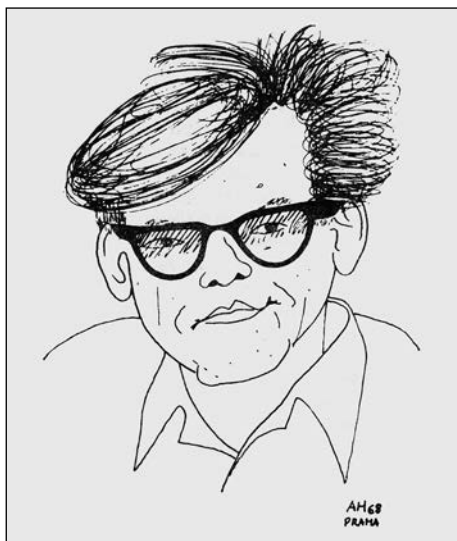


# Změna kontextu

## ■ Nové filozofické inspirace a směřování ke strukturalismu

V polovině šedesátých let se do oficiálně prezentované kultury navracely i takové tendence (od surrealistických aktivit po spirituálně orientované umění), vůči nimž se doposud socialistická literatura stavěla rezervovaně či je přímo odmítala. Soudobé myšlení o literatuře se vyrovnávalo s metodologickými a filozofickými podněty přicházejícími ze zahraničí a navazovalo zejména na přerušenou domácí tradici. U dominantní části české intelektuální obce se prosadilo kritické pojetí marxismu, jež bylo v této době aktuální také na Západě. S marxistickým náhledem na svět, často ovlivněným filozofickým existencialismem, psychoanalýzou či strukturalismem, souvisely i převažující názhledy na charakter a smysl umění.

Patrně nejvýraznějším představitelem české marxistické filozofie byl **KAREL KOSÍK**. Jeho zájem se od druhé poloviny padesátých let přesouval od dějin myšlení (Česká radikální demokracie, 1958) k vlastní filozofické problematice a k otázkám metodologie vědy.



Karel Kosík v karikatuře Adolfa Hoffmeistra

Mezinárodní ohlas získala zvláště jeho práce *Dialektika konkrétního* (1963), která byla v dobovém kontextu vnímána jako výrazný pokus o marxistickou filozofii člověka. Kosík v návaznosti na tehdy populární kritiky masové společnosti odlišil svět odcizené každodennosti (pseudokonkrétna), který zakrývá skutečnou podstatu bytí (světa fenomenálního). Opravdový základ věcí, „destrukci pseudokonkrétnosti“, měly podle Kosíka odhalovat filozofie a umění. Velký důraz kladl na potřebu dialektického přístupu. Skutečnost byla v Kosíkově filozofii vnímána jako strukturovaný dialektický

celek, jehož části mohou být racionálně uchopeny. Z důrazu na strukturovanost a nechaotičnost skutečnosti vyplývalo jednak to, že každý jev může být pochopen pouze v kontextu a v celku, následně pak i zaměření vědy na zkoumání procesů a vztahů.

S procesem „destrukce pseudokonkrétnosti“ (označovaným rovněž jako proces „polidšťování člověka“ ve smyslu uvědomění a realizace sebe sama) bezprostředně souvisely Kosíkovy názory na smysl moderního umění. Pokud má podle něj člověk nahlédnout odcizenost každodenní skutečnosti, musí na ní provést „násilí“. A právě toto „násilí“ označil za jeden z hlavních principů moderního umění. To předvádí svět v metaforách a podobenstvích tak, aby byli lidé vytrženi ze své každodennosti, aby „uviděli svou vlastní tvář“. Ve svých úvahách o „metafyzice kultury“ si Kosík položil zásadní otázku, „jak a proč dílo přežívá poměry, z nichž vzniklo“. V odpovědi na ni pak polemizoval jednak s úzce sociologizujícím pojetím díla jako „svědectví doby“, jednak s možností, že by „život díla byl pochopitelný jen z díla samotného“. Dílo podle Kosíka žije „totalizací, tj. oživováním“, a proto je nutné zkoumat jeho život v konkretizacích, tedy ve „vzájemné interakci díla a lidstva“.

Kosíkova ontologie umění vyvolala reakci ze dvou stran. Z pozic fenomenologie se k ní opakovaně vyslovil Ladislav Hejdlánek, který ve stati *Umění a život v autentičnosti* (Tvář 1965, č. 9) na Kosíkovu otázku po „životě díla“ namítl, zda nespočívá spíše ve „struktuře“, kterou „nelze ztotožnit s ‚fyzickou‘ podobou díla“, zda to není „zakotvenost v pravdě, která propůjčuje uměleckému (nebo filozofickému) dílu onu funkci, jíž se stává konstitutivním prvkem existence lidstva“. Na Kosíkovy úvahy reagoval také Milan Jankovič ve své práci *Dílo jako dění smyslu* (knižně 1992), kde vyzdvihl znakovou povahu uměleckého artefaktu, který jako „estetický objekt“ umožňuje další život díla v čtenářských konkretizacích (→ s. 170, odd. *Literární bádání*).

Marxismus šedesátých let se soustavně věnoval problémům filozofické antropologie. V této oblasti nacházel četné společné problémy s existenciální filozofií, která ostatně v osobě J.-P. Sarta dospěla k podstatnému sblížení s marxismem (*Critique de la raison dialectique*, Paris 1960, překlad části práce in *Marxismus a existencialismus*, 1966). Sartre chápal marxismus jako nepřekročitelnou „filozofii naší doby“, avšak odmítal jeho přílišný determinismus. Naopak z marxistických pozic směřovala k existencialismu kniha Rogera Garaudyho *Perspektivy člověka*, která byla rovněž nedlouho po svém francouzském vydání přeložena do češtiny (1965).

Česká kultura proměny v Sartrově filozofii reflektovala (několikrát o nich referoval například Oleg Sus) a celkově se snažila s jeho podněty vyrovnávat. Vliv existencialismu byl patrný například u IVANA SVITÁKA, který patřil již v padesátých letech k výrazným oponentům dogmatického marxismu a podobně jako Karel Kosík se pokoušel o filozofické interpretace uměleckých děl (např. referát *Kafka – filozof* přednesený v roce 1963 na konferenci v Liblicích).

