

Představy „nové“ literatury

Paralelně s výše zmíněnými debatami, v nichž umělecké otázky sloužily především jako dílčí argument v rámci širší kulturně-politické problematiky, se objevovaly četné úvahy o nové literární kultuře, v nichž se jednotliví autoři věnovali problémům estetickým. Ve většině těchto uměleckých koncepcí mělo být nastupující umění v kontaktu s převratnou dobou, chápanou jako přechod k novému řádu, „světovému názoru opět všeobecně platnému“ (M. V. Kratochvíl). Naděje v příchod „klasického“ směru budoucnosti (Milada Součková) nesouvisely pouze s koncem války a s očekáváním nového uspořádání společnosti. Promítalo se do nich jednak přesvědčení o krizi moderního umění, jež kolem roku 1940 vyjadřovaly osobnosti názorově značně rozdílné (od Kamila Bednáře přes Jindřicha Chaloupeckého až po Jiřího Hájka), a dále přesvědčení o škodlivosti populární literatury, označované v dobovém slovníku jako literární brak.

■ Boj proti „literárnímu braku“

Téměř všeobecně přijímaným znakem „nové“ literatury bylo její odříznutí od populární kultury. Představa, že by dosavadní literární periferie měla zaniknout a že součástí lidové četby by se měly stát čtenářsky přístupné práce význačných autorů národního i evropského písemnictví, vstoupila do programových základů nové soustavy literárních institucí. Shoda v dané věci byla takřka naprostá, zahrnovala spisovatele a kritiky nejrůznější tvůrčí a ideové orientace. Za první poválečné roky ji porušilo jen několik osamocněných hlasů, upozorňujících na svébytné funkce populární beletrie, na riziko přehnaného postupu proti ní i na utopičnost nadějí v novou kvalitu literárního života, jež se s jejím popřením spojují (František Hrubín, Jaromír John, Karel Teige).

Populární literatura byla v podobách, jakých nabývala před květnem 1945, vnímána jako jev stojící zcela mimo dobové spory o svobodu kulturní tvorby. I Václav Černý, který tento spor v mnohém zosobňoval, si vymíňoval svobodu výhradně pro umělecké tvoření. Otázka „podliteratury a braku červených knihoven“ nebyla pro něj sporná ani v nejmenším: „Dnes je věcí jen veřejných

orgánů, aby pravdě, v tom směru dávno kriticky zjištěné, daly výraz zákazem“ (Kritický měsíčník 1946, č. 7).

Nepanovala ovšem jednota nejen v tom, co to literární brak je, jak široce či naopak úzce je ho třeba chápat. Kladla se také otázka, proč má být tato část literární produkce potlačena a jaké budou důsledky takového kroku pro ostatní složky slovesnosti. Postupně se v tomto směru vyhraňovaly dva výklady. První vycházel z přesvědčení, že četba populární literatury nepříznivě ovlivňuje mravní zdraví jednotlivce i národa, snižuje jeho vkus a intelektuální úroveň a poškozují českou kulturu tím, že literární publikum odvádí od četby náročných děl a od děl národních klasiků. Primitivní, nehodnotný text jako by utvářel primitivního, znehodnoceného člověka. Z tohoto hlediska se lidová zábavná četba minulosti a populární kultura vůbec jeví jako podhoubí, z něhož vyrostla hromadná totalitární hnutí, fašismus a nacismus. Takto ji v tištěné přednášce *Kultura a lid* (1947) hodnotil Jindřich Chaloupecký. Otakar Mrkvička při podobné příležitosti prohlásil boj proti populární kultuře a literatuře (představené zde sentimentálními romány německé autorky Hedwig Courths-Mahlerové) za nejúčinnější způsob, jak „ničit zárodky fašismu“ (*Umění a kým*, 1946). Rozhodujícím pramenem těchto názorů bylo tradiční uvažování o psychologii „davů“, o „masovém člověku“, jež i v českém prostředí od konce 19. století aktualizovaly eseje Gustava Le Bona, Josého Ortegy y Gasset a dalších kritiků moderní doby.

