

Bedřich Václavek:
TŘÍDNÍ REVOLUCE A UMĚNÍ

K současné diskusi

Uveřejňuji tento článek, protože jeho námět pokládám za velmi důležitý pro dnešní mladé umění u nás. Své stanovisko vyložím, až hlediska obou stran budou čtenářstvu známá.

Z. N.

Revoluční komunistické studentstvo a mladá inteligence vytvořily si začátkem tohoto roku dva orgány, v nichž vedle otázek politických a hospodářských prodiskutovávají také především otázku poměru umění k proletariátu a sociální revoluci. Je to různojazyčně, především však česky psaná Avantgarda a slovenský Dav. Někteří z kruhu Davu píší také do Mladého Slovenska. Zahájili znova diskusi, jež u nás byla živa od dob převratu a ochabla poněkud v posledních letech tím, že většina těch, kdož ji kdysi vedli, se dočasně obrátila k technickým problémům umění. Ano, nová tato skupina zahájila přímý útok proti dřívějším zastáncům těchto myšlenek, tvrdíc, že opustili zcela dřívější své stanovisko, jež jim bylo jen prchavou módou, jež již pominula. Myslím, že neprávem. A jelikož v článcích všech tří listů byly často citovány přímo či nepřímě náměty a formulace jakožto doklad o naprosté měšťáckosti především názorů mých a ostatních členů Devětsilu, cítím se povinen se s nimi vyrovnat. Činím tak v přesvědčení, že jde o to, abychom se my, kdož se domníváme pracovat v umění a kultuře v linii příští kultury, jak si ji představujeme podle svého názoru komunistického, dohodli, ne abychom si nadávali a nechtěli si porozumět. Nechtě se zkrříží názory a vrch podrží lepší, a kde zatím spor jich je nesrovnatelný, ať je zůstaveno další práci a vývoji, aby rozhodly a potvrdily sta-

novisko správnější. Neboť aby se bili pro potěšení měšťáků revoluční intelektuálové za každou cenu mezi sebou, neshledávám rozumným.

1.

Nechci zde hájit Devětsil, speciálně pak poetismus, ale říci pokud možno jasně, v čem se domnívám, že názory skupiny Avantgardy a Davu nedají se dobře držet ze stanoviska marxismu a dnešní situace umění.

Jsem přesvědčen, že nestačí pouhé konstatování stavu umění, třídnosti jeho ideologie, třídního zneužívání umění buržoazií a všeobecný poukaz na vztah umění k sociálním poměrům a produkci (jak se to děje ve zmíněných článcích), aniž ukážeme, v čem tato souvislost je. Aby mi pak bylo dobře rozuměno: Chci především vysvětlit fakt umění ze stanoviska historického materialismu a ne uvažovat, jak by se dalo užívat umění pro sociální, respektive politickou revoluci. I to je možno, a vím, že dělat revoluci politickou a sociální je dnes aktuálnější než revolucionovat kulturu, ale jelikož nechci zužovat pojem revoluce na revoluci politickou a jsem přesvědčen s Bucharinem, že prvním a nejdůležitějším úkolem po revoluci politické bude vytvoření nové kultury, domnívám se, že nekonám ani tak práci marnou, pracuje revolučním způsobem v oboru, jež znám. Jde mi tedy o to, vysvětlit metodu historického materialismu jev umění pokud možno jasně a důkladně.

Sleduji-li z tohoto hlediska vývody četných článků o umění v zmíněných časopisech, nemohu předem souhlasit s pokusy vysvětlit umění, jeho vývoj, zvláště pak jeho přítomný stav a linii do budoucna z ideologie.

Tento názor je utajen jako spodní tón ve všech článcích a zřejmě jej vyslovuje -rx v posudku Seifertovy knížky v 2. čísle Davu. Kritika marxistická je mu kritikou ideovou a sociologickou. Sociologicky vykládá pak pouze zážitkovou sféru umělcovu a jeho ideologii, ne však jeho vlastní tvorbu,

