků: odmítavý postoj k dozrívajícímu poučovacímu dogmatismu, k projevům „maloměšťáctví“ a také zmíněné již směřování k „syntéze“. Lze je postihnout například v programové stati *Umění je také myšlení* („kolektivismus odrostl své zárodečné podobě a přerůstá v to, co je jeho vlastní podstatou: ve společenství lidských individualit“, Květen 1956/1957, č. 9) či v článku *Próza v Květnu*, v němž hledal (a nacházel) paralely mezi tzv. poezií všedního dne a prozaickými díly publikovanými v skupinové platformě (Květen 1956/1957, č. 10). Vohryzek reprezentoval okruh Května ve střetu s „konzervativní“ částí literárního spektra, zastoupenou Jiřím Hájkem. V recenzi Hájkovy knihy o próze se neomezil na „pouhou“ polemiku s dogmatismem, jehož kritika se stala stabilní součástí úvah o soudobém umění (zvláště zřetelná v knize Miroslava Petříčka *Glosy k současné české poezii*, 1957); setrvání v dogmatismu shledával i v „opakování dogmat jejich »vyvracením«“ (*Kritiku*

aktivní nebo reaktivní? Květen 1957/58, č. 4). Také u Vohryzka se projevil vzrůstající zájem o strukturalistickou metodologii (patrný například v studii o Isaaku Babelovi), v pozdější době doplněný inspirativním vlivem Jana Grossmana. Ten zřetelně vystupoval v bilančním článku *Próza dnes* (Květen 1957/58, č. 14; 1959, č. 1), který se nakonec stal bezprostřední záminkou pro zákaz časopisu. Východiskem stati se stala Grossmanova teze o zproblematicované funkci umění a o tom, že v pounorové literatuře převládaly „obecné tendence“, prosazující se na úkor skutečné individuality. Vohryzkovi v tuto chvíli již nešlo o to hájit vzrůstající různorodost literatury, ale vyrovnat se s jejím současným stavem. Jeho analýza v tuto chvíli byla již mimoideologická. Kritik důsledně vycházel z konkrétního díla, které posuzoval jeho vlastními možnostmi a nad nímž uvažoval o dalším uměleckém směřování autorů. Tuto studii měla uzavírat pasáž o Škvoveckého *Zbabělcích*, ale ještě před jejím uveřejněním se objevily cenzurní tlaky na její přepracování. Těm se Vohryzek nepodřídil, a závěrečnou část studie proto publikoval až při druhém vydání *Zbabělců* v roce 1964. Nevyhověl ani žádostem redakčních kolegů, aby provedl veřejnou sebekritiku. Posléze byl vyloučen z KSČ, ztratil zaměstnání a v následujícím období se věnoval překladatelství. Na literární kritiku na dlouho rezignoval.

Vedle autorů působících na stránkách ambiciózního Května se literární kritika vycházející primárně z konkrétního uměleckého díla a ne z apriorních ideologicko-estetických postulátů prosazovala i mimo pražské centrum. Na stránkách brněnského Hosta do domu se pokusy o neschematický výklad umění objevovaly často dříve než v pražských periodikách Svazu čs. spisovatelů. To byl případ již zmíněné Trefulkovy kritiky Kohoutových veršů; ostatně souběžně s ní informoval již na konci roku 1954 v Hostu Ludvík Kundera o dosud nepublikované části díla Františka Halase, čímž jako jeden z prvních překročil Štollem vymezený prostor oficiální literatury. Brněnský časopis, který začal vycházet v roce 1954, zprvu profilovali zejména Josef Hrabák, Jan Trefulka a Artur Závodský, postupem času pak vynikly polemicky zaměřené stati Olega Suse, který působil jako vedoucí estetického semináře brněnské univerzity. Sus sledoval probíhající diskuse o problematice moderny a socialistického realismu a vstupoval do nich s výrazným osobním zaujetím (viz např. *Kříž estetiky čili bič diskusí*, Host do domu 1957, č. 8). Opakovaně poukazoval na opomíjené tradice české předválečné estetiky a soustavnou pozornost věnoval teoretickým diskusím zahraničním.

Od poloviny padesátých let se v Hostu objevovaly také literárně historické a kritické texty Jiřího Opelíka, který současně patřil k předním kritikům týdeníku Kultura. Opelíkovy studie byly vedeny snahou

o celistvé postižení umělcovy osobnosti, zejména v počátečním období, jak ukazují analýzy díla Viléma Závady a Josefa Kainara, však sdílel dobově převažující pohled na vývoj meziválečné poezie. V něm se rýsovala představa minulosti jako starého nemocného světa, který byl překonán poválečným vývojem, a pokroku ztotožněného s cestou od individualismu ke kolektivismu. Dobovému průměru se vymykala Opelíkova chápavost a vstřícnost, s níž interpretoval i ty etapy básnické tvorby, jež oficiální Štollův výklad (ale často i básníci sami) zavrhoval. S velkým porozuměním vykládal tvorbu autorů, kteří tak jako on sám stáli mimo skupinové programy (především Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška). Postupem času u něj sílilo kritické gesto portrétisty, směřujícího k zachycení svěbytného étosu výrazné osobnosti.

Postupná diferenciacie literatury signalizovala vzrůstající autonomii literárního života a tomu odpovídal i stav soudobé literární kritiky, jejíž „progresivnější“ část se již rozešla s úzce utilitárním pojetím umění. Výhrady stranického vedení vůči literatuře, které zazněly na plenárním zasedání ÚV SČSSR, shrnul Ladislav Štoll v referátu na celostátní konferenci svazu (vydán pod názvem *Literatura a kulturní revoluce*, 1959). V obecné rovině směřovaly proti „duchu II. sjezdu spisovatelů“, výslovně pak Štoll zmínil redakci Května, na jehož stránkách se měla projevovat smířlivost k „zavrženímhodným trendům“. Z kritiků pak výslovně jmenoval Jana Grossmana a Josefa Vohryzka. Množícím se výtkám „falešné skupinovosti“ (Jiří Hájek) vyšel vstříc Jiří Šotola, který ve snaze o záchranu Května navrhl přeměnu časopisu v tribunu začínajících autorů. Literární noviny, jichž se stranické výtky dotkly spíše okrajově, se rychle připojily ke stranické kritice Května (viz Milan Jungmann: *Tvorba rozhodne*, Literární noviny 1959, č. 7; týž: *Cesta do vzduchoprázdna*, Literární noviny 1959, č. 9) a politickým utužením prošly bez větších postihů.

Mocenský zásah na konci padesátých let vyvolal četné rituální sebekritiky (mj. Jiří Brabec, Karel Ptáčník, Jiří Šotola; viz Literární noviny 1959, č. 10, 11), ale neznamenal návrat do výchozí situace počátku padesátých let. Naopak představoval další výrazný otřes důvěry v socialistický systém. Zpomalil postupně vzrůstající kriticismus, který se na několik let utlumil, aby se plně projevil až v průběhu šedesátých let.

PETR ŠÁMAL

Rozšířená verze této studie byla publikována jako 10. svazek edice Tvary, pravidelné přílohy časopisu Tvar, v roce 2001