

KAPITOLA DEVÁTÁ

Kritika 20. století – kritika personalistická

(F. X. Šalda, V. Černý)

Šaldovo kritické dílo jsme opustili na prahu první světové války. Poválečné období, vznik samostatného československého státu a jeho sociální problémy, důsledky válečného chaosu, kterými vyvrcholila krize hodnot, jimiž se řídila dosavadní společnost, i nástup nových uměleckých generací, to vše hluboce zapůsobilo na změny v umění a literatuře a nutilo umělce a kritiky, aby zaujali stanovisko k měnícím se životním i kulturním podmínkám.

Šalda, uznávaný (a obávaný) kritik v té době rozvinul široce založenou aktivitu literárně kritickou, ale angažoval se také jako publicista i vlastní tvorbou uměleckou. Od posledních let války do roku 1921 psal fejetony do časopisu agrární strany Venkov; poté vystřídal řadu deníků a časopisů (Tribuna, Prager Presse, České slovo ad.) a účastnil se na redakci časopisů nebo sám redigoval časopisy Kmen, Kritika, Tvorba (tento do roku 1929, kdy ho na protest proti omezování svobody projevu předal komunistovi Fučíkovi).

Do první poloviny dvacátých let spadaly též jeho významné pokusy dramatické: Zástupové (1921), Dítě (1923) a Tažení proti smrti (1926). Z nich si podobu realistické sociální studie o úpadku měšťanské rodiny obrozující se lidovým živlem podržela komedie Dítě. Zástupové i Tažení proti smrti jsou dramatická podobenství, která v abstraktním modelu ztvárňují jednak dobovou myšlenku kolektivismu jako duchovního směru, jenž vede člověka ke splynutí s celkem (vliv unanimismu francouzského spisovatele Julese Romainse), jednak v podobě fantaskní grotesky formově blízké vizionářským hrám bratří Čapků vyslovuje myšlenku neuhazitelné žízně člověka po nesmrtelnosti. Myšlenky ztvárněné umělecky v dramatickém podobenství vyjadřovaly v zobecněné podobě vývojový proces, jakým procházel i kritikův vztah k životu a k tvorbě. Šalda spatřoval nadále vztah k životu a k umění jinak, než v předválečném období. Tehdy stál v popředí jeho pozornosti tvůrce jako jedinečná osobnost realizující se v díle neopakovatelné hodnoty, nyní se jeho stanovisko změnilo. Umělec podle jeho názoru má přijmout účast ve společenském, ba přímo politickém kvasu doby: „...pokládám prostě za lidské mrzáctví, za lidskou necelost a neúplnost spisovatelovu, kdyby nežil politicky, to jest kdyby se vylučoval z té víry a naděje a víry hromadné, básník nesmí se vylučovat ani z myšlenky ani z tvorby a práce politické.“ (Kritické projevy 11, 1959 s. 97; původně Venkov 20. 7. 1919)

V souvislosti s tím doznal změny i Šaldův názor na suverenitu umělce a na umění ve vztahu k ideologii; objevily se tu myšlenky služebnosti umění: „Není možno milovati vlast nebo lidství odtážiti a povšechně ... milovati a poznati není možno jinak než službou. Tedy sloužiti určitému ztělesnění národa!“ (Tamtéž, s. 98)

Tím byly v jeho myšlenkovém světě vytvořeny předpoklady pro zásadní odvrát od individualismu: „Čím dále tím jest mně jasnější, že všecka opravdová tvorba jest jen důsledně a soustavně odosobnění, to jest překonání svého já v čemsi vyšším, v účelu nadosobním, hromadném. Tomu není na odpor, že vývoj umění a poesie nesou osobnosti, neboť osobnost není osoba, není lidské já s jeho nahodilostmi, rozmary, zvůli, nýbrž ono člověčství, z něhož jest násilnou prací a kázni (podtrhl A. H.) vyloučena všechna jednodenní zajímavost a hravá líbivost, aby se vykrystalizovaly jen rysy nadosobní, typické a trvalé.“ (Tamtéž, s. 99)

Šalda dokonce neváhal za školu takového odosobnění označit politickou stranu. V jeho stanovisku doznávaly zřetelné vlivy novoklasického požadavku jasnosti a pevnosti tvaru, který přesahoval i do sféry životního postoje. Tyto vlivy se skloubily s dobovými kolektivistickými tendencemi, které ovšem nesměřovaly k nadčasové typičnosti klasicistního ducha, nýbrž měly cíle revoluční, převratné. I revoluční hnutí však vyžadovalo kázeň, podřízení jedince společné snaze (o změnu poměrů). To byl rys, jenž umožňoval Šaldovi spojit klasičnost s revoltou a vidět v službě umění potřebám hromadnosti rysy nového objektivismu: „...jde tu o zárodky nového objektivismu; já básníkovo ustupuje do pozadí, stává se ne cílem, nýbrž prostředkem výrazu, nástrojem výrazu, je dáno do služeb něčeho, co ... povýšilo nad sebe ... nejlepší a nezajímavější jest osobnost, která podá nejvíce z obecnosti a celkovosti.“ (Tribuna 26. 2. 1922; knižně: Kritické projevy 12, 1959, s. 42).

Proto Šalda vítal spojení mladé tvorby (z níž ho tehdy zaujali básníci kolem časopisu Host: Wolker, Píša, Kalista, Blatný – zejména první dva inklinovali k proletářské poezii) s komunistickou ideologií, neboť v ní viděl prostředek ke zdisciplinování básnického ducha: „Básník stává se znovu funkcí společenskou. A to znamená, stává se znovu bezejmenný...“ (Tamtéž, s. 43) Umělec se z tvůrčího „héroa“ mění v dělníka nebo „řemeslníka umění a života“.

Předpokladem k této proměně byla Šaldovi právě existence nové, silné ideologie, která dokáže oslovit masy. On, který v předválečné studii o umění a náboženství hledal v náboženské víře absolutní hodnoty základnu pro vnitřní stabilizaci umělce zakládající formovou ukázněnost tvorby, spatřil nyní v ideologii komunismu projev novodobého mýtu, jenž může splnit

funkci odosobňující síly schopné překonat atomizaci a roztržitost individualismu a subjektivismu 90. let minulého století a jeho „děs z prázdna“ (o tom hovořil v článku *Trojí generace* z roku 1924, v němž generaci 90. let přisoudil umělecký iluzionismus jako prostředek k překonání horroru vacui; tento „děs z prázdna“ však podle jeho názoru byl vlastní i relativistické generaci čapkovské; její příslušníci ovšem o tom vedli se Šaldou polemiku).

Kritik jako by se snažil osvobodit od východisek, na nichž založil svou činnost v předválečném období (i když tendence k objektivizaci lze sledovat už v jeho názorech spojených se statí o umění a náboženství). Touha splynout s „kolektivním rytmem celkovým“ projevující se u mladých básníků byla podle jeho názoru vyvolána v život existencí velké společenské víry, velkého sociálního náboženství nebo mýtu, které vykazují „každé funkci i každému jednotlivci pevné místo ve společenském ustrojení.“ (Tamtéž, s. 115; *Tribuna* 13. 2. 1922) Totalitní nebezpečí takového mýtu si tehdy neuvědomoval; viděl v něm naopak prostředek „osvobození člověka od nepokoje a utrpení jeho já, jeho osoby, a obrácení pozornosti k celku, k předmětu.“ (Tamtéž, s. 115–116) To s sebou neslo v umění jednak oprostění od analytické skepse, jednak tendence ke klasické ukázněnosti a harmonizaci osobnosti. Je příznačné, že v té době odmítal Šalda klást si otázku správnosti či klamnosti tohoto mýtu (tím že ji považoval za nepodstatnou, však propadal nebezpečí, že harmonizace a jistota člověka bude založena na iluzi).

V souvislosti se změněným pojetím umění a jeho společenské funkce i s názorem na umělce jako bezejmenného dělníka, funkci kolektivního mýtu, se měnilo i Šaldovo pojetí kritika a osobnosti kritiky. Také kritik se měl oprostít od předsudků a tvořit své ideové nástroje z chvíle a jejího varu (*Tribuna* 20. 11. 1921; *Krit. projevy* 11, 1959, s. 230). Kritik podobně jako umělec se měl stát dělníkem, „který pracuje v temnu ... Dílo pravého kritika je neosobní a anonymní.“ (Tamtéž, s. 235) Kritická měřítká vázaná na situaci se však nutně historicky relativizují. Šalda však vymezil tuto relativitu polaritou krajních poloh kritických sudidel vymezujících jejich pohyb v určitém poli: intenzita-extenzita, koncepce-kompozice, „vír“-„tvar“ atd.

V roce 1925 se opět vrátil k otázce individualismu, která u něho přes všechny sympatie s ideovou orientací a básnickým experimentováním mladých, usilujících zrušit hranice umění a života, zůstávala stále živou. Vyslovil se proti individualismu diferencujícím, hledajícím odlišnosti; pravý individualismus se podle něho měl projevovat jako podivínství, rozmar, hravost (tu jako by si otvíral cestu k uznání poetismu, jenž popíral kázeň a víru proletářské poesie).

Stále se u něho vracela i problematika kritiky a její povahy. V polemice s Fr. Götzem (*Tvorba* 1927–28, č. 1, s. 1–3; *Krit. projevy* 13, 1963, s. 207 až 216) hovořil o dvou fázích kritiky: první spočívá v kritické nedůvěře vůči dílu, druhá pak v tvorbě měřítek. Cílem je dosáhnout kritéria jakožto estetického útvaru prostého vnitřních protikladů a rozporů. Oproti někdejší kritice, která pracuje patosem a inspirací, se nyní stává rozhodujícím postupem „asimilace celé bytosti“ kritikovy s dílem (tamtéž s. 215). Přetrvával však u Šaldy odpor ke kritice impresionistické.

Dal se však sledovat určitý pohyb či posun od uměleckého chápání kritiky (projevujícího se esejistickou zdobností stylu v předválečných statích) k pojetí věcnějšímu, dalo by se říci civilnějšímu a odbornějšímu. (To postřehl například významný Šaldův oponent z čapkovské generace Ferdinand Peroutka, který poukázal na rozdíl ve stylu Šaldových kritik předválečných a poválečných. Šalda na tento Peroutkův postřeh reagoval ve druhém ročníku svého *Zápisníku* /bude o něm řeč dále/ v článku *Problém F. X. Šalda a problém F. Peroutka*, s. 26–35).

Bylo mu v té době i později vyčítáno, že opustil svá původní východiska, že z někdejší vůdčí osobnosti se stal pouhým sympatizantem dobových programů a mód. Útoky na něho se stupňovaly s tím, jak se v jeho kritické praxi ve 20. letech projevoval trend, jenž ho příznivě stavěl k představitelům avantgardního umění a jejich programům.

