

LITERÁRNÍ KRITIK JAROSLAV MORÁK

souputník jana grossmana

Jak konstatuje Jaromír Hořec ve vzpomínkové antologii Mladé fronty *Generace 45*, patří jméno Jaroslava Moráka, literárního kritika a vedoucího kulturní rubriky týdeníku *MY* k těm dnes zapomenutým. A přece v období 1945–1948 patřil tento autor k nadějným členům skupiny mladých literátů, která se soustředila kolem sborníku *Aktiv*, působila v revui *Generace* a v týdeníku *MY* a tvořila též jádro kulturní rubriky deníku *Mladá fronta*.

Morák dle údajů zveřejněných Hořcem se narodil 16. 7. 1920 v Hrochově Týnci na Kolínsku v rodině ředitele cukrovaru. Už na konci první poloviny čtyřicátých let začal publikovat recenze a literární úvahy v katolickém časopisu *Řád*, kam psal mimo jiné i Jan Grossman. V těchto článkách se projevil Morákův zájem o nové teoretické myšlení o literatuře i snaha domýšlet jeho podněty. Ukázala to například jeho úvaha nad Mukařovského knihou *Kapitoly z české poetiky I*. Morák ji nazval *Strukturalismus v práci a v praxi*¹ a prokázal v ní na svůj věk relativně vyspělý způsob uvažování. Čtyřiadvacetiletý mladík se odvážil vytknout (možná na základě znalosti Wellekovy kritiky strukturalistických přístupů) nové metodě určitou labilnost ve výstavbě básnické sémantiky pramenící z nedostatečně ujasněného postavení hodnoty jako svorníku významové výstavby díla, bez něhož zůstává pojetí sémantického gesta neuzavřené.

Ve vlastní recenzní praxi už v těchto raných pracích mladý kritik nanařčil nejen snahu o tvarový rozbor díla vycházející ze způsobu ztvárnění jazykového materiálu (intonační a rytmický rozbor verše v Holanově básni *Terežka Planetová*), nýbrž i schopnost vyvodit z tvárného rozboru kritické závěry (výtka líbivosti a vnějškovosti Seifertových veršů

1 J. Morák: *Strukturalismus v práci a v praxi*, *Řád* 1944, s. 242.

*Jabloň se strunami pavučin*²). Na druhé straně se v recenzi Palivcovy sbírky *Síta*³ objevily též jisté náznaky kritického vztahu k intelektualizované „čisté“ poezii (zvýraznil ho později v článku o Paulu Valérym).

V létě roku 1944 připravil pro sborník *Aktiv* (vyšel v r. 1946) velký článek *Základy uměleckého myšlení a úvod do jeho studia*. Zde se po boku Jana Grossmana projevil jako kritik, jenž se snaží promýšlet a formulovat nová teoretická hlediska na umění a literaturu. Východiskem jeho uvažování byla otázka smyslu umění v životě, ve společnosti, otázka „lidského smyslu uměleckého konání“. Tu se v jeho názorech projevil vliv strukturalismu směřujícího k uchopení imanentní povahy uměleckého díla v jeho svébytnosti, charakterizované Mukařovským jako autonomní povaha uměleckého znaku. U Moráka se tento přístup promítl ve formulaci polemizující s názory, které vyvozovaly smysl umění, a tedy i funkci díla a jeho aktivitu odjinud než právě z uměleckého aktu. Takový přístup činil podle Moráka z díla pouhý nástroj mimouměleckých názorů a záměrů.

Imanentní pojetí umění odmítající hodnotit dílo na základě sociologických či politických (a dodejme ideologických) hledisek neznamenal pro Moráka zaujmout stanovisko l'art pour l'artismu. Nešlo mu o samoučelnost umění (ta byla podle něho nemyslitelná), jako spíše o svébytnost jeho vztahu k životu. Princip umění je podle něho obecný a všelidský, ale předpoklady zapojení umění v životním dění, respektive účasti publika na umělecké aktivitě jsou historicky různé. Zde jako by se objevily ozvěny poetistické představy o umění, které budou dělat všichni, o umění, které splyne s životem v životním stylu společnosti. To ostatně naznačila i Morákova formulace o spojení umění s revoluční aktivitou usměrňovanou názorem dialektického a historického materialismu k dosažení beztřídní společnosti (je možné, že tato pasáž byla do textu včleněna později, v době vydání sborníku, neboť materialistický názor se nesrovnává s dalšími odkazy na katolické myslitele Romana Guardiniho a Jacquese Maritaina, jejichž pojetí bylo s materialismem v zásadním rozporu). V dalším rozvíjení svých myšlenek navázal Morák právě na tyto katolické myslitele při zdůvodňování rozporu mezi současným uměním a poznáním podřízovaným účelovým hlediskům. To podle Moráka měnilo výsledky poznání (ať vědeckého, či uměleckého) na prostředek sloužící nadřazené-

2 *Řád* 1944, s. 158.