ač sociologicky vykládat umění znamená mi především zkoumat sociologicky tvorbu umělce a příčiny vzniku toho kterého tvaru. Také Okáli (Dav 2) vysvětluje úpadek přítomného umění především z úpadku měšťácké ideologie a i o hudbě praví, že ideje vytvářejí předpoklady pro tvůrčí činnost skladatelovu a poskytují mu nové a nové možnosti, ač zde snad je nejzřejmější, že ideologie je v hudbě pouze nálepkou, vinětou, něčím, co v době „programní hudby“ znečišťovalo hudbu, a že historický vývoj hudby byl především závislý od stupně současné techniky a jí vyrobených nástrojů. V 2. čísle Avantgardy se pro přítomnou dobu požaduje „nejkonstruktivnější a čistě rozumová umělecká práce a tvorba ve smyslu idejí revolučnosti sociální a třídní“ a poetismus (= čistá lyrika) se odmítá jakožto výraz bezmyšlenkovitosti buržoazní. Nuže, vysvětlovat umění (tj. nejen poezii, ale i malbu, sochařství a umění užitá) z ideologie je čistě buržoazní, neboť je to dědictví dob, jež vznik všeho vysvětlovaly z myšlení, z lidské duchovosti, je to zbytek filosofického idealismu, jenž stejně vysvětluje z ideologie (např. náboženské) vznik umění, jako i např. útvarů společenských. Ne ideologie tvoří nové umění, ale stupeň techniky pracovní, materiál, nástroj pracovní, účel, cvik a jejich vzájemné vztahy. To je jedině stanovisko historického materialismu vůči umění. Ideologie, tj. projev rozumové stránky člověkovy, má své vlastní výrazové prostředky a formy (věda, filosofie) a není možno formy ostatních stránek lidské duchovosti (např. citové, jejíž výrazovou formou je umění) vysvětlovat z forem rozumových složek lidské psýchy. Proto mám právo zkoumat zvlášť tvarové dění a úsilí v umění, aniž přitom zkoumám a za příčinu jeho pokládám politickou ideologii umělce (což mi p. Weiskopf vytýká), jen když mám na zřeteli materiál umělcův, jeho účel, schopnosti a prostředky. Zde jsme také v počátcích těchto diskusí před lety chybovali a dosud chybují někteří (v Avantgardě 2), když praví, že nové umění vytryskne z nového člověka (proletáře), jeho vitality a duše. Umění především je

ovlivňováno produkcí (technikou, dokonalostí prostředků atd.) a teprve v druhé řadě člověkem touto produkcí určeným. Nové umění nebude tedy především výrazem proletářské duchovosti, ale produktem určitého stupně produkce a techniky pracovní. Pokrok v technice má tisíckrát větší vliv na umění než jakékoli myšlení lidské. Marxista by dále nejen neměl přeceňovat vliv ideologie na umění, ale ani by neměl se příliš ohánět ve svých teoriích etikou. Zná přece naprostou odvislost etiky od hmotných a sociálních poměrů, její relativnost a měnivost, a zvedání etiky za soudce všeho by měl pokládat za zbytek teistického nazírání, jež ji vyvyšuje jakožto „danou bohem“. Uvedení etiky do estetiky vede vždy k podřízení krásna etice, nebo aspoň k ztotožnění (viz Liebknecht: co je dobré, je i krásné) a tedy opět směšování dvou forem samostatných výrazových způsobů lidské duchovosti. Moderní umění proto se odklání od etiky, usiluje o přímé zmocnění se dimenze reality. Jestliže Wolkerovi bylo proletářské umění záležitostí srdce (etiky), bylo to řešení prozatímní, individuální, jež nemůže nic znamenat pro pochopení příštích osudů všeho umění. — Kdyby teoretici Avantgardy a Davu nepřeceňovali ideologii a doceňovali samostatnou existenci tvaru, na ní nezávislou (jsou přece tvary hmotné produkce, např. tvary dobře udělaného stolu, tvar aeroplánu, tvar stavby, jež nemají s pojmovou spekulací vůbec co dělat), pochopili by, proč Wolker mohl se stát módním u buržoazie (aby otázka sociální revoluce byla „otázkou srdce“, chtějí i buržoové), a vycítili by také tu ironii faktu, že musí výslovně a s pocitem nejistoty prohlašovat svou odlišnost od p. Peroutky (Weiskopf v Avantgardě 4). Věc je ta, že ideologicky jsou sice pravým protikladem p. Peroutky, ve věci porozumění tvaru (= umění) jsou však s ním úplně zajedno. Upozorňuji ostatně, že v Davu 2 konstatuje V. Clementis, že pokud v Rusku revoluce nějak obohatila umění, nestalo se to vlivem marxistické ideologie, ale dynamičností a strhující revoluční silou vojáka, mužíka a dělníka (Blok, Majakovskij). I to je ovšem jen první stupeň vlivu revoluce na umění, vliv obsahový.