Z dnešního pohledu je zřejmé, že Šalda obdobně jako jeho mladí chráničenci do určité míry podléhal futurologickým iluzím odsouvajícím vyústění sociálních i tvůrčích rozporů do budoucnosti a sázejícím na revoltu proti tradici. K tomu jak víme, mířily už jeho myšlenky o tvůrčím zapomínání v knize *Boje o zítřek*. Sám název knihy tehdy naznačoval Šaldovo romantické stanovisko usilující překonat „děs z prázdna“, tj. vyprázdňenost hodnotového světa společnosti, její utilitářský prakticismus, odvážným projektem umělecké vize v duchu nejprve symbolismu, pak secese a konečně neoklasicismu. V tomto smyslu je třeba znovu přehlédnout i Šaldovy polemiky s kritiky čapkovské generace, kteří proti utopickému ideologizování stavěli střízlivý smysl pro skutečnost.

Šalda sám byl ovšem duch natolik pronikavý, že rozdíl stanovisek plynoucích z generačních postojů dokázal postihnout. Učinil tak v článku *Trojí generace* (1924), v němž charakterizoval postoje své vlastní generace devadesátých let, generace čapkovské i generace nejmladší (reprezentované ovšem tehdy ještě především proletářskou poesí Wolfovou): „Každému, kdo hledí z většího časového odstupu a s dostatečným klidem pozorovatelským na vlnobití českého literárního života v 19. a 20. století, vnucuje se sama sebou myšlenka, že generace tzv. let devadesátých a generace

tzv. pragmatická souvisí spolu velmi důvěrně, právě jako obě souvisí velmi důvěrně s generacemi předchozími. Přechod mezi nimi jest zcela povolný a týká se jen podružného; není mezi nimi nikde zásadního předělu; a obě jsou pokračování a články starého složitého útvaru iluzionistického, jež bych nejráději, a doufám i správně, nazval český literární barok. Tzv. generace let devadesátých, bude to stále zřejmější, ve většině svých představitelů byla iluzionistická. Umění bylo jí uvědomělý sebeklam.... bylo jí opiem, hašíšem, ... něčím, co zastírá prázdno života, nahraňuje je, léčí z něho... Nad prázdnom života tyčili nebo klenuli něco, co mělo dáti sílu žítí jej a žítí jej vítězně; byla to často koncepce heroa a heroismu... Ale nemysli a neboj se nikdo, že podstatně jiný je básnický svět generace tzv. pragmatické. Pragmatism sám byl správně charakterizován jako měšťácký romantismus přízemního letu a přistřižených křídel. Postavte si jen vedle sebe všechny hlavní práce Weinerovy, Rutteho, bratrů Čapků a uvidíte, že jest zde v podstatě týž ... děs z prázdna, který charakterizuje literární barok jen ještě intenzivnější. ...Přemáhají a musí přemáhati právě generace předcházející toto mučivé a trýznivé prázdno: tvorba jest jim rovněž prostředek, jímž reagují na ně, kterým chtějí uniknout mrávní sebevraždě...

Skutečný průryv, opravdový předěl mezi starými a novými leží až, zdá se mně, mezi generací pragmatickou a generací nejmladší: někde před Wolkrem, před Seifertem, před Nezvalem. Ti začínají opravdu ab ovo. Znají cestu od člověka ke člověku bezpředpokladnou i bezprostřední jako animální teplo. Tkají novou, nesmírně měkkou a jemnou tkáň nového společenství lidského... V mé době této hromadné vůle dobové jako jednotného směru a různé hutnosti nebylo... Dnes však jest; jest jako veliký objekt který vyvažuje a převažuje subjekt, vyzdvihuje jej z jeho osamocení, včleňuje jej v novou jistotu bezespornou.“ (Kritické projevy 12, 1959, s. 273–276)

V tomto duchu byla psána i přednáška *O nejmladší poezii české*, která vyšla v roce 1928 a v níž Šalda otevřeně podpořil avantgardní umění. O rok dříve, v roce 1927, se stalo jubileum Šaldových šedesátin zámlinkou k oživení bojů o jeho dílo. V nich se mu dostalo takřka bezvýhradné podpory ze strany levicové, socialisticky a komunisticky orientované kritiky včetně mladých ze skupiny Devětsil. V té době však už Šalda opouštěl tribuny politických deníků a literárních časopisů, neboť pojal záměr, který byl a zůstal v našich podmínkách ojedinělý: založil a začal vydávat vlastní časopis, časopis jediného redaktora a autora, proslulý *Šaldův zápisník*. První ročník se objevil v roce 1928 a skončil číslem 8–10 v roce 1937, již po Šaldově smrti.

Kritik tak získal nezávislé postavení, které mu umožnilo zaujímat osobitá stanoviska jak k událostem společenským a k dění politickému, tak k problémům uměleckým a literárním. V Zápisníku Šalda otiskoval své vlastní básně a drobné povídky, především však obsáhlejší stati, a to jak úvahové, tak hodnotící, jak monografické, tak přehledové; v posledních ročnících se přehledové stati staly častějšími. Závěr každého čísla tvořily četné glosy, v nichž doplňoval, či korigoval své názory z článků, polemizoval s odpůrci i reagoval na aktuality v kultuře i politice.

Hned úvodní článek prvního čísla prvního ročníku věnovaný otázce tradice naznačil, že v Šaldově myšlenkovém světě došlo opět k proměně – tentokrát k pohybu směrem zpět, k jistému ústupu z radikálně futurologických pozic ke kulturním kořenům (*Znova a znova: tradice a revoluce*). Šalda zde usiloval o propojení tradicionalismu (tradice přitom chápal pluralitně, nikoli jako jednotu) a revolty. V revoltě již neviděl – jak to často zdůrazňovali avantgardisté – popření tradice, nýbrž její rozvíjení. Proti myšlence permanentní změny se u něho počalo znovu uplatňovat vědomí čehosi trvalého, stálého, co se obměňuje, ale neztrácí na souvislosti.

V návaznosti na zklamání a rozčarování, jaké přinesla krizová třicátá léta nejen v hospodářské, nýbrž i duchovní sféře, se před Šaldou znovu vynořily otázky ducha a potřeba hledat obranu proti duchovní korozí rozhlodávající niterný svět člověka dvacátého století, jak to tehdy nejnověji demonstrovala Freudova psychoanalýza. Šalda proti této analytické, tedy rozkladné tendenci, zasahující samo jádro lidského nitra, vyzdvihl nutnost zápasu o lidskou osobnost.

S problematikou boje o vnitřní integritu člověka souvisely jeho články věnované úloze a postavení soudobého intelektuála, ať k nim podnět vzešel z potřeby vyjádřit se k přítomné situaci společenské a k dění politickému (válka ve Španělsku, moskevské procesy, nebezpečí nacismu v Německu¹⁾ atd. – tady je pro zajímavost třeba poznamenat, že na sklonku dvacátých let Šalda, zaslepen svou dávnou ideou heroické osobnosti a zároveň v zajetí představ o síle kolektivistické ideologie po krátkou dobu koketoval se sympatiemi pro italský fašismus²⁾ nebo z inspirace literární (poznámky ke knize franc. publicisty J. Bandy *Zrada vzdělanců*³⁾ nebo k reportážím André Gida *Návrat ze Sovětského svazu*⁴⁾ znovu u Šaldy ožila myšlenka vztahu individua a společnosti (*Básník a společnost, Společenské kolektivum a spisovatelské individuum*⁵⁾) a obecné úvahy o smyslu kultury světové (*O smysl kultury*⁶⁾) i české (*Češtvi a Evropa*⁷⁾). Je např. příznačné, že většinu 7. ročníku (1934–35) vyplnila polemika s Bohumilem Mathesiem, tehdy obhájcem stalinistického kolektivismu. Šalda v ní odmítal ztotožňovat individualismus s egoismem a znovu vyzdvihl úlohu osobnosti proti

„mechanickému“ kolektivismu, jakož i význam svobody proti determinismu. Objevila se opět též myšlenka absolutních hodnot postavená proti relativismu.

Prohlubovaly se též Šaldovy názory na umělecké dílo, na jeho vnitřní skladbu a stavbu, jejíž analýza mohla podle něho jedinečně vést k pochopení tvůrčího subjektu umělce. To konstatoval ve své studii o Šaldovi jako analytikovi literárního díla i literární historik Zdeněk Kožmín, jenž rozeznal několik vývojových fází kriticky analytické metody: od rozboru psychologického (a dodejme i sociologického) se postupně zaměřoval na problematiku ideovou se zvýrazněným hlediskem etickým, souvisícím s jeho obratem od individualismu ke kolektivismu. Od poloviny dvacátých let se pak Šaldův zájem podle Kožmína soustředil na autorovu tvůrčí metodu, styl, a na její protiklady: „Šalda postaví vedle sebe Olbrachtovu Annu proletářku a Konrádovu Dinah, aby mohl precizovat obě protilehlé metody a umělecké struktury ... Šalda zesiluje i svou tendenci ke konfrontaci většího počtu různých děl téhož žánru a hledá charakteristiku a hodnocení každého díla, jeho nejspeciřičtější rys, jeho svébytný svět, jeho metodu, kterou se liší od ostatních děl zvolené řady... zkoumá se řád, logika jednotlivých uměleckých staveb... Šalda také nyní vychází v podstatě ze čtenářského vnímání literárního díla. Struktura každého díla je mu poznatelná právě v procesu jeho estetického vnímání a prožívání.“ (Sborník F. X. Šalda 1867–1937–1967, 1968, s. 114–115.)

Tento obrat v Šaldově přístupu k uměleckému dílu zkonstatoval i Jan Mukařovský, když ve své práci F. X. Šalda a teorie literatury (SaS 1937, s. 101–110) ukázal na Šaldově teorii zřetelné rysy předznamenávající přístupy strukturální. S důrazem na organičnost uměleckého díla stoupaly i Šaldovy nároky na tvůrčí podnětnost literatury (článek *O literatuře druhého a třetího nálevu*⁸⁾ a na zásadovost a náročnost kritiky a jejích měřítek (*Krise kritiky, Něco o moderní kritice*; ŠZ I s. 6–9, ŠZ V s. 251–257).

Roku 1937 Šalda zemřel a nekrology, které jeho smrt provázely, se v naprosté většině shodly na konstatování, že odešla největší osobnost české moderní kritiky, ba její zakladatel. Poněkud střízlivěji vyzněl článek F. Peroutky v Přítomnosti; autor v něm poukázal na rysy eklekticismu a nesoudržnosti kriticky osobnosti a na jeho subjektivně negativní vztah ke generaci pragmatiké, zejména ke K. Čapkovi. S Peroutkovým článkem polemizoval Pavel Fraenkl v Listech pro umění a kritiku; obhajoval jednotu Šaldovy osobnosti založené v mravní velikosti.