3 *Řád* 1944, s. 200.

mu účelu. Zdá se, že mladý teoretik zde ve snaze vymanit umění z účelových vazeb určujících jeho význam dospěl ve stopách Guardiniho k popření praktické účelnosti umění.

Zamysleme se nad jeho pojetím účelu šíře. Účel sám nemusí znamenat popření svébytnosti umění jako kulturního aktu. Nejde totiž o věčný účel – umění není nástrojem k manipulaci, ovládnání věci (i když ve společnostech totalitních nebo převážně konzumních, kde je člověk zredukován na věcnou jednotku systému, může být takto zneužíváno). Umění jako kulturní akt je součástí komunikace, dílo je svébytným způsobem lidského sdělování, je pro někoho, jeho účel spočívá v tom, aby bylo osvojeno, interiorizováno. Svěbytnost uměleckého sdělení pak může být spatřována v tom, že nesděluje poznatky (naproti tomu Morák preferuje poznávací funkci umění), nýbrž umožňuje sdílet (modelový) prožitek estetické hodnoty, která v sobě syntetizuje, jak říká Mukařovský, trs hodnot mimoestetických. V tomto smyslu je umění svébytné, protože jeho význam nespočívá ani jen v racionálním poznání ani v mravním naučení, nýbrž v tom, že umožňuje uměle (modelově) prožít krásu i ošklivost jako syntézu životních hodnot (a jejich negativních protějšků), která v životě neexistuje.

Na rozdíl od současných teorií oddělujících text od autorského záměru a ponechávajících ho na pospas publiku, Morák viděl dílo jako produkt umělceova tvárného myšlení: „Dílo je tvořeno – realizováno. Je opravováno, přeškrťováno, vymazáváno, experimentováno, budováno, znovu a znovu ve stejném započato, roste ... Vyrůstá z materiálu, s kterým umělec pracuje“. Smyslem díla byl pro Moráka tvar vzniklý z tvůrčího přístupu umělce k materiálu. Tu lze stopovat vliv koncepcí formalistických, které ovlivnily i Mukařovského. Je-li tvar smyslem díla, pak je úkolem kritiky zkoumat vztah tvaru a materiálu, z něhož vznikl.

Umělcovým materiálem je ovšem v Morákově pojetí smyslová zkušenost. Tu se opíral o názory Hendrika van Loona poplatné psychologizujícímu přístupu (dílo jako realizace niterné představy vzniklé ze smyslové zkušenosti). Odtud pak kritik vyšel při aktuální aplikaci svých teoretických východisek, když dovozoval, že současný člověk postrádá přímý kladný vztah k okolnímu světu. „Svět (Umwelt), v kterém žijeme, je pro nás nouzovým provizoriem našeho bytování“ (tady Moráková formulace připomíná slovník existencialismu) „... dávajícím nám toliko tušenou možnost k uskutečnění světa našich snů, záchvěvů a plánů. To, co je před námi, není svět hodný údivu, hodný zobrazování a kultu. To je jen bouračka a my jsme staviteli, na jejímž místě hledáme místo svých plánů

a konstrukcí“. Tento postoj zase připomíná stanovisko avantgardy po první světové válce. V Morákově variantě je ovšem mnohem konkrétněji orientovaný na představu nové společnosti v podobě humanitního socialismu. Svět socialismu s lidskou tváří (i když o tomto termínu Morák ještě neměl ponětí) se měl stát oním novým světem, jenž bude hoděn zobrazení a jehož smyslový obraz bude zároveň kultem života.

Zde Morákovy formulace podléhaly jistě konfúzi, když se vyslovil o zobrazení, tedy mizezi světa, kdežto předtím hovořil (a také potom psal) o uměleckém díle jako o výrazu, jímž je ztvárněný materiál. Nicméně ve své stati Morák vymezil své stanovisko, které – podobně jako v případě Grossmanově – se stalo zdrojem napětí a posléze i rozporu se socialistickorealisticou doktrinou komunistů.

K otázkám teoretického přístupu k umění se Morák vrátil v řadě stati v revui *Generace* a v týdeníku *MY*, kde působil jako vedoucí kulturní rubriky. V čísle 4-5 časopisu *Generace* z roku 1946 se například zamýšlel nad *Perspektivami nového umění*⁴. Zde se už výslovně přihlásil k tradici ruských formalistů, jmenovitě ke Šklovskému a jeho tezi o artefaktu jako formě materiálu. Výrazněji se tu také uplatnil vliv Mukařovského pojetí umělecké znakovosti, ovšem Morákem specificky modifikovaného. Znakovost pro něho znamenala omezení mimetického vztahu ke skutečnosti, ale artefakt mu byl vyjádřením smyslové představy významu, která je projevem umělcovy účasti na životě. V tomto smyslu se artefakt stal pro něho výrazem lidského vztahu k životu.