Sviták zdůrazňoval, že existencialismus a marxismus představují dva odlišné filozofické modely, které však nejsou ve vzájemném protikladu, nýbrž odrážejí odlišné aspekty lidského bytí. Přesto jejich vzájemný vztah nevnímal jako rovnocenný; ačkoli prý marxismus nemá proč odmítat existencialismus jako umělecký směr, hodnotil výše přínos avantgardního surrealismu, jenž podle jeho mínění vyrostl z Marxova dialektického pojetí člověka.

Vzájemná sounáležitost marxismu s meziválečnou avantgardou byla v šedesátých letech pocíťována mimořádně intenzivně. Výraznou osobností reprezentující tuto spřízněnost byl zejména filozof **ROBERT KALIVODA**. Také v jeho pojetí byl marxismus především kritickou teorií, umožňující přistupovat k problémům dialekticky a historicky. Avantgardu Kalivoda chápal v kontextu libertinských tradic jako hnutí směřující k úplnému osvobození člověka. Z dalších filozofů a estetiků této orientace se výrazně profilovali Josef Zumr, který se zaměřoval na vývoj českého filozofického a estetického myšlení, a také **KVĚTOSLAV CHVATÍK**. Ten se soustavně věnoval strukturalistické estetice, již vykládal v souvislostech avantgardního umění (*Strukturalismus a avantgarda*, 1970; *Smysl moderního umění*, 1965), a byl též editorem zásadního souboru Jana Mukařovského *Studie z estetiky* (1966). V jeho rámci vyšly i do té chvíle nepublikované studie ze čtyřicátých let, které byly zvláště důležité pro mladší generaci strukturalistů.

Právě prostřednictvím strukturalisticky orientované estetiky a literární vědy se v druhé polovině a na konci šedesátých let v českém prostředí reflektovaly podněty francouzského strukturalismu. Velkého ohlasu dosáhly zejména knihy Clauda Lévi-Strausse (*Smutné tropy*, 1966; *Myšlení přírodních národů*, 1971), s českým literárněvědným strukturalismem byly konfrontovány práce Rolanda Barthesa a na samém sklonku dekády byly přeloženy i stati italského sémiotika Umberta Eka a první programové úvahy postmodernismu (L. A. Fiedler).

V průběhu šedesátých let se paralelně s prohlubující autonomií kultury postupně uvolňoval prostor pro nemarxistickou filozofii a z ní plynoucí náhledy na uměleckou problematiku. Druhá výrazná linie směřovala k filozofujícím výkladům umění a rozvíjela zejména podněty Heideggerovy fundamentální ontologie. Na rozdíl od analyticky zaměřeného strukturalismu byl tento přístup k umění založen ontologicky; akcentoval především obecné problémy podstaty umění, tj. otázky jeho smyslu, pravdivosti a mravní platnosti. Téměř programové (a vzhledem k dominanci strukturalistické tradice i polemické) vyznění mělo uveřejnění stati Martina Heideggera Hölderlin a podstata básnictví, která vyšla v časopise *Tvář* v prvním čísle v roce 1965.

Nejvýraznější fenomenologicky orientovanou osobností české filozofie byl **JAN PATOČKA**, překladatel Hegelovy *Fenomenologie ducha* (1960) a dvojdílné *Estetiky* (1966), kterou doprovodil svým výkladem. Kromě vlastních filozofických prací a pojednání z dějin filozofie se soustavně věnoval dílu Jana Amose

Komenského a časopisecky publikoval filozofické interpretace děl Josefa Čapka, Ladislava Klímy, Ivana Vyskočila i dalších autorů.

Obecný výklad o podstatě uměleckého díla podal Patočka, vycházející z Hegeovy estetiky, zejména ve stati *Umění a čas* (Orientace 1966, č. 5). Základní rozdíl mezi „tradičním“ a „moderním“ uměním spatřoval v tom, že 20. století chápe umělecké dílo právě jako „dílo umění“, tedy předmět, v němž intence umělce i diváka dosahuje svého posledního cíle. V úvahách o smyslu umění v moderní době Patočka vyšel z kritiky průmyslové společnosti, v níž se „odpoutaná výroba“ stává „uvězněním člověka“. Ze současného stavu, chápaného jako „krize naší racionální nadv civilizace“, mu následně vyplynul i humanisticky pojatý smysl umění: protože umění obsahuje svůj smysl v sobě, nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe, je „důkazem naší duchovní svobody“.

Heideggerova a Patočkova filozofie měla mimořádný ohlas především v okruhu časopisu Tvář. Filozofická východiska skupiny formulovali zejména Ladislav Hejdlánek a Jiří Němec. Z kontextu Heideggerovy filozofie vycházela představa umění jako autentické výpovědi o lidské existenci, podávající svědectví o „pobytu“, o vyrovnávání se s lidskou konečností. Proto také kritika v Tváři opakovaně vystupovala proti literatuře chápané jako pouhá nezávazná formální hra slov a významů.

## ■ Diferenciace myšlení o literatuře

Hlavní proud literatury a myšlení o ní v šedesátých letech většinou světově názorově vycházel z kritického pojetí marxismu a nacházel četné inspirace v existencialismu. Metodologicky bylo pro tuto část literární kritiky příznačné využití podnětů literárněvědného strukturalismu.

Důsledkem objektivizujícího a primárně noetického zaměření této metodologie bylo zvědečtění a analytické zaměření většiny kritických textů, jež často směřovaly k interpretaci. Názorným příkladem takového typu analýz byla popularizačně zaměřená kniha *Jak číst poezii* (1963, rozšíř. a přeprac. 1969, ed. Jiří Opelík), jež, podobně jako soubor statí o současné próze *Příběhy pod mikroskopem* (1966, ed. Radko Pytlík), vznikla v prostředí Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Miroslav Červenka, autor teoreticky laděného pojednání o moderním básnictví, v něm výstižně konstatoval, že noetickým východiskem autorů „úvodu do četby poezie“ je předpoklad možnosti racionálního poznání uměleckého díla. Dalším popularizačním dílem byla kniha JOSEFA BRUKNERA a JIŘÍHO FILIPA *Větší poetický slovník* (1968). Na vybraných příkladech moderní poezie 20. století kniha velmi přehledně ukazovala, co je poetika, nebo jak vypadají básnické tropy a figury. Kniha byla vypracována s citem, nadhledem a hravostí, mnozí z uvedených autorů (mj. Jan Zahradníček) byli uváděni po době nuceného odmlčení zpět do dobového kontextu.