V té době již začala vyvstávat na horizontu českého kritického myšlení osobnost, o níž lze plným právem hovořit jako o následníku, dědici a pokračovateli Šaldova odkazu. Touto osobností byl Václav Černý (1905–1987).

Věkově sice patřil k autorům třicátých let a jeho kritická činnost se vyhranila v letech čtyřicátých, avšak ze všech kritických osobností z období po Šaldovi byl názorům svého velikého předchůdce nejbližší jak myšlenkově, tak i stylem své práce. Pocházel z rodiny učitele a regionálního kulturního pracovníka Václava Černého. Po studiích na gymnáziu v Náchodě a na lyceu ve francouzském Dijonu (maturita 1924) obhájil doktorskou práci na FFUK v Praze v roce 1928 prací *Bergson a současná poezie*. Po krátké epizodě středoškolského pedagoga působil v Institutu slovan-ských studií v Ženevě a přednášel na tamní univerzitě. Po návratu se v roce 1936 stal docentem románských literatur na pražské univerzitě, později byl mimořádným profesorem v Brně.

V roce 1938 založil Kritický měsíčník, kolem něhož dokázal soustředit významné osobnosti. V roce 1942 byl časopis nacistickými okupačními úřady zastaven a vycházet začal až po osvobození v roce 1945.

Černý na sebe upozornil knížkou *Ideové kořeny současného umění* (1929). V ní vyložil současnou poezii z hlediska bergsonovského pojmu životního elánu jako zdroje tvůrčí aktivity. Soudobé básnictví bylo pro něho šestou generací romantickou. Romantismu jako stylotvornému principu se věnoval poučen vynikající znalostí západoevropského umění ve stopách Šaldových ve své komparatistické studii *Esej o titanismu v romantické poesii mezi 1815–1830* (1933). Francouzsky psaná práce, která došla uznání i v mezinárodním měřítku, se zabývala postojem vzdoru romantického individua vůči Bohu. Z francouzských pramenů vycházela i Černého práce *Esej o básnickém baroku* (1937), v níž přinesl souhrnný pohled na období, které se ve třicátých letech stalo předmětem obecného zájmu. Po návratu do Čech v polovině třicátých let se Černý věnoval literární kritice. Napsal přehlednou studii o díle Karla Čapka (1936), patřil k prvním kritikům, kteří objevili prozaika Egona Hostovského a kteří charakterizovali tvůrčí profil básnické generace, jež vstupovala do literatury s programem tzv. „nahého člověka“.⁹⁾ Podal pronikavou analýzu surrealismu a jeho romantických kořenů. Romantismu byla zasvěcena též jeho studie o „romantickém nekľidu“, věnovaná M. J. Lermontovovi.¹⁰⁾ Z let okupace pocházejí též jeho studie dantovské (*Polibek na usměvavá ústa*)¹¹⁾ a jeho práce zaměřená na otázky tvůrčí osobnosti a soustředěná posléze do knihy *Osobnost, tvorba a boj*, která však vyšla až v roce 1947. V ní Černý rozvinul, vycházející z tradice šaldovské, pojetí tvůrčí osobnosti a života jako zápasu o ni s vnějšími i vnitřními slabostmi: „Osobnost je místem, kde se protíná nutnost a svoboda a spolu bojují ... Je místem konfliktu a rizika stále obnovovaných – vidí sebe jako úlohu opět a opět ukládanou novým výbojům k dovršení. ...“ (S. 63)

Černého pojetí života a tvorby tak nabylo rysů dramatického heroismu připomínajícího Šaldovo pojetí z období Bojů o zítřek.

Nepřeberné je bohatství Černého studií kritických, literárně historických i srovnávacích, v nichž se projevily nejen nesmírně široké znalosti světových literatur a jejich dějin, nýbrž i osobité vědecké názory a myšlenkové podněty vyvstávající z tohoto kulturního zázemí. Patří sem například studie o středověké milostné lyrice¹²⁾ i zasvěcené analýzy děl světových i našich klasiků.¹³⁾ Černého osobnost představuje v dějinách české kritiky most navazující spojení šaldovské tradice s kritickým myšlením pošaldovským. Proto lze Černého označit za Šaldova dědice.

Poznámky:

- 1) Problém německý. Šaldův zápisník IV, 1931–32, s. 361–370 a Ve věku železa a ohně. Šaldův zápisník VI, 1936–37, s. 1–10
- 2) sr. brožuru Těm, kdo neumějí čísti... 1926
- 3) Šaldův zápisník II, 1928–29, s. 81–86
- 4) Šaldův zápisník IX, 1936–37, s. 109–120
- 5) Básník a společnost. Šaldův zápisník V, 1922–23, s. 187–191; Společenské kolektivum a spisovatelské individuum. Šaldův zápisník VII, 1934–35, s. 1–12
- 6) O smysl kultury. Šaldův zápisník III, 1930–31, s. 105–122
- 7) Češství a Evropa. Šaldův zápisník VII, 1934–35, s. 226–231
- 8) Literatura 2. a 3. nálevu. Šaldův zápisník II, 1929–30, s. 1–13
- 9) Čtrnáct básníků z našich nejmladších ...Jarní almanach básnický 1940; též Slovo k Slovu mladých. Kritický měsíčník 3, 1940, č. 5/6, s. 245–246 ad.
- 10) Meditace o romantickém neklidu. Praha 1941. In: Tvorba a osobnost II, Praha 1993, s. 134–151
- 11) Polibek na usměvavá ústa. 1934. In: Tvorba a osobnost II, Praha 1993, s. 156–170
- 12) Staročeská milostná lyrika. Praha 1948
- 13) Studia ze starší světové literatury. Praha 1969

KAPITOLA DESÁTÁ

Demokratická kritika První republiky

V této kapitole půjde o kritické osobnosti, které tu těsněji, tu volněji souvisely s generací čapkovskou, jež vstupovala do literatury těsně před první světovou válkou a programově v tzv. Almanachu na rok 1914. Sám almanach a jeho příspěvatelé představovali dosti nesourodý konglomerát básníků a literátů odlišného věku i zaměření. Na jedné straně tu byl individualisticky vypjatý básník a kritik Otakar Theer a tradicionalistický Arne Novák, na druhé straně někdejší anarchistický bouřlivák S. K. Neumann, jenž na moravském venkově prodělal v tomto období obrat svého tvůrčího zaměření směrem k smyslovému světu přírody i civilizace.

V době, kdy vyšel Almanach, psal S. K. Neumann do Lidových novin fejetony, které vyšly až v roce 1920 pod názvem *Ať žije život!* Autor v nich formuloval svůj postoj k modernímu, postsymbolistickému umění ovlivněnému celou řadou činitelů: bergsonovským vitalismem, expresionismem, ale také kubismem a futurismem, zejména jejich zálibou v civilizační technice. Hlavní rys moderního umění viděl Neumann v odvratu od estetické výlučnosti, ve zcivilnění umění a v jeho příklonu k věcné kráse života: „Naturalism a symbolism byly nutné předpoklady nové poezie a nové básnické řeči. Naturalism otevřel do literatury básnické cestu věcem všedním a ošklivým. Symbolism učinil poezii niternější a hudebnější a básnickou řeč navýsost citlivou. Zralá moderna počítá s jejich materiálem a s jejich vymoženostmi. Vyhýbajíc se stejně tendenční triviálnosti jako malicherné výlučnosti a chození po koturnech, přetvořila nová poezie svou řeč hlavně tím, že zcivilněla, jak zní nejnovější slovo, svůj patos.“ (S. 45)

Vedle něho byli významnými příspěvateli bratři Josef a Karel Čapkové, kteří spolu s dalšími (Josef Kodíček, Vlastimil Hofman, ad.) brojili proti přežilé estetice symbolismu a dekadence.

Na imaginárním předělu mezi oběma vrstvami autorů zúčastněných v Almanachu stál Otokar Fischer (1883–1938). Byl zhruba o deset let starší než Čapkové, nicméně jako kritik literární i divadelní se odlišoval jak od koncepce realistické a pozitivistické, kterou reprezentoval Jindřich Vodák, tak od impresionistického pojetí Karáskova a osobnostně patetického přístupu Šaldova. Fischer se narodil v Kolíně. Vystudoval germanistiku a romanistiku v Praze a v Berlíně. Působil v univerzitní knihovně (tam se seznámil s Otakarem Theerem), později byl docentem a profesorem německé literatury na FFUK. Před první světovou válkou byl dramaturgem

Národního divadla (v roce 1937 šéfem činohry). Výrazně zasahoval do divadelního i literárního života. Psal též literárně teoretické a historické studie. Tragédie republiky na sklonku třicátých let uspěla jeho smrt.

Příznačným rysem jeho kritické činnosti byla snaha sloučit exaktní rozbor literárního díla s prožitkem a vcítěním. Byl stoupencem psychologické kritiky, usilující postihnout psychický typ autora, respektive básnického subjektu. Lákaly ho především složité tvůrčí osobnosti (Kleist, Heine, Nietzsche ad.). Zabýval se též obecnými otázkami: ztvárněním psychologických problémů v literatuře (studie o motivu dvojnicství), vztahem básnického slova a skutečnosti (*Spektrum a řeč*) apod. Jako jeden z prvních kritiků osvětloval již v roce 1907 význam tehdy nového směru freudovské psychoanalýzy pro literární teorii a kritiku. (Sám zaujímal k psychoanalýze a jejímu vztahu k literatuře postoj rezervovaný). Už názvy významných knižních souborů jeho esejů: *Duše a slovo* (1929), *Slovo a svět* (1937), *Slovo o kritice* (posmrtně 1947) naznačují, že Fischer jako kritik kladl váhu na básnické slovo jak výraz psychického ustrojení umělce.

Navazoval na myšlenky německého filosofa Wilhelma Diltheye, představitel duchovněného přístupu k umění a básnictví (Prožitek a básnictví 1877) a jeho následovníků (např. Oskar Walzel ad.). Sám zformuloval své pojetí ve stati *Otázky literární psychologie*. Fischer byl nejen praktickým kritikem literárním a divadelním, nýbrž zabýval se také teorií literární kritiky. V heslu *Kritika pro Ottův slovník naučný* napsal: „...kritika toť syntéza ... 'filologie'; ta jest ve své funkci nejužší (zde měl na mysli kritiku textovou, A.H.) spojena s oním bystrozrakem, s onou nespokojeností, s onou zjitřenou citlivostí a všemi ostatními znaky, jež určují její platnost nejobecnější.“¹⁾ Literární kritika se mu jevila jako oblast na rozhraní mezi vědou a uměním. Nešlo tu však, jako u Šaldy o explikaci autorova uměleckého záměru z podmínek rasových, sociálních a dobových, jak to požadoval Taine, či z podmínek estopsychologických, jako u Hennequina, nýbrž o nalezení psychologické motivace tvůrčího aktu z jeho stylové realizace v díle. Fischerův přístup jako by předznamenával metodu stylistické analýzy, jakou proslavil známý teoretik Leo Spitzer.