Zde se formovalo Morákově humanistické, antropocentrické pojetí umění, které přesahovalo ideová a ideologická vymezení.⁵ Umění v tomto smyslu mu bylo kulturním projevem vztahu člověka k světu, jenž je protikladný mýtu, iluzionismu i kýči (předstírání života). Vztah k světu je podmiňován smyslovou zkušeností. Zakoušený svět, který je v rozporu s představou umělce, ho nutí odvrátit se od něho, popírat ho. Teprve nový svět odpovídající umělcovým snům může vytvořit předpořady pro změnu jeho vztahu k němu v kladném smyslu. Tak se v Morákově pojetí otvírala možnost pro obnovené spojení umění se společenským životem. Neznamenal to však v žádném případě návrat k realismu. Jeho popisná statická neodpovídala dialektickému a historickomaterialistickému světovému názoru, jenž byl levicově orientovanou částí mladé generace

4 J. Morák: Perspektivy nového umění, *Generace* 1946, č. 4-5.

5 J. Morák: Cesta moderní kultury a umění, *MY* 47 1947, č. 28.

nadšeně přijat jako nástroj dynamického vidění světa (jeho vlivu v té době ostatně podléhal i Grossman).

Obecná teoretická východiska se Morák snažil aplikovat v konkrétních úvahách o současné poezii, např. v článkách souhrnných (*Mladá poezie v nové skutečnosti, K situaci současné české poezie*⁶, ad.). Příznačný byl článek *Poezie, která nezpívá ani netruchlí*⁷, v němž zdůraznil požadavek nové předmětnosti uvědomované (nikoliv pasivně vnímané ani apriorně ideově vymezené) v její dynamičnosti a rozpornosti a nalézající výraz v dialektice uměleckého tvaru. V článku *K situaci současné české poezie* se projevila kritikova vazba na avantgardní poetiku meziválečného období, zejména na poetismus. V jeho uměleckých projevech viděl Morák jednak příznaky nové věcnosti promítající se v smyslové představě osvobozené od logické myšlenkové konstrukce, jednak zárodky existenciální bezprostřednosti.

Avantgardní antitradicionalismus a poetika nové věcnosti literatury ztvárňující vědomou, leč logicky nespoutanou a ideologicky neschematizovanou zkušenost světa ovšem zároveň vyvolávaly problém přístupnosti moderního umění širšímu publiku dosud omezenému předsudky popisného realismu. To vedlo Moráka k úvahám o otázkách lidovosti kultury, umění a literatury. Hned první větší článek v revui *Generace* v roce 1946 měl název *Cesta za lidovou kulturou*⁸. Zde se jeho názory přesouvaly na pole kulturní politiky. V jeho pojetí měla kulturní politika respektovat svébytnost umělecké tvorby, její tvůrčí svobodu a zároveň vytvářet předpoklady pro zvyšování účasti publika na umění. Přijetí uměleckého díla vnímatelem znamená podle Moráka souhlas s uměleckou svobodou. Umění ovšem není pasivní zrcadlení života, je to výraz lidské účasti na něm. Společnost si musí být vědoma, že omezení svobody umělce vede k jeho izolaci, osamění. Teprve změna struktury společenských vztahů může vytvořit podmínky pro svobodu tvorby, aby se dostala do souladu se společností. Teprve pak se společnost stane živnou půdou pro vlastní lidovou kulturu. Ústředním pojmem Morákova pojetí byla svoboda, základní motiv souladu umění a společnosti. Zde měla spočívat záruka, že společnost nebude oktrojovat umění jeho záměry. Lidovost kultury nebyla pro Moráka otázkou uměleckou, nýbrž společenskou. Umění se

6 J. Morák: *Mladá poezie v nové skutečnosti, Generace* 1946, č. 2, tentýž: *K situaci současné české poezie, Mladá fronta* 28. 9. 1947.

7 J. Morák: *Poezie, která nezpívá ani netruchlí, Mladá fronta* 9. 11. 1947.

8 J. Morák: *Cesta za lidovou kulturou, Generace* 1946, č. 1.

nemělo přizpůsobovat zaostalému vkusu, nýbrž naopak společnost měla vytvářet podmínky pro svobodný kulturní růst svých členů. Takové pojetí se ovšem dříve či později muselo dostat do konfliktu s oficiálním stranickým pojetím lidovosti chápané ve smyslu ideologicky popularizačním, osvětářským. Dokumentují to konflikty, které Morák měl s komunistickými publicisty, ať už to byla polemika s Hájkovou knihou *Generace na rozcestí*, již vytkl opomenutí dialektických rozporů v moderním umění, nebo s Nejedlého výklady Jiráska, ideologicky absolutizujícími jeho dílo jako příklad lidovosti.