Druhý přístup vycházel z marxistického pojetí třídně uspořádané společnosti a kultury. Jeho stoupenci v podstatě sdíleli představu o škodlivých dopadech populární četby tak, jak s nimi přicházeli odpůrci „masového člověka“. Rozpětí literatury mezi sférou vyšší („pravou“, umělecky hodnotnou) a nižší („nepravou“, nehodnotnou) nepovažovali ovšem za projev civilizačního úpadku, za nepřirozenou vývojovou odchylku národní literatury, jež by mohla být napravena prostě odstraněním této části tvorby. Diferenciace literární kultury na okruh umělecké a neumělecké komunikace byla pro ně důsledkem třídního rozdělení dosavadní společnosti, a tedy mohla a měla zaniknout spolu s kapitalismem. Populární literaturu marxisté a jimi ovlivnění publicisté vnímali jako uměle stvořenou kulturní náhražku, již buržoazie oklamává literární potřeby podřízených vrstev, aby si sama udržela výhradní přístup k hodnotám literatury pravé, a zároveň jako prostředek, jímž chlácholí a ohlupuje proletariát, odvádí ho od poznání pravé podstaty společenských vztahů a od boje za vlastní dějinná práva. V tomto duchu promluvil o braku na prvním sjezdu českých spisovatelů Jan Drda.

Pokud šlo o úmysl potlačit populární literaturu, oba proudy se shodovaly. Lišily se však v představě, jaký dopad by tento krok měl mít na celek literární kultury. Koncepce první se omezovala na samo potlačení tzv. braku a předpokládala, že jeho bývalé publikum si záhy (při dostatku příležitostí a vhodném vedení ze strany publicistů a pedagogů) osvojí náročnější vrstvy slovesnosti.

Komunistické řešení naproti tomu předpokládalo dalekosáhlou přestavbu celé slovesnosti. V nepřímé návaznosti na někdejší avantgardní projekty tzv. proletářské kultury operovalo s představou, že vznik beztřídní společnosti podnítl i zrod zcela „nové“ literatury, kde již protiklad mezi lidovostí a uměním nebude vůbec existovat.

■ Odmítnutí avantgardy

Dalším podstatným rysem soudobých debat o „novém“ umění byl značně kritický přístup k tvorbě meziválečné avantgardy, s níž vstoupila do literatury generace debutující na sklonku třicátých let.

KAMIL BEDNÁŘ již v roce 1940 ve svém *Slovu k mladým* odmítl sociálně se angažující umění i meziválečné avantgardní směry. Ve své programové stati si explicitně položil otázku po „konci avantgardy“, na niž si záhy odpověděl kladně. Jeho skupina, která za války vyjadřovala svou skepsi k ideologiím, pochybnosti v mechanický společenský pokrok a hledala „nahého“ člověka, stála v letech 1945–48 stranou hlavních uměleckých tendencí. Tvorba „mlčenlivé“ generace, soustavně kritizovaná na stránkách komunistického, případně svazáckého tisku (Tvorba, Rudé právo, respektive Generace, My 45, Mladá fronta), byla v těchto letech pokládána za příznak protektorátního kapitulantství: „Poezie porevoluční pohřbila tuto poezii navždy. Neboť hluchá, slepá a němá poezie invalidů nikdy nemohla splnit své poslání“ (Drahomír Šajtar: *Zlomená gesta*, 1946).

Z kritické reflexe moderního umění vycházel při formulaci vlastních estetických koncepcí také JINDŘICH CHALUPECKÝ, programový teoretik Skupiny 42.