Fischer tvořil vedle Neumanna jakýsi most dvěma generačně rozdílnými přístupy, jaké představoval na jedné straně Šalda a na druhé straně mladí kritikové, k nimž patřil i Karel Čapek.

Čapek sám se v období, kdy vstupoval do literatury, intenzivně věnoval estetickým studiím. V roce 1913 dokončil práci *Směry v nejnovější estetice* a v roce 1915 předložil disertační doktorskou práci *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*. Již název této práce (kromě estetických studií byl Čapek též autorem filosofického pojednání

o pragmatismu) svědčí o šíři zájmů, která se projevila i v Čapkově činnosti kritické. Ta zasahovala jak do literatury, tak do výtvarného umění. Zpočátku publikovali své články oba bratři společně. Jejich snahou bylo prosadit nový názor na umění proti panující normě symbolistně dekadentní i proti bohémské póze „buřičů“. Oba, zejména však Karel, tíhnoucí více k literatuře, živě pocítovali dobový kvas, jímž procházelo evropské umění a snažili se vnést nové proudy do českého prostředí. Cílem jejich kritických úvah bylo otevřít českou kulturu novým směrům, nově formulovat vztah umění a života.

Čapkům šlo tehdy (zčásti pod vlivem Neumannovým) o nové zakotvení umění ve skutečnosti a o nové pojetí umělce: proti pozitivistickému, naturalistickému registrátoru fakt, proti symbolistnímu vizionáři a dekadentnímu neurotikovi i proti anarchistickému bohémovi se snažili vytyčit pojetí umělce – občana, uživatele a obdivovatele moderní technické civilizace, opouštějící subjektivismus předchozího období.

Literární historička Eva Strohsová v knize *Zrození moderny* (1963) o nové estetice mladých napsala: „Proti l'art pour l'artistní estetice je tu ... zjišťována závislost i závaznost umění vzhledem k životu, k sféře neumění... Moderna (tj. mladá generace čapkovská)...chápe souvislost umění a skutečnosti ... v dvojím smyslu: skutečnost je jí jak zdrojem, tak předmětem aktivního působení umělecké tvorby. Tato koncepce obracející umění čelem ke skutečnosti a orientující je přímo k účasti na životním ocenění včleňovala umění do života jako jednu z jeho specifikovaných, nikoli však nadřazených funkcí, očišťovala pojem umění od nánosů, kterým jej obklopoval romanticko-dekadentní kult Umění.“ (S. 61–62)

Názory mladých záhy nevyhnutelně narazily na odpor jak ze strany představitelů dekadence soustředěných kolem *Moderní revue*, tak také ze strany F. X. Šaldy, jenž sice z počátku jevil sympatie se snahami o zživotnění umění, ale po Čapkově negativní kritice prózy *Růženy Svobodové* *Posvátné jaro* (*Umělecký měsíčník* 1912, č. 14), propukly polemiky, které Šaldu nadlouho postavily do tábora protičapkovského. Nešlo však zdaleka o osobní motivaci sporů. Čapkovo pojetí umění se v této kritice i celkově radikálně rozcházelo s vysokým chápáním umělecké tvorby, jaké v té době zastával Šalda, chystající se napsat studii umění a náboženství.

Generačně motivovaný spor zabraňoval po léta Šaldovi docenit význam Čapkovy tvorby a pochopit jeho stylové směřování k umění a literatuře vpravdě demokratické, usilující o kontakt se životem v jeho prostých, všedních formách. Šalda byl příliš spjat s romantickými kořeny moderního umění, než aby se sblížil se snahami o moderní zcivilnění umění. Ani v období, kdy se od hrdého individualismu odvrátil k nadosobním hodno-

tám kolektivním, nepozbylo jeho pojetí umění patosu, jenž je odděloval od střízlivé, civilní věcnosti. Proto mu byl bližší expresionistický patetika a umělecký aristokrat Vančura než demokraticky „usedlý“ Čapek.

Válečná zkušenost krutě poznamenala názory čapkovské generace. Umělecky i kriticky posílila odpor proti absolutizaci, vedla ke zdůraznění relativity hodnot ve vztahu k praxi. To se ukázalo jak v Čapkových povídkách, románech či dramatech, tak v jeho názorech kritických i publicistických. Dokladem je jak jeho soubor *Kritika slov*, v němž podrobil rozboru dobovou frazeologii, tak i jeho úvahy o umění a literatuře, v nichž se zamýšlel nad zdroji a mezemi literární tvorby. Jeho úvahy o anekdotách, písniích lidu pražského, o detektivkách, o románech pro služby či o proletářském umění (*Marsyas*) nejen naznačovaly prohlubování názorů na sepětí literatury se životem, nýbrž i relativizovaly hranice náročného a triviálního umění, bouraly bariéry bránící co nejširšímu sepětí literatury se čtenáři, realizaci literární produkce v publiku. To bylo pro Čapka jedno z hledisek, z nichž posuzoval literaturu: „Často mne zaráží u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si, k jak úzkému kruhu lidí se obracují. Snad vykřiknete, že jsem zpátečník; ale staré knihy se obracely k většímu počtu lidí; a nejprvotněji literatura mluvila k největšímu počtu, ke knížatům lidí stejně jako k pasákům koz. Veřejnost, k níž se my obracíme se vším svým tvořením, je takříkajíc jenom symbolická; ve skutečnosti je to hlouček podivínů, kteří se z příčin dosti tajemných zajímají o umění nebo o nás. Neříkejte, že píšeme pro buržoazii nebo pro národ nebo pro nějaký určitý druh lidí; máme co činit jen s velmi omezeným počtem dosti výlučných a osamělých jedinců, o jejichž skutečném životě nemáme ponětí.“ (Proletářské umění, Přítomnost 1925, knižně: Marsyas, 3. vyd., 1948, s. 251–252)

Čapkův názor je samozřejmě nadsazen a týkal se spíše určité části umělecké a literární obce, především básníků a prozaiků avantgardních. Ostatně u Čapka samého vyvracejí jeho představy o omezeném publiku relativně vysoké náklady jeho knih. Nicméně v těchto jeho myšlenkách se odráží původní snaha již z dob předválečných obnovit spojení mezi uměním a životem. Byla to snaha o demokratizaci umění, aby se stalo součástí života občanů. V tom Čapek navazoval na tradici havlíčkovskou a nerudovskou a rozcházel se jak s tendenčně agitačním pojetím umění proletářského, tak s hravě nezávaznou imaginativností poetismu.

Čapek zasáhl i do úvah o literární kritice samé na počátku třicátých let. Jeho článek *Past Šrámkova i past kritiků*²⁾ vyvolala bouřlivou odezvu takřka ze strany všech kritiků, kteří přispívali do deníků a časopisů. Čapek totiž zkonfrontoval názory jednotlivých recenzentů na Šrámkův román *Past*

a ukázal, jak zásadně si protiřečí. Nechtěl samozřejmě vytýkat kritikům různost názorů – to by bylo v rozporu s jeho osobním přesvědčením o pluralitě, avšak šlo mu o míru objektivity kritického soudu, o „meze dovolených omylů“. Šlo mu o občanskou odpovědnost kritiky vůči publiku, jemuž má poskytovat orientaci v kulturních hodnotách a usnadňovat k nim přístup. Jako u každé jiné práce, žádal i na kritice odbornost a svědomitost překonávající subjektivistické pocity a dojmy. Čapek nevolal po ničem jiném, než po objektivní metodě, podobně jako to učinil již ve své disertační práci. Ve své replice proti námitkám odpůrců zdůraznil pak potřebu diskuse nikoliv o jednotlivých soudech či osobách, nýbrž o teoretických základech kritiky (ne však ve smyslu klasifikace typů kritiky, jak to učinil Arne Novák, nýbrž o objektivnosti uměleckých kritérií). Čapek požadoval, aby kritika se soustředila na věc samu, na dílo, a oprostila se od předsudků plynoucích ze světového názoru či naladění kritika: „Myslím, že funkce kritika, zejména kritika v novinách, je, aby informoval čtenáře o uměleckém díle a ne o svém světovém názoru nebo o svém vnitřním ustrojení.“ (Knižně in: O umění a kultuře II, s. 430) Také tímto požadavkem se rozcházel s personalistickým pojetím šaldovským.

Objektivita, respektive úsilí o ni, neznamenala navíc u relativisty Čapka prosazování absolutních hodnot. Šlo mu o rozlišení toho, co bychom dnes nazvali přiměřeností výkladu: „Řekněme tomu trochu školsky: umělecké dílo je objektivní celost charakterizovaná jako systém znaků. Špatný, povrchní, omezený kritik jich najde málo, vidí jen matně, konvenčně, šablonovitě ... Proti tomu dobrý kritik najde ...daleko větší bohatství znaků výraznějších, intenzivnějších, méně konvenčních, původnějších... už v tom je zahrnuto hodnocení uměleckého díla. Ty znaky a komplexy znaků jsou objektivní, jsou doloženy dílem; jeden kritik si všimne těch, jiný oněch – podle svého zaměření; kritiky nebudou souhlasné, ale nebudou nesmyslně kontradiktorní.“ (Knižně in: O umění a kultuře III, s. 445)

Čapkovi tedy v pojetí kritiky šlo o bezpředsudečnost kritikova přístupu, to znamená v duchu jeho životního postoje především o odideologizování kritiky, o respekt k humanitnímu a humanizujícímu smyslu umělecké tvorby.

Dá se říci, že to bylo stanovisko, které určovalo povahu kritické činnosti i ostatních příslušníků čapkovské generace, byť se občas dostali do polemiky i s Čapkem samým. Všimneme si zde především dvou osobností, které v nedávné minulosti byly z ideologických důvodů záměrně opomíjeny a jejich význam byl zkreslován. Jde o Miroslava Rutteho a Ferdinanda Peroutku.

Miroslav Rutte byl především literárním a divadelním kritikem. Narodil se v roce 1889 (zemřel roku 1954). Pocházel z intelektuální rodiny, po

studíích na FFUK se věnoval kulturní publicistice, byl redaktorem Národních listů (1917–1940), kam psal literární a divadelní kritiky. Redigoval časopis Cesta (1918–1930). Vedle básní, próz a dramatických skladeb vydal knižně hlavně literární eseje: *Nový svět* (1919), *Strach z duše* (1920), *Skrytá tvář* (1925), *Tvář pod maskou* (1926), *Člověk a čas* (1929), *Doba a hlasy* (1929), *Mohyly s vavřínem* (1939). Psal i monografické studie o Viktoru Dykovi, Felixu Téverovi, K. H. Hilarovi a dalších. Ve čtyřicátých letech se soustředil na problematiku divadelní a filmovou (*O umění hereckém* 1946 ad.).