I tato dominantní, generačně spřízněná část literární kritiky však byla vnitřně diferencovaná. U většiny autorů se setkávalo zaměření na literární kritiku se zájmem literárněhistorickým a teoretickým, případně obecně estetickým (např. Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Vladimír Karfík, Zdeněk Kožmín, Jiří Opelík, Zdeněk Pešat, Milan Suchomel, Oleg Sus). Někteří své texty orientovali spíše k otázkám formálním, u jiných přetrvával zájem o společenské aspekty tvorby. Platformou tohoto proudu se postupem času staly Literární noviny, které se profilely výrazně reformně. S touto skutečností souvisel další společný rys této části kritického spektra, jímž byl odpor k dogmatismu. Blízko k tomuto okruhu měli i někteří představitelé mladší generace, kteří začínali publikovat nejdříve v Plamenu (Dobrava Moldanová, Dušan Karpatský, Vojtěch Steklač), poté v prvním ročníku Tváře a po jejím vyhranění a následném zrušení zejména v Sešitech pro mladou literaturu, případně v Literárních novinách. Mezi nimi zvláště vynikl Antonín Brousek, jenž s výrazným kritickým gestem hodnotil zejména básnickou tvorbu svých generačních vrstevníků, a také Karel Milota, který se zaměřoval především na soudobý literární experiment.

Dominantní část literární kritiky nahlížela vývoj a proměny poválečné socialistické literatury v její kontinuitě, tedy v návaznosti na její charakter v padesátých letech. Příznačné pro většinu autorů bylo porozumění pro otázky a problémy, které stály v centru zájmu hlavního proudu tehdejšího písemnictví. V souladu se základním směřováním literatury v tomto období kritikové vykládali, komentovali a také prosazovali postupný odklon beletrie od přímochaře ideologického konceptu umění. Počátkem šedesátých let pokládala většina z nich za přelomové události zejména vydání tří prozaických prací: Časové tísně Jiřího Frieda (1961), Zdi Jaroslava Putíka (1962) a Hodiny ticha Ivana Klímy (1963). Na těchto textech kritika oceňovala, že zachycují, jak napsal Jiří Opelík o Klímově románu, „přechod od víry k poznání“, tedy přechod od idealizovaného zobrazování socialistické přítomnosti k pokusům o její analýzu a kritické hodnocení (*Poznáním k svobodě*, Kulturní tvorba 1963, č. 30).

Již v roce 1963 se objevilo několik bilančních statí, které vykládaly aktuální stav beletrie jako konec „socialistického obrození“, po kterém přichází období, v němž literatura směřuje k analýze současné „krizové“ situace člověka. V reflexi pojmu krize se většina kritiků vracela k starší stati Jana Grossmana, jejíž přetrvávající aktuálnost naznačilo i znovutištění v Hostu do domu (*O krizi v literatuře*, 1964, č. 4). S chápáním soudobého stavu literatury jako přechodné etapy souviselo zaměření kritiky na její vývojové proměny a na hledání dalších možností.

Jako situaci „potlačené krize“ (s explicitním odkazem na Grossmanovo vymezení) vykládal literaturu šedesátých let MILAN SUCHOMEL. Tento kritik a jeden z nejsoustavnějších recenzentů české prózy vyjádřil své představy zejména v několika přehledových statích, jež byly publikovány v průběhu dekády a na jejím sklonku měly vyjít v knižním souboru *Literatura z času krize*

(vydáno až 1992). Základní pohyb románového žánru v nich Suchomel představil jako cestu od předčasných a falešných syntéz, příznačných pro padesátá léta, k pokusům o zachycení „krize“, které podle něj reprezentovaly vrcholná díla české literatury šedesátých let (zejména Kunderův Žert, Putfíkova Smrtná neděle a Vaculíkova Sekyra).

Až s programovým vyzněním vykládal proměny soudobých narativních žánrů Jiří Opelík. V článku bilancujícím stav české prózy za rok 1962 (*Poklus namíste čili o stavu soudobé prózy*, Almanach klubu čtenářů 1962, 1963) konstatoval absenci románu a za její hlavní rysy označil snahu zachytit současnou látku, empirismus, analytičnost a stoupající žánrovou rozrůzněnost. Jako perspektivní prvek viděl směřování k intelektualizaci. Podle Opelíka převládaly v próze padesátých let dějové složky, ale v změněné situaci musela socialistická literatura, pokud hodlala naplnit svůj „zlidšťující“ cíl, posunout těžiště na pomezí beletrie a publicistiky a následně beletrie a filozofie, tedy směrem k reportážnosti, respektive úvahovosti. První krok podle něj dostal literaturu do kontaktu se skutečnou realitou, nikoli jejím idealizovaným obrazem, s druhým pak nastala vyšší fáze, tedy kritická reflexe situace soudobého člověka. Problému intelektualizace prózy se Opelík věnoval i v širších souvislostech jiných druhů umění, zejména filmu a televize, které podle něj z velké části přejaly zábavnou roli beletrie, což následně umožnilo zásadní strukturální proměnu prózy (*V próze se nebydlí*, Literární noviny 1966, č. 20). V roce 1969 vyšel pod názvem *Nenáviděné řemeslo* autorový výbor z Opelíkových kritických textů. Vystupuje v něm jako vstřícný a s autorem komunikující interpret, pro něhož je příznačná vysoká stylistická úroveň, silné kritické gesto a schopnost abstraktního pojmenování.

Výrazným interpretem soudobé poezie a prózy byl ZDENĚK KOŽMÍN, jehož literárněvědný zájem o problematiku stylu, vycházející ze strukturalistické tradice (*Umění stylu*, 1967; *Styl Vančurovy prózy*, 1968) se promítal i do kritické reflexe nové literatury. Ze stylové analýzy vycházely



Obálka Zdenka Seydla, 1967

jak Kožmínovy úvahy o obecnějších tendencích soudobé prózy (např. *Jazyk a komično*, Plamen 1964, č. 6), tak i jeho interpretační pokusy. Rozbor stylové výstavby u něj nezůstával v rovině popisu, ale fungoval jako argument při výkladu o charakteru a celkovém smyslu konkrétního díla. V jeho kritických textech v průběhu šedesátých let postupně sílil moment filozofické reflexe, spojený s obecnějším tázáním po smyslu lidské existence, jak si jej kladl nad texty významných autorů (zejména nad Holanovou či Skácelovou poezií nebo nad prózami Milana Kundery, Ladislava Fukse, Ludvíka Vaculíka a jiných).