Aby pak mi bylo porozuměno: Nejsem proti rozumu, uznávám naopak jeho vždy revoluční význam, speciálně pro proletariát, a jde o to, aby celá společnost byla řízena rozumně. Ale umění není výrazovým prostředkem lidské rozumovosti, a proto nelze posuzovat umění z hlediska, jak dalece odpovídá rozumu.

2.

Druhým hlavním požadavkem těchto teoretiků na umění vedle rozumovosti je sociální účelnost. Umění musí se stát třídně proletářsky účelným, musí vyvěrat z třídního zápasu a stávat se jeho ženoucí silou. Musí zvyšovat revoluční aktivitu proletariátu. I vytýkají umění v nové době, že se nestalo poznáním (opět ideologie!) sociálních pravd, novým výkřikem mravních hodnot, ale výlučně luxusním výrobkem (Okáli v Davu 2). Ba i mravně náboženské potřeby prý má ukojovat! (Tamtéž.) Nuž, je otázka, je-li to účelný způsob zvyšování revoluční aktivity, není-li to spíše mrhání sil, a je-li umění vůbec schopno vykonávat nějakou sociální funkci. Tvrdím, že každé umění, ať takové či onaké, je dnes luxusem, není schopno vykonávat žádné sociální funkce, že umění je vůbec pojem třídně buržoazní, že zesociálnit ho nelze, že se nemůže umění ať také, či onaké stát majetkem širokých mas (není tedy tato věc, kterou přičítají speciálně poetistům, jejich speciálním nedostatkem). O tom dále.

Dříve než přistoupíme k jejich pojmu umění, chci se dotknouti kolektivismu, v němž jsme kdysi viděli centrální bod nového umění, jak to dosud činí teoretikové Davu a Avantgardy. Kolektivita není nic absolutního, nerozhoduje o ceně a smyslu tvaru, nejvýše o dimenzích díla. Proto nelze určovat příští tvary, jež tvoří proletariát, jediné ze stanoviska kolektivismu příští společnosti, rozhodně pak už nelze tvar, jenž nemá již přirozené nutnosti a životní oprávněnosti (= dnes všechno „umění“), znova oživit kolektivitou.

Pokus o definování umění je v Avantgardě a Davu

několikrát. Nejvíce se jím obírá Okáli (Dav 2). Umění je mu „zhmotňováním psychických zážitků, jež je cestou rozumovou přizpůsobováno panujícím myšlenkovým názorům a uchvacováno od těch, kdož řídí hospodářský organismus dneška“. Zde se konstatuje pouze třídní zneužívání umění, ale mlčí úplně snaha historickomaterialistickým způsobem objasnit jev umění. Umění je prý, praví dále Okáli, vrcholným útvarem lidské kultury a ideologické nadstavby společnosti. Je dnes úkolem „vyčištěný chrám umění“ (!) vrátit pracujícímu kolektivu. Nuž, jen ne tolik fetišismu s tím uměním! Pravím, že umění naprosto není vrcholným útvarem lidské kultury a dokonce už ne ideologické nadstavby společnosti. Co má např. dobře udělaný stůl (= umělecký) co dělat s ideologickou nadstavbou? Okáli se pokouší dále o historický výklad umění. Umění nemá prý zprvu svého samostatného a přesně vymezeného charakteru (ano), tvoří organizační jednotu s prvotními poznatky životních zákonů (také přírodních!), např. v bibli, v Upanišádách. Jenže z tohoto zárodečného stavu lidské kultury Okáli docela nesprávně vyvozuje, že tedy umělecká tvorba, ježto kdysi byla jedinou formou výrazovou nejen pro citový život, ale i pro zkušenost, pro poznání a myšlení, kráčí vždy před činností rozumovou, že úkol její je pojmotvorný, že vytváří myšlenkovou nadstavbu společnosti. Nuže, zde je třeba ho prostě opravit. V umění, speciálně v poezii, na niž zde myslí, byla zprvu zahrnuta veškerá činnost lidské duše (např. v Homérově Iliadě je zahrnut celý tehdejší světový názor řecký, náboženství, politika, poznání přírody, pedagogika atd.). Ale časem každá složka lidské duševní činnosti si vybudovává svou vlastní formu. Osamostatňují se vědy, filosofie, náboženství atd., a tím poezii stále ubývá obsahu. Ještě v 13. století poezie obsahuje téměř vždycky politiku. Nutno si tu však všimnout důležité věci. To, co dnes my nazýváme „výtvořem umění“, nebylo tehdy děláno pro umění, nýbrž pro určitý konkrétní životní účel. Ilias byla zbásněna, aby pomocí rytmu si řecký člověk, negramotný tehdy, mohl osvojit a zapamatovat zkušenosti předchozích pokolení a světový názor,