Rutte jako literární kritik nebyl vzdálen psychologizujícím přístupům Fischerovým, i když jeho stanoviska byla založena více filosoficky. Pod vlivem válečného kataklyzmatu se původní přispěvatel *Moderní revue* přiklonil k filosofii pragmatismu, jež v čapkovském duchu chápal jako názor vycházející z životní zkušenosti a praxe, a v té hledal i měřítko hodnot. Podobně jako Čapek přistupoval k uměleckému a literárnímu dílu především z hlediska jeho humanizačního smyslu, rozvíjejícího a prohlubujícího vědomí lidské solidarity. Odmítal podobně jako celá generace apriorní ideologické požadavky, kladené na umění. V článku *Jak jsem se stal spisovatelem a co z toho pošlo* (*Rozpravy Aventina* 1927 /28, s. 28) prezentoval své kritické vyznání:

„1. Píšeš-li o básníkovi, je v té chvíli důležitější než ty. Básnická díla totiž nejsou na světě pouze k tomu, abys na nich dokazoval svou duchaplnost.

2. Každé čtení knihy je setkání s člověkem. Chceš-li mu porozumět, musíš připustit, aby i on mluvil.

3. Dílo není nutně špatné, nesplňuje-li tvou představu, ale je určitě špatné nesplňuje-li svou vlastní představu.

4. Vytýkati Baudelairovi, že není Zolou, je totéž, jako vytýkati Zolovi, že není Baudelairem; typ dogmatické kritiky.

5. Pozor na nebezpečné slůvko „fyziologická reakce“, neboť lidově se tomu říká proti gustu žádný disputát.

6. Zmatek v názorech není tak nebezpečný, jako zmatek v pojmech; neboť ten působí, že zatímco debatujeme o pozitivních hodnotách života, mizejí pozitivní hodnoty naší řeči.

7. Nutno rozlišovat víru od pověry a temperament od vášně! Neboť pověra nemá práva upalovat a temperament nemá práva uplatňovat pouze sama sebe.

8. Kritika má sloužiti, i když odsuzuje; v tom jest její tvůrčí hodnota. Negativní kritika, jež nezná radosti nad radost ubíjeti, ubije nakonec sama sebe.

9. Pro vývoj lidské myšlenky je důležitější co lidi spojuje, než co lidi rozděluje. Mravní povinnost kritiky: hledat společné v rozdílnostech, slučující v odstředivostech, kolektivní v individuálnostech.

10. Jediná víra přijatelná pro soudobého člověka, nechce-li klamati sama sebe, je víra založená na skepsi (pragmatismus). Jediná cesta k ní: aktivní čili věřící skepticismus (relativismus).“

Z tohoto hlediska kriticky přistupoval jak k levicovým, komunistickým, tak k pravicovým, katolicky orientovaným kritikům. V knize esejů *Strach z duše* polemizoval například s marxistickým pojetím kultury a umění a spolu s ostatními nemarxistickými literáty a kritiky poukazoval na nebezpečí degradace lidské osobnosti v systému, který je vybudován na principu hromadnosti (vzpomeňme při této příležitosti na názory Havlíčkovy či Sabinovy). Napsal tehdy slova, v nichž postihl nebezpečí komunismu: „Proletářský stát, nepolitický a ryze administrativní, jak touží jej vybudovati Lenin a III. Internacionála, byl by schopen života a rozvoje za jediné podmínky: že všechno lidstvo a speciálně celý národ bude jediný celek, jediná strana, mající bezpodmínečně též názor na zřízení a smysl lidské společnosti. Hospodářsky alespoň na čas a za cenu krutých obětí lze snad stvořiti komunismem tuto jednotu; lze ji však stvořiti i duchovně? ... Lenin ulehčuje si tuto skutečnost tím, že všechny odlišně smýšlející prohlašuje za zrádce ... ve svém racionalistickém fanatismu snaží se přinutit život, aby se podobal myšlence; a proto budou mu vždy cizí a nepřátelští ti, kdož uvěřili životu a požadují na myšlence, aby mu sloužila a aby ho zlepšovala.“ (S. 38–39) To bylo napsáno v roce 1920.

Ruttovy výroky o podřízenosti myšlenky životu zřetelně naznačovaly příbuznost jeho názorů s čapkovským postojem. Zřetelně to vyniklo v úvaze *O demokratičnosti moderního umění*, publikované v knize *Nový svět* (1919), kde Rutte proklamoval myšlenku vyslovenou Čapkem již před válkou – odpor k subjektivismu a k romantickému a dekadentnímu opovrhování skutečností. Zároveň se tu objevila i nedůvěra k absolutizovaným ideám, k zideologizovaným hodnotám: „...novému názoru světovému přestaly být dobro, krásno a pravda absolutními pojmy existujícími kdesi ve vzduchoprázdném prostoru mimo lidství...“ (S. 36) Z nekonečné relativity živých hodnot vyvozoval Rutte rozdílnost soudobého umění oproti uměleckým názorům předchozí etapy: „Skutečnost není jim (novým umělcům, A.H.), jako byla romantikům a dekadentům, poskvřeným a nižším zjevním ideje, nýbrž jediným místem, kde je možno ideu zkusiti srdcem.“ (S. 37) Na této půdě životní zkušenosti mohlo potom podle názoru Ruttova vyrůst demokratické umění, jeho občanská svoboda i zodpovědnost: „Ne sen o kráse, jež nikdy nesešoupí k lidem, ale boj o její odhalení

v pozemských podobách, o její objevení tam, kde je družkou života. Ne pohrdání malými a všedními věcmi, ale jejich osvobození hlubokým pohledem, ne umělé ráje, ale chvíle radostného oddechu na této zemi, přátelské slovo, důvěrný stisk ruky. To je civilnost moderního umění.“ (S. 32–33)

Stejně jako Čapek i Rutte vyzdvihoval poezii všednosti, prostých věcí, v nichž je skryto bohatství lidských vztahů. To byl postoj, blízký například tvorbě Wolkrově z prvního období, kdy nebyla dosud zatížena ideologickou tendencí. Lišil se však od postojů mladých, komunisticky orientovaných umělců a kritiků, shromážděných v uměleckém sdružení Devětsil, kteří vystoupili v polovině dvacátých let s programem poetismu.

Kritikové čapkovské generace, mezi nimi i Rutte a Peroutka s určitým oprávněným pocitem plagiátorství těchto mladých umělců poukazovali na zmatenost a rozpornost jejich programových provolání, na epigonství a závislost jejich názorů na cizích vzorech. Rutte patřil v tomto ohledu ještě ke kritikům tolerantním, jenž se snažil s mladými bouřliváky seriózně polemizovat; vytýkal jim především nedostatek transcendentního duchovního úsilí při ztvárnění života, což mění jejich tvorbu v ornamentální hříčky: „Poetismus, jenž pokládá každé metafyzické úsilí poezie za cizorodý ornament, ukazuje, že vyšel sice z představ konstruktivismu, ale nepronikl k jeho jádru: neboť jest to právě transcendentální účel, jenž vydává rozkazy a zákony, a konstruktivismus jest pouze jakýmsi praktickým prostředníkem mezi materiálem a „ideou“... Poetismus totiž nevěřil, že duchový člověk má stejně své potřeby jako člověk fyzický a že poezie musí tedy býti především zbraní v jeho zápasu s neznámem v nás i mimo nás... (Skrytá tvář, 1925, s. 256–257)

Mnohem kritičtější byl ve vztahu k poetismu Josef Kodíček (1892 až 1954 v exilu), jenž se vedle redakční činnosti věnoval především kritice divadelní (působil též jako dramaturg, režisér a překladatel). Ten překřtil umělecký spolek Devětsil v nadpisu svého kritického článku na Devěthnid²⁾ a vyjádřil tak své stanovisko k avantgardním programovým i praktickým snahám mladých. Ve svém názorovém vývoji se přechodem od expresionistické ideovosti k nové věcnosti a relativistické zkušenosti shodoval s obecným procesem, jakým procházela celá generace. Jako její představitel především v oblasti divadelní kritiky se střetával v polemikách jak s F. X. Šaldou, jehož odmítavý postoj k pragmatismu a demokratickému humanismu generace čapkovské byl známý, tak s představiteli extrémních pozic levicově komunistických i pravicově klerikálních.

V tom se shodoval s nevýraznější publicistickou osobností této generace – Ferdinandem Peroutkou (1898–1978 v exilu). Peroutka pocházel ze

smíšené česko-německé rodiny drobného úředníka. Publikovat začal již v sedmnácti letech po studiích na gymnáziu. Neabsolvoval žádnou vysokou školu. Ve čtyřiařicetiletých letech se stal šéfredaktorem nově založeného časopisu *Tribuna* a od té doby se počala jeho kariéra politického a kulturního publicisty (původně začal jako literární a umělecký kritik a o literaturu jevil zájem průběžně, dokonce i sám literárně tvořil). Jméno si získal seriálem článků vydaných knižně pod názvem *Jací jsme* (1924), v nichž analyzoval povahu národní kultury. V roce 1924 přijal funkci šéfredaktora nového týdeníku *Přítomnost*, jenž se stal jednou z nejvýznamnějších tribun demokratických intelektuálů, zaujímajících kritické stanovisko k politické levici i pravici. Proto si tato generace vysloužila obvinění ze služebnosti masarykovské státní ideologii jak od Šaldy, tak od komunistů. Peroutka (jenž mimo jiné ve třicátých letech napsal monumentální kroniku *Budování státu* (1933–34) však toto obvinění v polemických střetech odmítal. Naopak odhaloval předsudky a iluze odpůrců demokratismu a zastánců romantických ideálů politických i kulturních. Podobně jako Čapek, Rutte a další se ve svých publicistických statích velmi často dotýkal literatury.

Jeden z knižních souborů jeho článků, nazvaný *Osobnost, chaos a zlozvyky* (1939), dokonce shrnul stati věnované přímo literatuře (literární kritiky se ostatně Peroutka nevzdal ani v pouňorovém exilu, jak o tom svědčí knižní soubory vydané ve Švýcarsku a posmrtně v Torontu⁴⁾). Už v knize *Jací jsme* (1924) se Peroutka zamýšlel nad povahou naší národní literatury a už tam vyjevil svou realistickou koncepci umění vyžadující úctu k faktům a věcný vztah k životu: „Naší literatuře povšechně řečeno chyběla láska k faktům a láska k pravdě... Příliš jsme se starali o umění a málo o věci. Ale umění roste daleko méně z péče o umění než z živé účasti na skutečnosti... teoreticky jsme velmi dobře znali všechny umělecké formy, ale poněvadž jsme se přitom vzdálili skutečnosti a zájmu o fakta, zůstala vždy naše práce jaksi bez síly.“ (S. 62) Ještě výrazněji vyjádřil své stanovisko v článku *Sluší-li se býti realistou*. Z pozic respektu ke skutečnosti pohlížel i na kvas avantgardního modernismu provázející jízlivými poznámkami střídání efemérních módních směrů a jeho projevy v dílech jednotlivých autorů (Seiferta, Nezvala, Karla Schulze ad.). V tomto duchu vedl také polemiky s F. X. Šaldou, jehož patetické pojetí umění mu bylo cizí.