Odlíšně zaměřeným představitelům hlavního proudu literární kritiky šedesátých let byl MILAN JUNGSMANN (autorský průřez jeho recenzentskou činností představuje kniha *Obléhání Tróje*, 1969). Proměna jeho textů v podstatě reflektovala vývoj, jímž v průběhu padesátých a šedesátých let prošly Literární noviny. U Jungsmanna přetrvávalo zaměření na společenské aspekty literatury, na její souvztažnost se soudobým děním. Význam, který přičítal vlivu literatury na čtenáře, prostupoval velkou částí jeho textů. V průběhu dekády však slábl akcent na přímočarou didaktičnost: literatura měla v Jungsmannově pojetí sice nadále vychovávat, ale spíše kladením naléhavých otázek a pojmenováním negativních jevů socialistické přítomnosti.

Koncizní seskupení uvnitř hlavního proudu myšlení o literatuře představovala revue *Orientace*. Její autorský okruh, který odkazoval k zaniklému Květnu, soustavně rozvíjel podněty meziválečné moderny. Tato tendence měla dvě navzájem si blízké polohy, jež se v četných bodech prolínaly (strukturalismus a zájem o avantgardu, resp. „živý“ surrealismus).

Na teoretických principech strukturalismu stál MIROSLAV ČERVENKA, který nadále vystupoval jako generační teoretik a opakovaně polemizoval jednak s mladšími kritiky z okruhu Tváře (především s Bohumilem Doležalem) a jednak s dogmaticky orientovanými oponenty literárněvědného strukturalismu. V programových statích *Zdroje tvořivosti* (*Orientace* 1966, č. 1) a *Druhé čtení* (*Host do domu* 1965, č. 6) Červenka reflektoval názorový vývoj svůj i svých vrstevníků, když zvláštní pozornost věnoval problematice vztahu individua a společnosti, k němuž se svého času vztahoval „květnácký“ pojem „syntéza“. Dřívější pokusy o překlenutí rozporu označil za pouhé proklamace a nově nacházel východisko v představě specializace a osobní odpovědnosti za vlastní jednání: „nacházíme tragické sebepotvrzení v rozvoji těch omezených kontextů, které jsou nám dostupné a námi kontrolovatelné.“ Jako kritik soustředěně sledoval zejména poezii svých generačních druhů (Karel Šiktanc, Jiří Šotola) a hlouběji se zajímal též o soudobý básnický experiment (např. *K sémantice tzv. konkrétní poezie*, *Orientace* 1966, č. 5), jenž ovlivňoval i jeho vlastní básnickou tvorbu.

Výslovně se ke strukturalismu jako metodologickému východisku literární kritiky hlásil VLADIMÍR KARFÍK, který vedl kritickou rubriku Literárních novin a současně patřil mezi nejsoustavnější recenzenty *Orientace*. Karfík

interpretoval, obvykle s přihlédnutím k vývoji české moderní poezie, zejména poválečnou lyriku. Jako její příznačný rys vyzdvihoval tendenci k objektivaci, tedy básnickému zobecnění subjektivního prožitku, jenž je podle něj cestou k „přesnému vyjádření lidské existence“ (*Hledání hodnot*, Literární noviny 1967, č. 25).

Mezi čelné kritiky postupujících se autorských okruhů Orientace a Literárních novin patřil též JIŘÍ BRABEC, jehož literárněhistorický zájem se postupně přesouval od problémů počátků české moderní literatury k soustavnému mapování meziválečného surrealismu. Rovněž v jeho textech byla situace současné literatury (a společnosti) viděna jako „latentně krizová“. To, že se přítomná kultura vracela k meziválečné moderně a právě u ní hledala inspiraci, chápal jako znak přetrvávající aktuálnosti problémů, jež tematizovala. Tomuto přesvědčení odpovídala Brabcova práce literárněhistorická a editorská. Věnoval se osobnosti Závaše Kalandry, vydával i komentoval dílo Kurta Konrada a zejména spolupracoval na vydání díla Karla Teiga. Jako kritik se nejsoustavněji věnoval představitelům starší generace, Vladimíru Holanovi, Františku Hrubínovi a Jaroslavu Seifertovi, nad jehož dílem již v roce 1957 vyslovil obavy z ustrnutí a současně naznačil možnosti, jimiž by se mohla v budoucnu básníková poezie dále vyvíjet. O jeho citu pro autorskou poetiku svědčí fakt, že právě směrem, který naznačil, se Seifertova další tvorba vydala.

V průběhu šedesátých let došlo k ústupu od přímočaře ideologického chápání umění a odmítání schematismu a kultu osobnosti se stalo běžnou součástí slovníku prakticky veškeré literární publicistiky. Přesto však většina kulturního spektra vnímala vztah k těmto problémům jako základní diferenci mezi dogmatiky a liberály. Vzorem dogmatika zůstal po celá šedesátá léta Ladislav Štoll. Jeho vliv však slábl a v Ústavu pro českou literaturu ČSAV byl v jednoznačné opozici vůči zřetelně dominujícím strukturalisticky orientovaným literárním vědcům. Jejich spor se definitivně vyhroutil v letech 1966 a 1967 po vydání Štollovy knihy *O tvar a strukturu v slovesném umění*, jež hrála v dobové publicistice roli emblému dogmatického uvažování. Štoll ve své práci podrobil strukturalismus a jeho představitele (zejména Romana Jakobsona) povýtce ideologické kritice. Následné reakce, v nichž převážilo odmítnutí autorových závěrů (Oleg Sus, Felix Vodička, Milan Schulz), doložily, že se dogmatismus dostal v druhé půlce dekády do defenzivy, byť se někteří recenzenti jednoznačnému soudu vyhnuli poukazem na diskusní povahu knihy (Miroslav Klivar, Štěpán Vlašín). Pouze několik hlasů, publikovaných v měsíčníku ÚV KSČ Nová mysl, se za Štollův výklad postavilo (Jaroslav Kladiva, F. J. Kolár).