Kamil Bednář
s Janem Grossmanem
v kavárně Slavia, 1947

Chalupecký 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“. Po válce pak Chalupecký kritizoval moderní umění pro „akademismus“, jehož kořeny spatřoval v odtržení od konkrétní skutečnosti, uzavřenosti před skutečným životem a ve „falešném aristokratismu“ (*Konec moderní doby*, Listy 1946, č. 1). Jako protipól nezávaznosti a lehkomyšlnosti, kterou shledával v tvorbě avantgardy, vyzvedl Richarda Weinerja, v jehož díle viděl zárodky nových cest: „Nezastírá si nic z neodvolatelných podmínek lidského existování“ (*Richard Weiner*, 1947). Dílo Richarda Weinerja ve své nesnadnosti a uzavřenosti Chalupeckému 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 Chalupeckého se ubíraly i programové studie JANA GROSSMANA, který již ve své první tištěné stati *Integrální realismus* (Řád 1943, č. 5) navázal na diskuse o krizi moderního umění a v jeho kritice se shodoval s výtkami Kamila Bednáře i Jindřicha Chalupeckého, když konstatoval zmechanizování a zautomatizování části moderní poezie, především surrealismu. Svou představu dalšího vývoje umění Grossman po osvobození konstruoval na základě širších literárněhistorických souvislostí, když v dosavadním vývoji moderního písemnictví shledával dvě základní vývojové linie. Jednu představovala literatura „reformně ideologická“, která nalézala uprostřed chaosu současnosti pevné hodnoty (národ, náboženství, sociální reformismus atp.), jež mají zabránit jejímu postupujícímu rozkladu, druhou pak literatura „depersonalizace“ (např. James Joyce, Jaroslav Hašek, Franz Kafka), usilující zachytit a analyzovat obraz a zmatek moderního světa. 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“. Východisko z krize, jak současnou situaci literatury označoval, však Grossman spatřoval poněkud paradoxně právě v důsledném uplatnění analýzy, která je skeptická k různým ideologiím. Ta měla v konečném důsledku vést k „širší a reálnější podložené víře v novou skutečnost“ (*Optimismus a skepse*, Generace 1946, č. 4–5). Konkrétněji a jasněji Grossmanova představa analyticky věcné literatury vystupovala z jednotlivých literárních kritik a úvah, především o díle Jaroslava Haška a Egona Hostovského, v nichž proti literatuře s didaktickou tendencí postavil literaturu snažící se o maximální věcnost pohledu. 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“ (Listy 1948, č. 1).

■ Komunistický koncept nové literatury

Aktuálnost problému „nové“ literatury se projevila na jednáních sjezdu českých spisovatelů, kde v rámci debat o „cestě literatury k lidu“ konkretizovali své představy představitelé té koncepce literatury, která byla spojena s komunistickou vizí budování zcela nového typu společnosti. Těmi byli zejména Gustav Bareš a Bohumil Mathesius, který s odkazem na Maxima Gorkého požadoval vytvoření „literatury opravdu všelidské“. Mathesiova interpretace slova „všelidská“ vycházela z dobového chápání pojmu „lid“, jehož sociálně třídní vymezení obnovovalo starší romanticko-obrozenská schémata (tento sémantický posun analyzovali již v letech 1945–48 kupříkladu Václav Černý, Antonín Hrubý, Karel Teige a Albert Vyskočil). Vymezení pojmu „lidového čtenáře“, pro něhož měla být v Barešově konceptu „nová“ literatura určena, upřesnil již naznačený postoj marxistů k populární literatuře.

Spisovatelé, označovaní v návaznosti na A. A. Ždanova 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 mělo autorům ukazovat 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 Barešově požadavku nového optimismu, který by zachytil vítězný zápas pracujících o socialismus a „smysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti“ (Tvorba 1946, č. 24). Nejjednoznačněji shrnul cíle tohoto utilitárního pohledu na „nové“ umění Bohumil Mathesius, když v závěru svého referátu na sjezdu spisovatelů 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 skupiny Rudého práva. Syntetický realismus měl směřovat k uměleckému poznání v „úhrynnosti a syntetičnosti“, smysl poezie pak Hájek viděl v spoluúčasti na proměně světa, jež měla směřovat k „uskutečňování nové harmonie jednotlivce a společenského celku“ (Kytice 1947, č. 11–12).