

ZÁMĚNA ZRCADEL

(Několik otazníků a vykřičníků na okraj Chvatíkovy knihy
Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky)

Vladimír Dostál

Myslím, že největším kladem Chvatíkovy knihy o Václavkovi a české marxistické estetice je její diskusní povaha, její provokativnost v dobrém i špatném smyslu. Tím chce být zároveň o ní řečeno, že nejen vybízí k polemice sporností některých svých základních tezí, ale že pro ni také připravila vhodnou základnu bohatstvím zpracovaného (nebo i nezpracovaného) materiálu, širí tematického záběru a jednostranností koncepce. Diskusní práce tohoto druhu pokládám přirozeně za potřebnější pro rozvoj našich uměnovědných disciplín než mnohé práce „nesporné“ (tj. takové, jejichž „nespornost“ je přímo úměrná odlehlosti od živých dnešních problémů).

Autor knihy o Václavkovi měl rozhodně šťastnou ruku při volbě a vymezování tématu. Pokusil se splatit dluh čelné postavě naší meziválečné marxistické estetiky a kritiky a ukázat tak neopodstatněnost pochyb, jež počátkem padesátých let zabrzdily vydávání Václavkova díla. Ale studiím Václavkových názorů mu otevřelo cestu přímo do středu teoretické problematiky dvacátých a třicátých let, protože nikde jinde se tak jako ve Václavkovi nestýkají otázky marxistické estetiky s otázkami literární avantgardy a protože v jejich spojení tkví kus národní specifičnosti našeho uměleckého a teoretického vývoje v tomto období. Na tom totiž, že umělecká avantgarda měla u nás tak pokrokový, levicový charakter a že její čelní představitelé (Nezval, Vančura, Osvození, E. F. Burian aj.) přešli už ve třicátých letech k novému realismu, neodhazující přitom, ale přehodnocující své starší umělecké zkušenosti, na tom má značný podíl právě marxistická kritika a estetika, fungující v těchto meziválečných letech jako nástroj kulturní politiky komunistické strany, na tom má podíl její boj o důslednost politické orientace avantgardy, o rozbití její umělecké izolace a překonání vysilujících rozporů. A uplatňoval se tu přirozeně i zpětný vliv. Právě tento boj o avantgardu se stal velkou školou marxistické estetiky dvacátých a třicátých let. Jednak ji podněcoval k pozitivnímu určování geneze, úkolů a perspektiv avantgardy, zejména v teoriích o romantické povaze jejího umění, jež vedly i k novým pohledům na romantickou tradici 19. století (např. Václavek o Máchovi a Fučík o Zeyerovi),

jednak ovlivnil i promýšlení teorie socialistického realismu, do níž naši marxističtí teoretikové pojali nejen znaky odlišující jej od umění avantgard, ale i shody, společné zájmy a výsledky vzájemného působení, střetání a obohacování. Na přínosu našich teoretiků do pokladnice mezinárodní marxistické estetiky se proto podstatně podílejí právě výtěžky jejich kritického boje o avantgardu.

Nemůže proto asi být vědecky vděčnější přístup k problematice naší meziválečné avantgardy než přes její obraz v zrcadle, který jí nastavovala marxistická kritika. Vyžaduje ovšem, aby ten, kdo si tento přístup tak šťastně otevřel, dokázal opravdu využít teoretického bohatství předválečné marxistické estetiky. Aby dovedl pochopit – ze souvislostí s dobovými okolnostmi i funkcemi, z konfrontace s uměleckými díly i proudy – skutečný obsah jejich poznatků a nepřistříhoval si je podle nějakých apriorních šablon. A tady právě začínají námitky. Chvatík se snaží rehabilitovat avantgardní umění a avantgardistické teorie a tato snaha, nevyvážená stejně mocným smyslem pro spravedlivou objektivitu, jej činí neodolným proti svodům laciného nehistorického apriorismu, jehož zastaralost cítí jen teoreticky.

Ukažme si to na několika klíčových nebo shrnujících tezích jeho hodnocení naší meziválečné avantgardy. Začátek už je u její geneze. Když se Chvatík zabývá krizí proletářské poezie a nástupem poetismu v letech 1923-25, uvažuje takto: „Klade se často otázka, byl-li tento obrat ve vývoji Devětsilu směrem ke konstruktivismu a k poetismu pokračování revolučního a materialistického pojetí světa za nové objektivní situace, nebo došlo-li ve vývoji umělců Devětsilu k zásadnímu přelomu, k dezerci od revolučního světového názoru a přechodu na buržoazní pozice.“ (s. 79). Takto vyroceně, se striktním buď – anebo, se ovšem otázka kladla v diskusích let 1924-26, a proto ani nemohla být jasně a přesně zodpověděna. Přejímá-li ji dnešní historik v její tehdejší podobě, upadá znovu do jejího falešného dilematu, zřejmě i pod tlakem skutečnosti, že krajní tvrzení o přechodu Devětsilu na buržoazní pozice znovu ožilo v hodnoceních avantgardy začátkem padesátých let. I ono však bralo na vědomí jen část materiálu. Za dezerci považovali přechod k poetismu v polovině dvacátých let Neumann, Fučík, Urx a davisté. Zanedlouho však všichni od tohoto krajního názoru ustoupili a hledali přílehavější charakteristiky pro nový umělecký směr. Ale Chvatík jejich nové (a vlastně ani staré) poznatky, které také nebyly definitivní, vůbec neváží. Spokojuje se tím, že se přiklání k druhé z krajností tehdejšího dilematu, a toto jeho stanovisko ukazuje, kam až se dal zatlačit pouhou polemickou reakcí na regenerované názory protichůdné. Kategoricky tvrdí: „V avantgardním umění nedošlo k ústupu od třídního pojetí skutečnosti, od revolučního a materialistického pojetí světa. Došlo však,