Jako marxistická část kritického spektra, soustředěná kolem časopisu *Impuls*, byli vnímáni Milan Blahynka, František Buriánek, Vladimír Dostál, Hana Hrzalová, Miloš Pohorský, Vítězslav Rzounek, Miloš Vacík, Štěpán Vlašín a další. I jejich texty však odrážely kulturní vzorce šedesátých let (například častá tematizace dopadu „velkých dějin“ na osud individua v esejích Miloše Pohor-



ského); objevovalo se v nich rezervované hodnocení stalinské etapy českého umění a zejména vstřícný postoj k meziválečné avantgardě. Současně však u většiny z nich přetrvával důraz, který kladli na společenskou funkci umění a socialistický světový názor tvůrčího subjektu, jak to vyjádřil například František Buriánek v roce 1966 v úvodníku prvního čísla *Impulsu* (*S programem, nebo bez programu?*).

Charakteristickým znakem této části literární kritiky byl v druhé polovině šedesátých let eklekticismus. Kritikové se totiž snažili skloubit dominující rysy soudobé literatury s akcentem na společenský rozměr umění, jehož hlavní smysl byl chápán jako spoluúčast na „pozemském a humanistickém formování světa“ (Miloš Vacík ve stati o mladé poezii, zveřejněné na stránkách čtvrtého čísla *Impulsu* v roce 1966). Přestože vnímali v souladu s dobovou atmosférou jako aktuální problematiku odcizení, objevovalo se u nich často i varování před nebezpečím naturalismu, který podle nich tehdejší literatuře hrozil. V podstatě vstřícně přitom přijímali tvorbu obecně uznávaných autorů, zejména Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Milana Kundery a Ladislava Fukse (jeho dílu se soustavněji v důkladných analýzách věnoval především Miloš Pohorský).

Eklektičnost, s níž byly směřovány existencialismus, teorie odcizení, kritika kultu osobnosti a pojetí literatury jako spolutvůrkyně lepších zítřků, se zřetelně projevila v knize **JIRŮHO HÁJKA** *Lidská situace* (1966). Kritik se v ní současně odvolával na autory radikálně odlišné, a když se například v souladu s dobovým obdivem věnoval dílu Kafkovu, zakončil výklad naprosto přímočarou aktualizací: „Kafka však vyjadřuje v něčem i nás. Kafka soudí všechno, co je v přímém rozporu s humanistickým historickým posláním socialismu, co do našeho zřízení vnesly stalinské deformace, co z jejich důsledků mezi námi i v nás přežívá.“ Literatura v tomto pojetí tedy již nemusela být nutně optimistická a budovatelská, měla však být „literaturou lidské odpovědnosti“. Hájkova pozice v soudobém kulturním spektru byla specifická. Okruh reformistů jej jako osobnost neresppektoval a jeho kritickou i vědeckou práci přijímal s despektem, mimo jiné mu bylo také vytýkáno, že se po zastavení *Května* a *Nového života* stal šéfredaktorem *Plamene*, který oba časopisy nahradil. Na druhé straně však nelze popřít, že jako šéfredaktor měsíčníku *Plamen* poskytl prostor nastupující generaci tvůrců a snažil se vystupovat jako liberál.

Skupina literárních kritiků a historiků kolem *Impulsu* začala nově reflektovat také avantgardu a její ohlasy. Na rozdíl od dřívějšího kritického postoje reprezentovaného Štollovými názory se prosazovalo její pozitivnější hodnocení. Příkladem může být způsob, jímž **MILAN BLAHYNKA** hovořil o tvorbě Jiřího Suchého: postavil ji do protikladu k osudovosti, nejistotě a analytické skepsi, která podle něj převažovala v tehdejší literatuře. Suchého „pozitivní“ přístup k životu rozvíjel podle Blahynkova názoru „pozemskou“ linii avantgardy, kterou symbolizovali Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl i Osvobozené divadlo a jíž se spolutvůrce výslovně dovolával (*Impuls* 1966, č. 1).

Ačkoli byla v dobovém kulturním spektru nejviditelnější polarita mezi reformní a dogmatickou částí, existovala v něm ještě podstatnější diference. Vůči oběma liniím se polemicky vymezovala část mladší generace, jež publikovala v časopise Tvář. Polemičnost, s níž Tvář přijímala většinovou část kultury šedesátých let, měla různé důvody a projevy. Vedle generačního rozměru odrážela především rozdílná filozofická východiska. Několik polemik Bohumila Doležala s Miroslavem Červenkou ukazovalo, že dochází ke konfrontaci Heideggerem inspirovaného etického a existenciálního chápání umění s přístupem strukturalistické sémiotiky.

Odlíšnost se vyjevovala i v poměru k literární tradici. Erbovními autory okruhu Tváře byli zejména Jakub Deml, Ladislav Klíma či Jan Hanč, značně rezervovaně zde byla reflektována prvorepubliková avantgarda. Jednoznačně tuto skutečnost vyjádřil například Bohumil Doležal ve stati *Avantgardismus jako ideologie* (in *Podoby II*, 1969). Vyjádřil v ní skepsi vůči programovým manifestům, jimž se podle něj „skutečné umění“, už svou podstatou směřující k jedinečnosti, musí vymykat. Z této perspektivy, jejímž jádrem bylo přesvědčení o falešnosti avantgardních představ pokroku, Doležal velice kriticky komentoval i Halasovu poezii, v níž viděl příklad „literátství“, které pro něj bylo předobrazem směřování „reformistů stalinismu“. Na jeho stať *František Halas – mýtus a skutečnost* (Tvář 1969, č. 4) polemicky odpověděl Zdeněk Pešat, který zdůraznil, že Halasova poezie je Doležalovi pouze záminkou k výpadu proti jeho současným protivníkům a že k ní kritik nepřistupuje jako k umění, nýbrž z ideologických pozic.

Postupnou proměnu, jíž procházela česká literatura v šedesátých letech, chápala skupina kolem Tváře jako překonávání zjevného schematismu schematismem „kamuflovaným“. Právě tento rys představoval jedno z témat, které soustavně sledoval patrně nejvýraznější kritik skupiny JAN LOPATKA. Opakovaně kritizoval knihy, v nichž spatřoval pouhé beletristicky zpracované („ozvláštněné“) problémy, jimiž žila a o nichž diskutovala tehdejší společnost. Považoval je za předcházení čtenářskému očekávání a podbízění se vkusu většinového konzumenta. Z tohoto úhlu pohledu se stavěl značně kriticky k dílům, jež byla naprostou většinou kritiky vnímána jako nejvýraznější počiny tehdejší prózy (Sekyra Ludvíka Vaculíka, Žert Milana Kundery či prózy Vladimíra Párala). Tuto produkci označoval jako „literaturu speciálních funkcí“, jejímž rysem je „vypadat jako literatura s funkcí svědčit o době a prostředí“ (Slovenské pohľady 1968, č. 2; česky in *Předpoklady tvorby*, smz. 1978; 1991).