z nich se utvořivší. Proto byly např. také kosmogonie, tj. teorie o vzniku světa, ukládány do veršů. Podobně netvořil obyvatel Afriky taneční masku „z uměleckého pudu“, ale aby oklamal zvíře, jež chtěl ulovit. Později, když je dovedl skolit šípem, masky nepotřeboval, i používal ji k tanci a vyráběl dále, ježto zručnost, schopnost ji vyrábět mu zůstala. Totéž bychom mohli vyložit o jeskynních kresbách prehistorických, o řeckém divadlu, politické poezii Waltera von der Vogelweide, divadle středověkém atd. Společné je: Tvar tu vzniká z tehdejších poměrů životních, z konkrétního životního účelu, a když tento účel časem mizí a schopnost vyrobit dotýčnou věc trvá, vzniká „umění“, tj. vyrábění kvalitního tvaru, jenž nemá přímé účelnosti životní, tvoření věci pro tvar, ne pro životní účel. Tato izolace od života dosahuje vrcholu v nové době, kdy stroje úplně zničily pracovní základnu všech dnešních „umění“, jíž bylo řemeslo. Souběžně s izolací od životní účelnosti jde diferenciaci výrazových prostředků. Od 16. století mají jednotlivé vědy, filosofie atd. svou formu slovesnou, nejsou již ukládány do poezie, jíž v poslední době vzal tisk aj. i funkci referující a politickou. Umění v době vrcholného kapitalismu nemá účelnosti životní, není sociální, ba je protisociální, zároveň v době vrcholné diferenciaci výrazových prostředků poezie ztrácí obsah (stejně malířství atd.), vzniká čistá poezie, „čistý lyrismus“, abstraktní malířství atd. Tedy umění nelze zesociálnit, umění je třídní pojem buržoazní (soubor luxusních, životně neúčelných tvarů). Tomuto pojetí umění je bližší Poničan (Dav 1), jenž ovšem uměním rozumí schopnost organizovat výrobu, ale myslí i na organizaci práva atd. cestou uměleckou (!), zvláště však Klimanov (Dav 2), jehož definice umění zní: „Umění je jen ideální metodou práce (zručnost a dovednost při tvůrčí vynalézavé práci). V práci umění začíná tam, kde počíná tvůrčí pochod — vynález. (To je dobré pojetí: ve středověku byl umělcem nazýván vynálezce nové techniky pracovní.) V postupu vývoje kultury umění je (zdá se?) mohutnou energií, organizující v první řadě chaotičnost materiálu

nebo materiál nedostatečně organizovaný.“ Tuto definici můžeme přijmout, pojímajíc ji v našem smyslu. Uměním myslí schopnost (kvalitně a účelně) organizovat materiál, tedy žádná abstrakce, ale z životní účelnosti vyvěrající práce a kvalitní tvar určitého materiálu. Klimanov takto definuje však budoucí umění proletářské, a vykládáme-li jeho definici správně, můžeme ji skutečně přijmout, neboť ruší pojem umění izolovaného od životní účelnosti a zařazuje schopnost kvalitního tvaru při produkci (hmotné i duchové) do účelnosti životní. Ano, takové bude umění proletářské. Ale to ruší, musí rušit úplně dosavadní pojem umění. Klimanov má ještě jednu definici umění: Umění = emocionální energie, ztvárněná v určitých formách a vycházející z prsou pracující třídy. Druhá polovina je ovšem fráze a celek nesprávný. První polovina (umění = emocionální energie, ztvárněná v určitých formách) definuje dnešní umění, vyjadřujíc jediný obsah a účel dnešního „umění“. Nutno s ní plně souhlasit a podtrhuji ji proti snahám podržovat umění ideologii. Proletariát však takové umění (= luxus) dělat nebude. Vráť se k účelné práci a jeho tvary vyplynou z životní účelnosti, tj. v produkci hmotné k přísně účelné, věčné práci (jak o ni bojuje konstruktivismus), v produkci slovesné opustí poezii a vybuduje si účelnou, přesnou a kvalitní terminologii pro poznání a sdělení vědění.