Čapkovská generace vnesla v osobě svého hlavního představitele i v názorech jeho vrstevníků do literární kritiky vědomí relativity soudů, skepsi vůči absolutizovaným hodnotám a idejím, vůči ideologizaci umění, a požadavek tolerance vůči názorům druhých, respekt k faktům, respekt k dílu. Byla historickým vývojem postavena do situace přechodu od uměleckého subjektivismu a výlučnosti symbolistů, dekadentů a bohémů

k avantgardním experimentům hledajícím nové cesty uměleckého projevu, iluzorně spojovaným s představou revoluční přeměny společnosti. Střízlivost, s níž kritikové této generace přistupovali k životu i k umění, jim vynesla nezáviděníhodný punc státotvorných šosáků. Nicméně mnohé z jejich soudů si podržely platnost i dnes, respektive prokázaly svou oprávněnost teprve z dnešního pohledu.

Poznámky:

- 1) Ottův slovník naučný, sv. 15, s. 191–196
- 2) Přítomnost 10, 1933, č. 8, s. 119–123; knižně O umění a kultuře III, 1986, s. 401–414
- 3) Josef Kodíček: Devěthnid. Tribuna 4, 1922, s. 3–5
- 4) F. Peroutka: TGM představuje plukovníka Cunninghama. Konfrontace, Zürich 1977; Budeme pokračovat. 68 Publishers, Toronto 1984

KAPITOLA JEDENÁCTÁ

XI. Marxistická a spirituální kritika 20. a 30. let

Období mezi dvěma válkami, tzv. První republika, přineslo kulturní rozmach, jenž se projevil nejen v rozmanitosti a bohatství vlastní literární tvorby, nýbrž i v rozvoji kritického myšlení. Vedle „klasiků“ literární kritiky, k nimž patřili vedle Šaldy i Krejčí, Vodák, Arne Novák ad., se objevila řada nových osobností vyhraněného názorového zaměření. K nim patřil například Pavel Fraenkl (1904–1986), psychologicky orientovaný kritik rozvíjející podněty Otokara Fischera a mimo jiné též autor pojednání o novodobé české kritice.¹⁾

Nepočítáme-li kritiky, o nichž byla řeč v minulé kapitole, tj. osobnosti spjaté s čapkovskou generací, vyvstávají na obzoru druhého a třetího desetiletí našeho století postavy vytvářející polarizovaný rámec daného období: na jedné straně jsou to kritici materialističtí, orientovaní levicově, socialisticky a komunisticky, na druhé straně kritici spiritualističtí. V protikladnosti jejich názorů na umění a jeho funkci i na poslání kritiky se vyjevují nejen krajnosti ideových, respektive ideologických přístupů, nýbrž i rozdíly metodické, rozdíly v analýze uměleckých děl a ve způsobu jejich hodnocení.

Přechodným jevem mezi kritikou generace čapkovské a kritikou levicovou byl František Götz (1894–1974). Po studiích působil jako učitel na Moravě. V době pobytu v Brně založil roku 1921 Literární skupinu (protějšek pražského Devětsilu) a spoluredigoval časopis Host. Už v té době jevil sympatie k socialistickému hnutí, ale odmítal marxistické doktrinářství. Od roku 1923 působil v Praze jako literární kritik v deníku Národní osvobození (1924–1939, 1945–1948) a později jako lektor, dramaturg a nakonec šéf činohry Národního divadla. Po válce byl určitou dobu ředitelem Městských divadel pražských; od konce čtyřicátých let též činný jako vysokoškolský pedagog na DAMU. V šedesátých letech zastával funkci šéfdramaturga Národního divadla.

Götzova první kniha kritik, která vyšla roku 1922 pod názvem *Anarchie v nejmladší poezii české*, naznačila přednosti i meze jeho kritické metody. Götz, pečlivý registrátor soudobé domácí produkce i sečtělý znalec světových aktualit, se snažil ve své prvotině i v dalších knihách (*Jasnící se horizont* 1926, *Básnický dnešek* 1931) vysledovat především vývojové tendence soudobé literatury. O podobnou vývojovou bilanci v měřítku evropském a světovém se později pokusil v knihách *Tvář století* (1939) a *Na předělu* (1946).

Přestože Götzovy kritiky přinesly řadu zajímavých postřehů týkajících se celých děl i jednotlivých stránek různých tvůrčích osobností od devadesátých let minulého století po třicátá léta století našeho, trpěly jeho soudy a kritické rozbory jistým eklekticismem. Mísila se v nich hlediska psychologická, sociologická i filosofická v ne vždy vyváženém vztahu k otázkám literatury. Götz se snažil ve svých knihách vytvářet určitá vývojová uskupení (literární kubismus, vitalistický naturalismus, básnický expresionismus, fenomenologický realismus, české dada atd.), ale klasifikující hlediska byla většinou volena vnějškově, voluntaristicky, bez respektu k vývoje logice literatury i autorů.

Šťastnější byl v medailonech jednotlivých osobností. Úsilím o nadhled nad dobovou literární produkcí a snahou začlenit domácí vývoj do souvislostí nadnárodních, evropských, pokračovalo Götzovo kritické dílo v tradici české kritiky hledající místo české kultury v evropských souvislostech (srov. např. F. V. Krejčí: *Češství a evropanství* 1931). Kromě kritických studií napsal Götz i práce sledující aktuální vývoj románového žánru (*Český román po válce*, 1936) a řadu úvah věnovaných divadlu (*Zrada dramatiků*, *Boj o český divadelní sloh*). Publicistický ráz má jeho kniha *Osudná česká otázka* (1934) věnovaná problematice národní povahy.

Socialistická východiska při pohledu na umění byla příznačná pro S. K. Neumanna, který z opěvovatele civilizace a přírodní vitality se stal ortodoxním marxistou, i pro básníka *Josefa Horu* (1891–1945). Hora působil též jako kulturní publicista a literární kritik. Na rozdíl od Neumanna nepropadl iluzím komunistického utopismu ani ideologické zaslepenosti. Jeho stati věnované vztahu umění a společnosti (*Umění a socialismus*, *Právo lidu* 11. 7. 1918) i jeho kritické soudy, jakkoliv vycházely z přesvědčenosti o společenské podmíněnosti umělecké tvorby a z ducha kolektivismu, nikdy nezapřely umělecký cit, který mu pomáhal rozlišit skutečné hodnoty od klamných, a tvůrčí osobnosti od efemérních módních zjevů. Jeho úvahy o vztahu umění a života byly rovnovážným korektivem mladistvé horlivosti a jisté lehkomyšlnosti avantgardních umělců i kritiků vrhajících se s dravou dychtivostí za novými senzácemi a tvořících další a další programy a manifesty. Umění stejně jako kritika pro něho byly závažnou kulturní aktivitou vyžadující hluboké zakotvení v rozumové i mravní složce osobnosti. I když jako umělec s porozuměním sledoval snahy mladých tvůrců o překonání individualismu a bariér tradic, na druhé straně dokázal odhadnout mělkost a vnějškovost některých uměleckých i kritických gest. Hora jako kritik představoval typ levicové kritiky charakterní, vzdělané a citlivé, která zachovávala zásadová ideová hlediska ve vztahu k umění, ale nepropadla přítom zaslepené stranickosti.

Levicově orientovaným kritikem byl také *Antonín Matěj Píša* (1902 až 1966), kulturní redaktor *Práva lidu*. Knižně vystoupil jako kritik dvěma svazky studií: *Soudy, boje a výzvy* (1922) a *Směry a cíle* (1936). Ve třicátých letech vydal studii o proletářské poesii (1936) a v roce 1940 brožurku *Poesie své doby*.

První Píšovy kritiky se nesly ve znamení sociálně orientovaného proletářského umění (Píša sám psal tehdy též básně tohoto typu). Zaujímal však k literatuře hledisko vývojové, hledal zdroje a předchůdce poválečné vlny proletářského básnictví neseného dobovou atmosférou zjištěného sociálního citění vyplývajícího ze společenského rozvratu, jenž byl důsledkem první světové války. Ve shodě s básnickým druhem Jiřím Wolkerem, kterého vyzdvihl jako typ umělce nového stylu, se Píša snažil hlouběji promýšlet dobové představy o umění jako odrazu společenských poměrů a jako výrazu kolektivistického citění.

První Píšova kniha přinesla obraz novodobé české poezie, prózy i dramatu. V kaleidoskopickém přehledu se v ní objevily úvahy o K. M. Čapku-Chodovi, S. K. Neumannovi či Otakaru Theerovi, o dramatech Karla Čapka, ale též o knihách módního autora Jana Havlasy. Závěrečná část byla věnována tehdy nejčerstvější tvorbě básnické a prozaické a přinesla výklad básnických sbírek Jiřího Wolкера, Jindřicha Hořejšího a Jaroslava Seiferta.

Jádrum druhé knihy, která obsahuje podobnou všehochuť jako předchozí, byl oddíl zabývající se poezií tří básníků: Seiferta, Biebla a Nezvala, tehdy čelných představitelů nového směru nazvaného poetismus. Píša podrobil tento směr tvrdé kritice. Konstatoval odvrát mladých básníků od poezie proletářské a zdůraznil „nebezpečí“ které to s sebou neslo: „Cesta čisté lyriky skrývá ovšem i četná nebezpečí, která již nyní u mnohých projevují se velmi akutně. Například monotónním sledem pitoreskních a bizarních obrazů, jež jsou však mrtvě rozeny, protože jim chybí živelný spodní vzruch dramatický, který by jim dal žít a působit. Za těchto okolností skončíme v totální nudě titěrné dekorativnosti! – A na jiné straně: tato poezie, vyhýbajíc se styku s širou konkrétní realitou stůně na abstraktnost a krom toho pozbývá možnosti, aby si vytvořila vlastní obrazy, příměry a symboly. A tak si lze vysvětliti, že teď se v mladé produkci zhusta potkáváme například s postavami a obrazy mytologických příběhů a romantických historií. Zdaž to není výstražný symptom dekadentní romantiky anebo rokokového uměníčka ve vzkříšené podobě? K tomuto výslednému dojmu mohlo by konečně přispěti i to, že nevázanost fantazie zabočuje v samoučelnou stupidní hru představ.“ (S. 59) – Ani v pozdější retrospektivě tohoto vývoje Píša své skeptické stanovisko k poetismu v zásadě nezměnil: „Poetistická báseň měla nakažlivý půvab čerstvého dojmového

zvrušení nebo matoucí kouzlo těkavého polosnu s jeho horečnou alchymií představ, nejednou se však, prosta hlubšího zážitku přeměňovala v nudnou jejich arabesku bez emotivní schopnosti. Není sporu o tom, že poetismus obohatil a zjemnil lyrickou senzibilitu, elektrizoval obraznost, vytříbil a rafinoval umělecké prostředky: ale umělost, na niž takto kladl důraz, přecházela leckdy až ve vyumělkovanost. Neboť poetismus nejen si vsutku „poetizoval“ životní zkušenost, ale mnohdy také vytvářel cosi jako poezii na druhou, poezii ne z životního popudu a obsahu, nýbrž prvků už poetických, jakýsi destilát z destilátu, s akutním nebezpečím hluché dekorativnosti.“ (Poezie své doby, 1940, s. 18)

Jako kritik sledoval průběžně vedle divadelní literární tvorbu 20. a 30. let a pokračoval v této činnosti i po válce. Výbor z jeho kritik byl uspořádán od začátku 60. let do řady knižních publikací: *Stopami poezie* (1962), *Stopami prózy* (1964), *Stopami dramatu a divadla* (1967), *Dvacátá léta* (1969), *Třicátá léta* (1971), *Divadelní avantgarda* (1978), *K vývoji české lyriky* (1982).