Jan Lopatka také opakovaně tematizoval otázky smyslu literární kritiky. Chápal ji jako „mluvčího společnosti prostřednictvím umění a mluvčího umění vzhledem k reálnému autentickému lidskému životu“ a důraz kladl na její komunikativní funkci (např. *O kritice pokorné*, Tvář 1964, č. 8). Kritikův pohled Lopatka odlišil od běžné četby, která je podle něj ovlivněna zejména společenskou aktuálností námětu. Společenskou roli kritiky viděl v tom, že

musí přesvědčivě „určit, že nějaký jev nebo skupina jevů je právě uměleckým dílem, a ne čímkoli jiným, že slouží životu jako umění, a že tedy jen nesupluje tam, kde je na místě jev jiný“ (*Otázky kritiky a hra s pojmy*, Tvář 1964, č. 2).

Klíčovým pojmem, spojovaným až stereotypně s okruhem Tváře, byla „autenticita“. Pojem odkazoval k Heideggerovu pojetí existence, jež je autentická tehdy, uvědomíme-li si vlastní konečnost a s ohledem na ni rozvrhujeme své možnosti. Velice široké, v některých případech až schematické bylo chápání autenticity u VÁCLAVA HAVLA, který se postupně stával jedním z čelných mluvčích skupiny. Autenticita u něj figurovala jako jedno z nejvyšších hodnotových kritérií, přičemž nevnímal jako podstatné, zda jde o spontánní zachycení subjektivního prožitku, či o výsledek umělé stylizace. Šlo mu o míru, „v jaké je autor v tom, co dělá [...] skutečně plně a beze zbytku sám sebou“, míru, „v jaké je sám sobě [...] prostředkem k poznání člověka a světa“ (Orientace 1966, č. 1). S odkazem na „zprostředkovanost“ a „neautentičnost“ vyjadřoval Havel opakovaně despekt nad tvorbou Jiřího Šotoly, který pro něj představoval symbol bývalé skupiny Května a hlavního proudu literatury šedesátých let (*O umění /tak vůbec/*, Plamen 1965, č. 7).

K okruhu Tváře měli blízko i dva kritikové starší generace. Vyhraněná polemičnost sblížovala se skupinou literární historičku a teoretičku Růženu Grebeníčkovou, která se věnovala zejména dílu Jiřího Weila, a dále PŘEMYSLA BLAŽÍČKA, jenž sdílel obdobnou averzi k zvnějšku implantovanému, jednoznačně postižitelnému smyslu literárního díla jako Jan Lopatka. Blažíček odmítal ilustrativnost literatury a varoval před trvajícím přeceňováním její aktuální společenské role na úkor uměleckých hodnot. Jeho názory vycházely z fenomenologických výkladů umění, jež v teoretické rovině vyložil ve studii *Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty* (Česká literatura 1969, č. 6). Zde uvažoval především o způsobech uplatnění racionality v moderní poezii. Odmítl syntetickou podobu racionality, která do básnického díla přivádí předem hotové myšlenky, jež jsou dílem pouze ilustrovány (to je dle Blažíčka případ



Přemysl Blažíček

Noci s Hamletem), za přijatelné označil analytické uplatnění racionality, které myšlenky zachycuje jakoby ve chvíli jejich zrodu. Tvůrce skutečného uměleckého díla musí podle Blažíčka vytvořit „svěbytný svět“, jehož smysl má být otevřený. Kritikova distance od reformního proudu se ukázala v článku *Mýtus Svazu spisovatelů*, v němž jako jeden z mála otevřeně pojmenoval skutečnost, že vedení Svazu československých spisovatelů, v roce 1968 oslavované, se snaží reformovat systém, na jehož utváření se samo významnou měrou spolupodílelo. Článek odmítly publikovat nejen Literární noviny, vůči nimž byl polemicky zaměřen, ale dokonce i redakce časopisu Tvář, jejíž opozice vůči vedení Svazu byla obecně známá. Stať nakonec vyšla na stránkách časopisu Student (s tit. *Svazy a mýty*, 1968, č. 29).

Vedle autorů věnujících se soustavně literární kritice formulovali své představy o slovesném umění i sami tvůrci, a to zejména ti, kteří kontinuálně rozvíjeli surrealistickou tradici. Klíčovou osobností celého poválečného surrealismu byl VRATISLAV EFFENBERGER, jenž už od padesátých let v podstatě přejal vůdčí roli Karla Teiga. Výklad proměn moderního umění podal v knize *Realita a poezie* (1969), v níž se věnoval i českým poválečným surrealismům. Ti podle něj směřovali do „temnot absurdního humoru“, což mělo v padesátých letech kritickou funkci. Zásadním způsobem se podílel i na přípravě sborníku *Surrealistické východisko 1938–1968* (1969), který uspořádal spolu se Stanislavem Dvorským a Petrem Králem a jenž reprezentativně představil zejména poválečné skupinové aktivity. Effenberger průběžně sledoval světový umělecký kontext a skepticky se stavěl k pop-artu, který podobně jako básnický experiment chápal jako pouhé opakování dadaistických experimentů. Se zvláštním důrazem vyzdvihoval spolu s ostatními surrealisty význam psychoanalýzy pro uměleckou tvorbu. Odmítl interpretaci surrealismu jako destrukce racionality a snahu nahradit ji iracionalitou – v jeho pojetí se stal surrealismus cestou, jak si uvědomit krizi vědomí a racionality, do níž se západní kultura dostala.

V roce 1967 uveřejnili surrealisté ve třetím čísle Orientace jeden ze svých programových textů, *Poznámky k dialektice tvorby* (autory byli Vratislav Effenberger, Stanislav Dvorský a Petr Král), jímž chtěli vyprovokovat diskusi nad charakterem současného umění. V něm viděli pouze dvě výrazné tendence, které postavili do vyhrocené opozice: existencialisticky orientovanou tvorbu a surrealismus. Ten chápali jako „mnohotvárnější, inspirativnější a dynamičtější základnu“ pro soudobé umění. Rezervovaná, až lhostejná reakce na pokus vyvolat širší debatu ukazovala, že v této „ortodoxní“ podobě nejsou surrealistické programy pro většinu kulturního spektra aktuální.