Obecnější zamyšlení provázela i konkrétní Morákovy recenze jednotlivých děl. Například v kritice Kryštofkovy sbírky *Hranice*⁹ rozvinul úvahu o hranici mezi spiritualitou předchozí generace a materialistickým postupem mladých autorů. Podobně v recenzi Listopadovy prvotiny *Sláva uřknutí*¹⁰ se zamyslel nad vztahem poezie ke skutečnosti. Překonané postupy spatřoval na jedné straně v pasivní impresivnosti, pouhé ilustraci pocitů, na druhé straně v intelektualizaci, ilustraci idejí, která rovněž omezuje umělecký vztah k světu. Z tohoto hlediska cenil u mladých básníků ty verše, v nichž dokázali ztvárnit životní vztah v empirickém materiálu.

Z autorů starší generace cenil tvorbu Holanovu (naopak poezii Seifertovu hodnotil jako ustrnulou ve fázi poetismu). Kladně přijal také Kolářovu sbírku *Limb a jiné básně*¹¹. (Vůbec se dá říci, že svou koncepcí umění měl blíže ke Skupině 42 než ke tvorbě Ortenově, která bývá považována za křestní list básníků této skupiny). U Hrubina cítil jako omezení jeho sepětí se spirituálními tendencemi, které považoval za překonané. K Halasově sbírce *Torzo naděje* se rovněž stavěl kriticky, vytýkal jí pojmovou ilustrativnost a patetičnost¹². Zabýval se též tvorbou Ivo Fleischmanna, Jana Vladislava, Ivana Blatného, Oldřicha Mikuláška i posmrtně vydaným dílem Hanuše Bonna. Příznačné pro jeho vztah ke „klasikům“ jsou jeho kritické články věnované třem básníkům (S. K. Neumann, F. Šrámek, J. Kolman-Cassius)¹³ a zejména Jiřímu Wolkerovi¹⁴. Tento článek, v němž poukázal na iluzivnost Wolkerových mladistvých představ, mu vynesl polemiku s Ivanem Skálou. Kladně přijal

9 J. Morák: Hranice dvou generací, *Mladá fronta* 1. 10. 1947

10 J. Morák: Sláva uřknutí, *Mladá fronta* 29. 1. 1947.

11 *Mladá fronta* 8. 3. 1947.

12 J. Morák: Kudy jde poezie Fr. Halase, *MY* 46 1946, č. 15

13 *Mladá fronta* 21. 4. 1946.

14 J. Morák: Estétství a člověčenství v díle Jiřího Wolker, *MY* 46 1946, č. 13.

tvorbu Karla Tomana.¹⁵ Na ní cenil extenzitu spojení s dobou a zároveň intenzitu prožitku, jež mu umožnily překonat jak parnasismus Vrchlického, tak i popisnost realismu.

Pokud jde o prózu, je třeba vyzdvihnout zamyšlení nad pohádkovým světem Boženy Němcové¹⁶ a reflexe iniciované dílem Josefa Čapka¹⁷. V Morákově pozůstalosti podle J. Hořce existuje obširnější pojednání o tomto autorovi.¹⁸

Křivka kritikova růstu byla přerušena čistkami na začátku padesátých let. Morák, podobně jako Grossman, byl vyřazen z literárního života a již se tam nevrátil. Byl odsunut na bezvýznamné redaktorské místo do *Zemědělských novin* a pole literární kritiky navždy opustil. Jakkoliv jeho kritické dílo zůstalo torzem, jeho myšlenkové obrysy naznačují, že patřil k důstojným soupeřníkům Jana Grossmana, s nímž pomáhal vytvářet profil mladé literární generace. V návaznosti na avantgardní tradice usilovali tito mladí literáři pokračovat v moderních literárních trendech, obnovit kontinuitu s evropským kulturním děním. I když v lecčems podléhali dobovým (levicovým) iluzím, nelze jim upřít samostatnost ve vztahu k oficiální komunistické doktríně a odpor k ideologickému schematizování a populistickému zjednodušování umělecké tvůrčí problematiky. To se jim také stalo osudným po komunistickém uchvácení moci. Zaměřuje-li se pozornost této konference na období, v němž se nadšení a iluze mládí střetaly s chladným politickým kalkulem budoucích usurpátorů, slabá demokracie s temnou totalitní silou, pak zde má své místo i připomínka jednoho z těch představitelů mladé kultury a literatury, kteří hledali vlastní cestu a byli nezaslouženě uvrženi v zapomenutí – Jaroslava Moráka.

15 *MY* 47 1947, č. 8.

16 *MY* 47 1947, č. 4.

17 *MY* 47 1947, č. 16.

18 Ukázka byla publikována ve *Zpravodaji Společnosti bratří Čapků* 1991, č. 30.