Hlavním teoretikem a bojovníkem za nové směry v básnictví a umění vůbec spíše než kritikem ve vlastním smyslu slova byl spolu s Vítězslavem Nezvalem Karel Teige (1900–1951), neobyčejně agilní a se schopností adaptace a domyšlení cizích podnětů a tvůrčí představitivosti, nadaný organizátor a programátor kulturního života tehdy nejmladší generace. Byl jako většina generačních vrstevníků orientován levicově, stoupenec marxistické doktríny spojující umění s revolučním hnutím dělnictva a – jak se tehdy všeobecně mezi marxistickými intelektuály věřilo – s předvojem tohoto hnutí, komunistickou stranou.

Peripetie vývoje avantgardního umění a jeho teorií přesahují rámec dějin kritiky.²⁾ Ve stručnosti lze říci, že šffe Teigových zájmů byla ve dvacátých letech (uvědomme si, že šlo o mladíka adolescentního věku) neobyčejně rozsáhlá a sahala od architektury (*Stavba a báseň*, 1927) přes výtvarné umění (*Jarmark umění*, 1936), film (*Film*, 1927) a literaturu až k okrajovým žánrům lidové zábavy, jako byl cirkus (*Svět, který se směje*, 1928). Teige sledoval pohyb uměleckých směrů na Západě i na Východě (*Sovětská kultura 1927*, *Svět, který voní* 1930).

Situace se změnila po proměně duchovního klimatu ve 30. letech. V souvislosti s prohlubujícími se rozpory vyvolanými hospodářskou krizí se orientace levicových marxistických intelektuálů začala polarizovat (bolševizace KSC, odchod sedmi spisovatelů). Přispěly k tomu i názory sovětských teoretiků z první poloviny 30. let, kteří počali vytvářet koncepci socialistického realismu připouštějící i rysy revolučního romantismu (Lunačarskij, Bucharin); zároveň se začalo oddělovat umění „země socialis-

mu“ od umění kapitalistického Západu. Projevilo se to mimo jiné i v polemice F. X. Šaldy s Bohumilem Mathesiem, jenž tehdy striktně rozlišoval kolektivistickou kulturu sovětskou od individualistické západní.

Teige měl určité výhrady k pojetí, a zejména k praxi socialistického realismu, jemuž vytýkal ulpívání na vnějškové popisnosti a přežívání tradic „buržoazního realismu“. Proto uvítal, když se ve Francii skupina surrealistických tvůrců v čele s André Bretonem přihlásila k revolučnímu marxismu. Zdrženlivé sympatie, které až dosud choval k různým projevům a programům surrealistů, se rázem změnilly v programovou spolupráci.

Přispěla k tomu i domácí situace avantgardního umění, v němž se projevíly zřetelné známky krize. Dokladem byl provokativní článek výtvarníka Jindřicha Štyrského uveřejněný na pokračování v časopise *Odeon* 1929 až 31; autor v něm obvinil mladou generaci z epigonství, kýčovitosti a kamarádské benevolence v kritice. Teige sám v Indexu 1930 v článku *Bouře na levé frontě* přiznal krizi kritérií i vůbec marxistické měnovědy. Postavil se však proti ideologizující kritice zabývající se socialistickým hodnocením „obsahu“ uměleckého díla a prosazoval „hodnocení materiálu a jeho zpracování podle zákonné vázanosti a funkce.“ (Knižně in: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 3, 1972, s. 209)

V návaznosti na sovětské teoretiky i na myšlenky surrealistů usiloval v syntetické stati *Socialistický realismus a surrealismus* (sb. *Socialistický realismus 1935*, s. 120–181) rozlišit dva proudy v revolučním umění: socialistickorealistic, konstruktivní, odpovídající podmínkám sovětské skutečnosti a surrealistický, destruktivní, příznačný pro kapitalistický svět. V duchu předchozích názorů o jednotě umění a života ovšem pro něho surrealistická umělecká tvorba byla pouze součástí aktivit revolučních, zahrnujících i kritiku, politiku a psychologické experimenty.

V 30. letech se také podílel na činnosti Surrealistické skupiny ustavené Nezvalem. Surrealistické estetiky se nevzdal, ani když Nezval, jenž v polovině třicátých let podlehl ideologickým iluzím, skupinu rozpustil. Teige polemicky vystoupil proti tendencím prosazujícím stalinistické názory mezi levicovými intelektuály (*Surrealismus proti proudu*, 1938). Po válce se zaměřil na teorii uměleckého tvoření, ale po uchopení moci komunisty byl politicky diskriminován a v podstatě dohnán k předčasné smrti.

K charakteristice Teiga jako tvůrce a obhájce programů poetismu a surrealismu je nutno dodat, že dokázal velmi citlivě reagovat na změny dobové atmosféry a přizpůsobovat jí své teoretické koncepce. V protikladu k předchozímu symbolistně dekadentnímu pojetí umění jako záležitosti vysoké kultury a částečně v návaznosti na civilistní tendence čapkovské generace (přestože myšlenkově v polemice s ním) Teige zaměřil svoje

pojetí umění na jeho maximální zživotnění, které v budoucnu mělo vést k zániku umění a k jeho splynutí s životním stylem společnosti. Z tohoto hlediska proti poznávací (a výchovné) funkci umění zdůrazňované předchozími generacemi vyzdvihl do popředí funkci emancipační, smyslově osvobozující, zábavně a hravě uvolňující z účelové závislosti na každodennosti: „...Je-li nové umění a to, co nazveme poetismem, uměním života, musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky. Nemůže být zaměstnáním, je spíše obecnou potřebou... Nová krása zrodila se z konstruktivní práce, jež je základnou moderního života. Triumf konstruktivní metody ... je umožněn jen hegemonií ostrého intelektualismu, jenž se projevuje v soudobém technickém materialismu. Marxismus. Konstruktivní princip je tedy principem podmiňujícím samotnou existenci moderního světa ... Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje... poetismus není literatura... Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů a třeba beze slov... (K. Teige: Poetismus, Host 3, 1924, s. 197–204; otisk dle Avantgarda známá a neznámá I, 1970, s. 554–561) Umění mělo tedy v poetistické fázi dávat člověku radost ze života, posilovat jeho vitální energii, zmnožovat smyslové zážitky. Ve fázi surrealistické mělo uvolňovat skryté, podvědomé touhy, osvobozovat od tlaku kulturní cenzury, rozpoutávat tvořivé síly imaginace.

Kritikou a úvahami o umění se zabývali i sami mladí literáti. O proletářském umění psal Jiří Wolker, výklad moderních básnických směrů podal Vítězslav Nezval (*Moderní básnické směry*, 1937). Nezval byl též spolu s Teigem autorem programových *Manifestů poetismu*.

Z marxistického sociologického hlediska se snažil tyto programové tendence nového umění osvětlit a zdůvodnit komunistický teoretik Bedřich Václavek (1897–1945). Studoval v Praze a Berlíně germanistickou specializaci. Povoláním byl pedagog a knihovník. Z německých marxistických zdrojů (Lu Märtenová, Georg Lukács) čerpal inspiraci pro své úvahy o umění. Jeho kritické začátky jsou spojeny s uměním avantgardy (*Od umění k tvorbě*, 1928). Ve své práci *Poezie v rozpácích* (1930) se Václavek pokusil nastínit historický vývoj funkcí umění v souvislosti s vývojem materiální výroby a proměnami společenských formací.

Jakkoliv šlo o pokus trpící zjednodušeným chápáním vztahů kultury a společnosti, Václavek v něm chtěl dospět k teoretickému zdůvodnění poetistického pojetí „čistého“ umění, jako umění omezeného pouze na

estetickou funkci. Proti němu stavěl tvorbu účelovou, pojatou v duchu rovněž tehdy aktuálního konstruktivistického funkcionalismu. Protiklad čisté a účelové tvorby však příliš zřetelně poukazoval na účelové pojetí umění jako nástroje politické propagandy, jak ho prosazovala komunistická strana, a proto po stranické kritice Václavek své názory revidoval.

Pod vlivem poznatků z návštěv v tehdejší Sovětské svazu se přiklonil k teorii socialistického realismu, která oslabila jeho kritičnost a podřídila jeho pojetí umění především hledisku společensky poznávacímu. To ho přivedlo k pojetí umění jako odrazu skutečnosti (*Tvorbou k realitě*, 1937) zaměřujícímu pozornost na tematiku uměleckých děl. S tím souviselo i rozpracování sociologických výkladů uměleckého díla (sociologicky pojaté *Dějiny české literatury XX. století* nebo studie o Karlu Hynku Máchovi).

Spíše publicisticky než literárně kriticky byl zaměřen další představitel komunistické kritiky Julius Fučík (1903–1943). Jeho kritiky byly psány leckdy duchaplně, nepostrádaly invenci, avšak podobně jako jeho reportáže ze sovětského Ruska skrývaly v sobě odosobňující hledisko ukázněného příslušníka strany. Fučík, a v tom je prototypem komunistického kritika, nikdy neustoupil od svého názorového apriori, od stranického hlediska. Pohlížel na svět i na umění vždy prizmatem třídního bojovníka, jenž neuznává jinou pravdu než ideologické učení strany.