Hledáním nových uměleckých forem mělo k surrealismu blízko experimentální umění, jež samo sebe vnímalo jako novou uměleckou avantgardu. Na rozdíl od surrealistického důrazu na iracionalitu se teorie experimentální tvorby hlásily k racionalisticky založené estetice, jež měla být v souladu

s postupujícím rozvojem technologií. Klíčovými osobnostmi, kolem nichž se v českém prostředí odehrávala většina aktivit experimentálního umění, byli **JOSEF HIRŠAL** a **BOHUMILA GRÖGEROVÁ** (→ s. 232, kap. *Poezie*). Oba prakticky po celá šedesátá léta udržovali intenzivní kontakty s obdobně orientovanými zahraničními autory, překládali poezii i teoretická pojednání a z experimentálních postupů vycházela i jejich vlastní tvorba. Do českého prostředí také uvedli Teorii textů německého estetika a teoretika Maxe Benseho (1962; česky 1967) a uspořádali antologii programových manifestů a jiných textů věnovaných experimentálnímu umění (*Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, 1967).

Benseho estetika, jež stavěla svou exaktnost do kontrastu s dosavadním údajně spekulativním zaměřením oboru, představovala krajní pól soudobého směřování humanitních věd k scientismu. Literaturu vnímal Bense jako estetickou informaci, která je vytvářena z konečné množiny znaků jazykového sémiotického systému a již lze exaktně (statisticky) popsat. Pro umělecký experiment byla inspirativní zejména Benseho klasifikace textů z hlediska jejich vytváření a jeho rozlišení mezi poezií přirozenou a umělou. Právě tuto část v podstatě reprodukoval v jednom z informačně zaměřených textů Josef Hiršal (*O poezii přirozené a umělé*, Impuls 1966, č. 6), který v návaznosti na Benseho teorie rozlišil tradiční a „neklasické“ umění, kde je charakter tvorby určen materiálem a jeho strukturou, „jejich předvedením, jejich odhalením, jejich kombinatorikou“. V umělé poezii podle Hiršala (respektive Benseho) nemá být přítomen žádný lyrický subjekt ani fiktivní epický svět. „Realizace“ probíhá pouhým výběrem materiálu, který může vybírat stroj či člověk. Podle Hiršala se umělá poezie vzpírá tradiční interpretaci, protože užívá slov jako jazykového materiálu a stranou zůstává jejich sémantický obsah. Toto manifestační odlišení „tradiční“ a „umělé“ poezie, jakož i tezi o absenci lyrického subjektu v „konkrétní poezii“ zrelativizoval Miroslav Červenka. V stati *K sémantice tzv. konkrétní poezie* (Orientace 1966, č. 5) zásadně zproblematizoval její údajnou asémantičnost, jež byla jedním ze základních kamenů Benseho teorií.

## ■ Co je kritika

Zvědečtění literární kritiky v šedesátých letech neuzavřelo prostor pro debaty o jejím smyslu a charakteru. Nejvýraznější z nich se odehrála na sklonku dekády, kdy ji otevřel **VÁCLAV ČERNÝ**, jenž se v šedesátých letech navrátil ke kritické reflexi původní české beletrie a od roku 1964 poměrně pravidelně publikoval eseje v Hostu do domu. Vstřícně vykládal zejména poezii Jana Skácela i romány Milana Kundery, Ludvíka Vaculíka a Vladimíra Neffa. Kromě toho se věnoval světové literatuře, překládal z románských jazyků a začal pracovat na svých vzpomínkách z válečných let, chystaných pod názvem *Křik Koruny české*.

V roce 1968 vzbudilo značnou pozornost jeho knižní pojednání *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, navazující na soubor statí *Osobnost, tvorba a boj* z roku 1947. Černý sám je s určitou nadsázkou označil za „sebezduvodnění“. První část eseje věnoval historickému přehledu formování kritiky jako samostatné disciplíny a na tento exkurz navázal pokusem o její typologii. Na základě různých výkladů podmíněnosti uměleckého díla rozlišil čtyři základní typy kritiky: biograficko-psychologický, sociologický, formalistický a impresionistický.

Přes toto kategorické rozlišení poznamenal, že kritikové jsou prakticky vždy „synkretikové“, neboť umělecké dílo vyžaduje všechny pohledy: „mravnost uměleckého díla [...] záleží výhradně v opravdovosti, se kterou jeho tvůrce usiloval splnit vlastní cíl umění, tedy cíl estetický.“ V úvaze nad charakterem kritiky se Černý vrátil ke svým dřívějším úvahám, jež rozvíjel především nad dílem F. X. Šaldy. Stejně jako dříve trval na tom, že kritika ze své podstaty není uměním, proměnil se však jeho názor na její vědeckost. Věda podle Černého může kritice poskytovat metodu („to, co je naučitelné“), avšak kritika jako obor má v posledku povahu filozofickou, neboť „umělec a jeho dílo jsou tedy pro kritiku domyslitelnou hypotézou o podstatě skutečnosti“.

Reakce na Černého pojednání přišly poměrně záhy. Většinu z nich vyvolal autorův proklamativní despekt k strukturalisticky orientované literární vědě, který vyjádřil v dovětku svého eseje. Miroslav Petříček mu v polemické recenzi vytkl, že – ačkoli současná věda kráčí směrem k exaktnosti – není z Černého pojednání zřejmé, jakou vědeckou metodu preferuje. Na jiném místě (*Paradoxy kritiky*, Host do domu 1968, č. 8) se Petříček vyslovil pro využití strukturální analýzy v literární kritice, ovšem s tím, že ji má provázet schopnost osobního rozlišení hodnot, které musí zaručit kritická osobnost: „Jde o schopnost obsáhnout jednotícím pohledem vnitřní organizaci díla v jeho jedinečnosti a v dialektickém vztahu k dobové literární struktuře.“ Ze strukturalistických pozic vyšel ve své polemice s Černým také Vladimír Karfík, jenž jeho pojetí kritiky označil za romantické a v podstatě překonané. Podle Karfíka má literární kritika usilovat o objektivitu, a proto musí účelně využívat těch nástrojů literární vědy, které jí umožňují poznání formy. Zvědečtění kritiky označil za pozitivum objektivizujícího přístupu k dílu, jehož nutným důsledkem podle něj byla „určitá ztráta osobnosti, jež kritickou reflexí projektuje i sebe sama jako inspirujícího činitele literárního díla“ (*Jisté pochybnosti*, Orientace 1969, č. 2).