Vrátím se na okamžik k Okálimu, jehož definice umění nyní nám bude zjevna ve své nedostatečnosti. Definuje příští umění jakožto „snahu o uměleckou syntézu (diferenciaci!), která bude tvořena z prvků konstruktivistických (umění tvoří z materiálu, ne principů!) a bude spjata v živý a sociálně účelný celek revoluční ideologie“. Ježto podržuje Okáli pojem umění, pojem třídní, fetiš, jež zbožně uctívá, musíme jeho definici odmítnout ze stanoviska historického materialismu. Okáli nutně ovšem dospívá k požadavku, že toto požadované umění proletářské musí být realistické a veristické, klade na ně požadavky staré realistické estetiky (sociální funkci umění vidí ve vyslovování pravdy i tam, kde bolí — Dav 2

v posudku Weiskopfova dramatu). Realismus v umění souvisí příčinně a historicky s měšťáckou společností, s demokracií, jak dobře postřehuje v Světové revoluci Masaryk (dělaje z toho nesprávné závěry) a jak historií výtvarného umění dokázal W. Hausenstein. S ní zahyne. Že se stal formou prvních pokusů o „proletářské umění“ (Wolker, Hůlka aj. aj.) a byl považován před třemi lety za jediné proletářské umění, pochopíme z toho, že nové látky (a tou byl svět proletářův) zmocňují se básníci zprvu vždy způsobem jakéhosi svěžího naturalismu či realismu (je to pochopitelné: musejí nejprve o ní referovat, seznámit s ní, a to lze jedině realisticky věrným popisem). Realismus (naturalismus) však není „uměním proletariátu“. Mohl [být] a byl (omylem) za ně považován, když vznikal naturalismus (např. v Německu Hauptmann).

Nuže: Nemluvte již o „proletářském umění“, nýbrž pouze o proletářských účelech, ekonomii prostředků k jejich dosažení, po případě o tvarech tím vzniklých.

3.

Pohlédneme-li nyní zpět na teorii třídního tendenčního umění, vidíme nejen, že teoretikové jeho prostě kritizují ideologii a ne umění, ale i velikou povrchnost řešení otázky poměru proletariátu k umění heslem tendenčního, třídně účelného umění. Vidíme, že přebírají dnes již naprosto neudržitelný fetiš umění, operují s tímto produktem měšťáckého myšlení jakožto s věčnou věcí. Nelze ani připustit pojem tendenčního umění ze stanoviska jen a jen politického, sociálně revolučního, z něhož p. Weiskopf se domnívá mít právo je hájit a jež považuje za jediné sebe důstojné. Protože ti, kdo ho hlásají, nevědí, zdá se, nejen o nemožnosti vřadit pojem umění do světa proletářské ideologie, ale ani o zákonu ekonomie, jenž je zákonem vši práce a tudíž „nejproletářštějším“, nejprůběžnějším zákonem pracujícího člověka. Je nanejvýš neekonomické pracovat