Dokládá to například jeho polemika s F. X. Šaldou o tzv. uhlířskou víru. Šalda v článku *Krise inteligence* (Šaldův zápisník 3, 1930–31, s. 344–351) se zamýšlel nad hodnotami, které by soudobému intelektuálovi pomohly hledat cestu z duchovní krize. Odmítl přitom marxistickou víru ve vítězství proletariátu, kterou prohlásil za víru utilitární, pouze hmotářskou. Ve Fučíkově odpovědi plně vystoupilo do popředí jeho komunistické přesvědčení: „Nejvulgárnější logika spojila mu (tj. Šaldovi, A. H.) filosofický materialismus dialektický s materialismem osobních zájmů ... Dialektický materialismus je vidění světa, je to pohled až ke kořenům, které dávají mízu všemu, co dnes žije, i všemu, co dnes živoří, v nichž roste i dnešní blahobyť i dnešní bída a i ta krize inteligence, o níž je řeč. A vidění tak hluboké a základní – to je nekonečná síla tvořivá, jaké nikdy v minulosti nebylo ... Pohlédneš-li až do nejzazší hloubi sociální konstrukce, jako bys zapjal kontakt obrovského motoru, který rýsuje plány, klade základy a buduje budovu nového světa. Pochopíš-li vše, nemůžeš nenabýt velkolepé vůle změnit vše, rozorot a osít novým zrnem.“ (Levá fronta 1931, č. 1; knižně in: O literatuře 1951, s. 159.)

Pro takto vyzbrojeného kritika neexistovaly problémy, neexistovaly otázky; bylo jen pro a proti. Jedinou otázkou, jakou si tento komunistický kritik

mohl klást, byla otázka, zda v díle, které posuzuje, jsou rysy, jež naznačují možnost autorova souhlasu s komunistickým učením nebo nikoliv.

V době ohrožení republiky a na počátku okupace se Fučík obrátil k tradičním hodnotám české literatury ve studiích o Boženě Němcové, Juliu Zeyerovi, Jaroslavu Vrchlickém či Tereze Novákové.

K marxisticky vzdělaným kritikům patřili dále Kurt Konrad (1908–1941) a Záviš Kalandra (1902–1950, popraven komunisty). Konrad byl orientován spíše historicky a politicky a v umělecké kritice vycházel z filosofických pozic dialektického a historického materialismu. Polemizoval s estetikou surrealismu a kritizoval také český strukturalismus.

Kalandra se věnoval především divadelní a filmové kritice. Zájem o psychoanalýzu ho sblížil se surrealismem. Zabýval se též obdobím našich nejstarších dějin (České pohanství 1947).

Na opačném pólu názorového spektra stála kritika spiritualistická spojená s katolickou náboženskou vírou. Její postavení bylo v lecčems obdobné pozicím kritiky komunistické. Situace katolických intelektuálů je charakterizována v knize Češi v dějinách nové doby (1991): „Nějaký čas po zánikání státní samostatnosti dochází v české kultuře ke zjevu, s nímž dříve už asi nikdo vážně nepočítal: začínají se uvědoměle ozývat katoličtí publicisté, spisovatelé, básníci, myslitelé... Vytváří se další ohnisko kulturní ideové iniciativy odvážně konkurující všem ostatním. ... Podobně jako levicovní avantgardisté počínali si i mladí katolíci velmi bojovně. Byl to zřejmě naruby obrácený pocit příkoří, předtím zčásti důvodně zakoušený uprostřed národa katolicismu nenakloněného. Jejich časopisy, plné polemických ostnů, připomínaly každým novým číslem odpálený šrapnel. Zálibou v provokativní útočnosti se vyznačoval především Rozmach, jehož duchovním otcem byl Jaroslav Durych. Nedokázaly se bez ní obejít ani pozdější revue (například pražský Řád, brněnský Akord, olomoucká Filosofická revue).“ (S. 499)

Významné místo mezi katolickými kritikami zaujímal čelný představitel moderního českého romanopisectví Jaroslav Durych (1886–1962), povoláním lékař. Jako spisovatel i kritik byl vyhraněnou osobností orientovanou na duchovní hodnoty zbožné víry na jedné straně a zvláštní, až poněkud dekadentní smyslovosti, dodávající Durychovu dílu rysy barokní exaltace, na straně druhé. Na mušku své ironické kritiky si bral především díla a autory, kteří podle jeho názoru byli nositeli bezbožného realismu a přízemního senzualizmu. Na čelním místě to byl Jaroslav Hašek a jeho román o Švejkovi, jenž byl pro Durycha přímo „pomníkem (české) bezcharakternosti“. V knize esejů, která vyšla pod názvem (parafrázujícím biblické

Ecce homo) *Ejhle, člověk* (1928), kde vyšel i esej o Švejkovi, se Durych zaměřil také na představitele pragmatické, relativistické generace. Durych, ač vrstevník, byl svým hodnotovým absolutismem jejich protipólem.

Odpor proti Karlu Čapkovi šel tak daleko, že se tento spisovatel nešťtíl ve svých výpadech narážek na Čapkovu chorobu, která ho činila neschopným vojenských služeb, atd. U autora tak dbajícího na čistotu víry byly takové špinavosti něčím naprosto nečekaným. Řada katolických intelektuálů však v době Druhé republiky neváhala vystoupit s ostrou ideologickou kritikou demokratické literatury vylučující její představitele z dějin a z kulturní paměti národa. (J. Durych, V. Renč ad.)

Bojový ráz měla i kritická vystoupení jiného představitele katolické kritiky Miloše Dvořáka (1901–1971), středoškolského profesora v Třebíči, spoluzakladatele a redaktora časopisu Tvar. Přispíval též do katolického časopisu Akord. Kritický profil Dvořákův nastínil literární historik Jaroslav Med: „Kritický typ Miloše Dvořáka se vytvářel v letech 1928–1938 především v polemice a konfrontaci s převládajícími soudobými literárními kritickými koncepcemi, a to zejména koncepcemi levicové avantgardy (K. Teige, apod.) a liberalismu (F. Götz, M. Rutte, A. M. Příša, F. Peroutka). V centru Dvořákovy pozornosti stálo slovo, jež je v intencích březnovského symbolismu nositelem magického účinku a nelze jeho skrytou významovost odhalit například metodami strukturalistickými... Básní vzniká nová estetická realita, stojící mezi člověkem a přírodou. Její vznik a dosah je ovlivněn básnickým základním postojem ke světu, a ten je ve své podstatě vždycky magicko-kulturní, implikující invokaci a adoraci jako nejpodstatnější vztah ke skutečnosti; proto je jádrem jistá rytmická konstanta, jež si žádá být naplněna tvarem, ... Dvořák odmítal apollinairovský typ polytematické poezie ... jako doklad typického avantgardního básnického zvěčnění. ... V Dvořákově pojetí je podstatou avantgardy senzace a permanentní nonkonformismus často vtělovaný do pojmu revolučnosti. ... V těchto souvislostech odmítl Dvořák také Šaldovu práci O nejmladší poezii české (1928), a to právě pro její přecenění civilistní a proletářské poezie. ... Podle Dvořákovy mínění zde Šalda zrazoval sám sebe, svůj syntetismus v novém umění ... Dvořák stál také v nesmiřitelné opozici vůči Peroutkovu pojetí básníka ... a měl kritické výhrady k dílu Karla Čapka ... Klíčový pojem spoluurčující Dvořákův kritický typ je pojem uměleckého tvaru. ... Tvar je pro Dvořáka především znamením řádu, ... literární dílo je výsledkem jisté duchovní činnosti, jejíž zákonitosti chce kritik postihnout a začlenit je do širších duchovně filosofických souvislostí – takový je základní metodologický axiom Dvořáka kritika.“ (Česká literatura 40, 1992, s. 599–602)

Spřízněným duchem byl také Bedřich Fučík (1900–1984), někdejší ředitel nakladatelství Melantrich a Vyšehrad, přítel Šaldův. Redigoval časopis Tvar a spoluzaložil časopis Listy pro umění a kritiku. Vedle statí věnovaných soudobé poezii a próze se věnoval také literatuře pro mládež. Rozsáhlejšími studii sledoval autory, kteří odpovídali jeho pojetí umění, jež chápal jako objevování a ztvárňování nadosobního duchovního řádu (Březina, Deml, Čep), ale všiml si také tvůrců, s jejichž názorovými východisky polemizoval (Karel Čapek).

V padesátých letech byl krivě obžalován a spolu s dalšími katolickými spisovateli odsouzen do vězení. V šedesátých letech byl rehabilitován. Z jeho kritického odkazu má vedle výboru *Čtrnáctero zastavení* zvláštní význam esej *Píseň o zemi*. V 90. letech vychází soubor jeho kritik (*Setkávání a mýjení*, 1995; *Kritické příležitosti I*, 1998).

Mezi katolickými kritiky vynikl také Timoteus Vodička (1910–1957). Působil jako redaktor nakladatelství Velehrad, později jako lektor nakladatelství Univerzum. Literární kritika byla jen jednou složkou jeho tvorby, zasahující od beletrie až po literaturu filosofickou a náboženskou. Zabýval se též otázkami českého verše. Publikoval kritiky a úvahy v časopisu Akord. V souhrnných člancích (*Poznámky k české literární kritice*³), *Základy umělecké kritiky*⁴) se zamýšlel nad myšlenkovými východisky a hodnotovými měřítky kritických osobností třicátých let. Zkoumal, jak kritici tohoto období uplatňovali ve svých soudech měřítko řádu a tvaru ve vztahu k autorům výrazného spirituálního založení (Zahradníček, Čep, Halas). Závěry jeho studie vyznívají jako polemika proti relativismu hodnot a myšlenkové neurčitosti kritických východisek. Jen u Šaldy našel úsilí o kritický řád.

Dalším kritikem katolického zaměření byl Albert Vyskočil (1890–1966). Své knižní práce věnoval většinou literárně historickým výkladům baroka, obrození a máchovského romantismu (*Básníková cesta*, 1927, *Básník*, 1936, *Znamení u cest*, 1947 ad.)

Postoje katolické a marxistické kritiky se lišily zásadně v ideových východiscích: marxisté vycházeli z filosofických principů a ideologických postulátů dialekticko- a historicko-materialistických, katolíci z absolutních hodnot náboženských, z představy daného božského řádu, jež umělec objevuje a zrcadlí v básnickém tvaru. Marxistický přístup byl ve vztahu k umění mnohem účelovější než katolický. Marxistická a spiritualistická kritika představovala krajní pozice v názorech na smysl a funkci umění v meziválečném období. U obou převažovalo hledisko poznávací – u marxistů orientované společensky třídně, u spiritualistů nábožensky. Zvýraznění ideově poznávací funkce omezovalo v obou případech až na výjimky smysl pro umělecké kvality, které toto hledisko překračovaly.

Poznámky:

- 1) P. Fraenkl: K vývoji novodobé české literární kritiky (1930)
- 2) Materiály k této problematice (vybírané s jistou ideovou tendencí) přinesly tři svazky sborníku *Avantgarda známá a neznámá* (ed. Štěpán Vlačín, 1970–1972) a sborník *Poetismus* (usp. Z. Pešat, 1967)
- 3) T. Vodička: *Poznámky k české literární kritice*. Řád 1, 1935, s. 146–159
- 4) T. Vodička: *Základy umělecké kritiky*. Akord 10, 1942–43, s. 6