Z jiného úhlu argumentoval v probíhající diskusi Bohumil Doležal. Ve stati *Jistoty a kritika* (Tvář 1968, č. 2) konstatoval, že Černého vnitřně soudržná koncepce neproblematizuje otázku, co vlastně je literární kritika a co je umění. Své pojednání o podstatě kritiky Doležal založil filozoficky a eticky; kritika pro něj byla způsobem lidské existence, jehož podstata spočívá v „životě v otázce“. Smyslem kritické činnosti (i veškeré literárněvědné práce) je podle Doležala

neustálé odpovídání na otázku po podstatě uměleckého díla. Smysl kritiky je v tomto pojetí existenciální, představuje „otevřenost k pravdě“.

## ■ Kritické myšlení na cestě do opozice

V druhé polovině šedesátých let zesílily spory mezi reformně orientovanou částí spisovatelů a stranickou byrokracií. Napjatá situace se dramaticky vyhroutil během roku 1967. Kulturní sféra, která se stále více společensky angažovala, začala ještě zřetelněji plnit zástupnou roli politické opozice, což se projevilo zejména na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (→ s. 36, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

V návaznosti na konflikt se stranickou byrokracií se znovu otevřely problémy naposledy pocítované jako aktuální v poválečném třetí. Výrazně se tento trend projevil v eseji JINDŘICHA CHALUPECKÉHO, který navázal na své starší kulturně-politické úvahy. Ve stati *Literatura a svoboda* (Literární listy 1968, č. 14, 15) reflektoval propojení literatury a politiky v padesátých letech, jehož důsledkem byla služebnost umění. V zamyšlení nad postavením umělce v moderní společnosti Chalupecký konfrontoval situaci totalitního státu, kde je spisovatel vystaven útlaku, a systému liberalistického, kde již nikoho nezajímá. Umění podle Chalupeckého přejalo v soudobé civilizaci sociální roli náboženství; prostřednictvím literatury má člověk možnost, aby se „rozpomínal své svobody“. Úvahy o smyslu umění se u Chalupeckého prolínaly s reflexí soudobého politického dění. Naději na překonání konzumního stádia civilizace spojoval s programy „nové levice“, jež měla údajně poznat „cenu svobody“. Podle Chalupeckého se „nová levice“ a literární avantgarda spojují ve snaze odstranit „tíseň, kterou zakouší [člověk] ve světě konzumní společnosti“, v níž není místa pro jeho svobodu.

Soustředění kulturní publicistiky k problémům obecně kulturní a mravní povahy v průběhu roku 1968 sílilo a tuto tendenci ještě umocnila srpnová okupace. V tomto období lze hovořit o nové vlně historismu, která byla charakteristická oživeným zájmem o osobnost a dílo T. G. Masaryka (práce Lubomíra Nového, Milana Machovce, Jana Patočky, Václava Černého a dalších) a zejména novou tematizací tzv. české otázky. Z okruhu reformistů měly velký ohlas stati Karla Kosíka a Milana Kundery, jako jejich výrazní oponenti se profilovali zejména Emanuel Mandler a Václav Havel.

Zásadní střet se odehrál v souvislosti s textem MILANA KUNDERY *Český úděl* (Listy 1968, č. 7–8). Autor v něm konstatoval, že události roku 1968 v podstatě daly odpověď na zproblematizování smyslu existence malého národa, táhnoucí se v české kultuře minimálně od známé stati H. G. Schauera a oživené samotným Kunderou na IV. sjezdu Svazu českých spisovatelů. Pokus o „socialismus bez všemoci tajné policie, se svobodou psaného i mluveného slova“ a jednota

odporu proti okupantům podle autora způsobily, že se národ ocitl ve středu světových dějin a dal tak odpověď na otázku po smyslu svého bytí.

Na tuto úvahu polemicky reagoval VÁCLAV HAVEL (*Český úděl?*, Tvář 1969, č. 2). Vytkl Kunderovi, že se sice přihlásil k tradici masarykovského kriticismu, avšak ve skutečnosti unikl k iluzím, neseným duchem „obrozeneco-vlasteneckých frází“. Alibismus viděl zejména v obratu k „lepší, ale už uzavřené minulosti, kdy byli všichni jednotní“, což podle něj nekorespondovalo se situací podzimu 1968, především se stále bolestnějšími ústupky posrpnového politického vedení. Současně Havel zpochybnil přesvědčení o výlučnosti československého demokratizačního procesu, jenž pouze usiloval realizovat základní prvky normálně fungujícího státu.

V názorech obou intelektuálů se zřetelně ukazoval odlišný postoj k celému poválečnému vývoji. Tuto skutečnost exponoval ve své odpovědi *Radikalismus a exhibicionismus* (Host do domu 1969, č. 15) Milan Kundera, který označil Havlovo stanovisko za pohled zvnějšku a v další části jej nařkl z mravního exhibicionismu. Kořeny této polemiky pojmenoval ještě v průběhu roku 1969 JAROSLAV ŠTRÍTECKÝ, jehož stať *Úděl proměny a tvář sebeklamu* (Host do domu 1969, č. 5) byla jedním z nejzajímavějších hlasů probíhající debaty. Podle Štríteckého se v Kunderově postoji ukázala tendence příznačná pro část jeho generace: poté, co z mladých svazáků vyprchalo budovatelské nadšení, začali uskutečňovat tzv. obrodný proces, jehož jádrem měla být reforma socialismu. Sílící národní akcent, který byl pro tehdejší kulturní publicistiku příznačný, podle jeho mínění nahrazoval ideje socialismu zpochybněné poúnorovou realitou; fungoval jako „restaurativní ideologie konstruktivního zapomenutí“.

Štríteckého stať však naznačila i možný aktuálně politický rozměr celé problematiky; konstatovala totiž, že podle postojů k strategii posrpnového politického vedení, jež postupně opouštělo ideje spojené s obrodným procesem, se liberálové mohou začít rozdělovat „na ty, kdo přejdou, a na ty, kdo zatrpknou“. Jeho hypotéza však již nemohla být ověřena. Radikální čistky, s nimiž nastupující normalizace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přišla, nedaly exponovaným účastníkům liberalizačního procesu uplynulé dekády možnost výběru – z oficiální kultury měli být zanedlouho vyloučeni.