pro proletářské ideje a sociální revoluci prostředky uměleckými, je to plýtvání energií a tudíž věc čirě měšťácká (měšťácká společnost musí všelijak plýtvat energií, aby udržela přítomný stav a svou exploataci nadhodnoty). Proto je dobře, že třídně tendenční umělecké tvorby je podle Okáliho z Davu 2, „na šírom svete po čertoch strašne málo“. Proto odvrát Devětsilu od umění tendenčního a jeho nynější praxe není svědectvím jeho vrtkavosti a třídní příslušnosti k měšťácké třídě, stejně jako jím není podobný vývoj hillerovských aktivistů a některých skupin v Rusku i jinde. Proletářská třída a nová doba se vysloví svými tvary, jež nebudou jen „uměním“, ale úplně novými tvary. „Umění“ budou jen malou složkou jejich, budou-li vůbec, složkou stále se zmenšující, nahrazovanou jinými prostředky, a budou se stále více stávat privátní věcí, soukromou zábavou bez hlubšího významu. Básníkům Avantgardy a Davu nutno říci: Buď cítíte ještě potřebu „umění“, a pak dělejte je takové, jaké dnes lze ještě dělat (ostatně básnická praxe v těchto listech nesouhlasí tak zcela s teorií), a nadělejte ze své zábavy věc ohromně důležitou, aby Vám na ni proletariát jednou důkladně nenakašlal. Toto umění předkládejte proletariátu, když si myslíte už, že mu tím něco dáte (ale raději ne), a nepředkládejte mu středověkého „tendenčního umění“ — vždyť jej vyučujete v marxismu a ne v středověké nauce církevní o marnosti světa a důležitosti zbavení se majetku — nebo necítíte potřeby umění, a pak se nestarejte ani o ty, kdož je dělají — nebo nanejvýše: bijte je! Třetího nelze.

Teoretikové Avantgardy a Davu nedoceňují jednoho názoru o umění, jenž je ryze marxistický: konstruktivismu. Neznají ho vůbec dobře, neboť hledají konstruktivismus v umění, kdežto pojem konstruktivismu ruší přece vůbec pojem umění. A jeho teoretik a propagátor u nás Teige je hlavním středem jejich útoku, ač myslí snad nejlépe marxisticky ze všech teoretiků umění u nás (srov. např. jeho článek o likvidaci umění v Disku 2). Nutno se domnívat, že příčinou toho je, že je jím (podvědomě) moc revoluční.

Nejvíce to odnáší ovšem chudák poetismus. Není zde místa, abych ze široka vykládal jeho podstatu a vyhlídky a situaci slovesného umění v přítomnosti vůbec. Učinil jsem tak jinde (Pásmo II, 1. číslo). Mohl bych poukázat na rozpory v teoriích p. Okáliho o řeči. Jen tolik: Je pravda, že řeč je především výrazovým prostředkem rozumové složky lidské bytosti. Ale pro to má právě své tvary, řeč vědeckou, odbornou, filosofickou atd., ne poezii! Nelze tedy z tohoto poznatku vyvozovat odvislost poezie (slovesného umění) od ideologie, nýbrž nejvyšší ohrožení vši poezie, všeho slovesného umění zintelektualizováním řeči. Nehodlám zde polemizovat dále s názory, že prý je k vnímání „poetistických“ básní potřebí mnoho činnosti rozumové (Avantgarda, číslo druhé), či že dokonce čtenář musí prostudovat teorii poetismu, aby rozuměl jeho výtvorům (kdo takovou nehoráznost může napsat, pane Garaji, ukazuje, že nedovede vnímat vůbec poezie — proč se tedy o ni staráte?). Souhlasím plně, pane -rx, že paní Lavecká plní jen kus programu svou činností na okrášlení světa (ba ona konkuruje nebezpečně malířství), souhlasím, p. Fučíku, že „poetismus leží úplně v linii buržoazního umění“ — s výhradou: jako všecko „umění“ vůbec je buržoazní. Chci o něm říci jen tolik: Je takový, protože poezie vývojem tam dospěla, a není otázka: poetismus či nějaká lepší poezie, nýbrž poetismus nebo žádná poezie. Poetismus je tak skromný, že ví o sociální bezvýznamnosti své jako i vši poezie (Seifert: poezie = nemoc černochoů a opic). My, kdož ještě poezie potřebujeme, víme, že je to jakýsi nedostatek a žádná velká věc. Poezie má dnes ještě malé a relativní oprávnění, je však věcí čiře soukromou a bez veřejného významu.

Přenechme budoucnosti, aby rozhodla, byli-li revolučnější poetisté a dadaisté svým zřejmým rozbíjením „umění“ a povědomím o jeho konci, než p. Okáli se svým socializovaným „chrámem umění“.

Prál bych teoretikům Avantgardy a Davu trochu menší sebevědomí o zaručené vlastní jich revolučnosti a o zaosta-

losti všech jiných, a méně úcty k „umění“. Neboť jen pak nebudou plýtvat energií na zbytečné věci — ekonomické využití revolučních sil musí být přece zákonem revolucionářů.

(Var 4, č. 3, prosinec 1925)