v souladu se změněnou společenskou situací, s novými možnostmi a potřebami objektivního vývoje, k přesunu, k přehodnocení této revolučnosti. Od konkrétních úkolů vyrovnávání se s etickou stránkou revoluce, s problémem jedince a kolektivu, činu a mravní odpovědnosti, od zápalných výzev k revoluci a konkrétní agitace se přesouvalo těžiště na obecnější plán revolucionářství, na boj o plný, všestranný rozvoj člověka.“ (s. 83-84)

Jaké má pro toto své tvrzení důkazy? Hlavním důkazem je citát ze Šaldy, z jeho přednášky O nejmladší poezii české z roku 1928, odkud je i pojem „přehodnocení revolučnosti“. Ovšem je třeba mít na paměti, že Šalda nerozlišoval vždy důsledně mezi revolučností uměleckou a třídně socialistickou, i když na jeho obranu můžeme uvést, že v roce 1931 soudil i on o přechodu od proletářské poezie k poetismu jinak, přílehavěji. Také obdobný názor Horův z roku 1924 příliš nepřesvědčí nikoho, kdo ví, jak se jeho vztah k poetismu později měnil, jak mu přibývalo na kritičnosti. A už vůbec se nemůžeme spokojit s tím, jak se „přehodnocení revolučnosti“ podepírá názory samých teoretiků avantgardy, k nimž se v té době na čas, ale zdaleka ne se vším všudy, přidal i Fučík. Chvatík nás totiž žádným rozbořem nezasvěcuje do skutečného, konkrétního chápání „přehodnocené revolučnosti“ ani u Václavka, ani u Teiga, jejichž teoriemi se v této kapitole své práce zabývá nejobšírněji. Neukazuje ani to, že Václavek pod ní rozuměl zpočátku přelítí revolučnosti z „ideologie“ do „tvarů“, později přísné oddělování „čisté tvorby“ od „účelové produkce“, tedy izolaci základních druhů umění od jejich společenského poslání. Na druhé straně však skoro do písmene přejímá Václavkovy a Teigovy tehdejší argumenty proti proletářské literatuře, nehledě na to, že její vrcholná díla (poezie Wolkerova a Neumannova, Vančurův Pekař Jan Marhoul a Cesta do světa, Haškův Dobrý voják Švejk, Olbrachtova Anna proletářka) daleko přerůstají charakteristiku průměru jako „vyrovnávání se s etickou stránkou revoluce, s problémem jedince a kolektivu, činu a mravní zodpovědnosti“, jako „zápalných výzev k revoluci a konkrétní agitaci“. Pokud se vůbec na umění poetismu odvolává, nepokouší se nikde o jeho samostatnou analýzu ani dílčí, ani souhrnnou, a ztotožňuje je velmi prostě s realizací avantgardních ideálů. A nevádí mu, že to, čemu říká přesunutí těžiště na obecnější plán revolucionářství, nazval Václavek v roce 1932 stanoviskem „sektářsky úzkým a intelektuálně výlučným“.¹⁾ Václavek z roku 1928 požívá u Chvatíka víc důvěry než Václavek z roku 1932, ba – jak ještě uvidíme – i z let pozdějších.

Na tomto rozporu si také dobře uvědomíme rub Chvatíkova tolik vychvalovaného historismu, který v jeho úvodních metodologických před-

¹⁾ *Bedřich Václavek: Odpověď Josefu Horovi. Čin 3, 1931/32, č. 33, s. 779, 14. dubna 1932.*

sevzetích vyhlíží vskutku víc než chvalitebně. Když čteme v jeho knize kapitolu o poetistické avantgardě druhé poloviny dvacátých let, zejména pasáže o Václavkově Poezii v rozpacích a o Teigově diptychu Svět, který se směje a Svět, který voní, připadáme si jako uzavřeni do pětiletí, kdy se reprodukováné a komentované názory obou teoretiků rodily.²⁾ Chvatík je hodnotí bezmála tak, jako kdyby byl v té chvíli jejich současníkem, samozřejmě sympatizujícím, jako kdyby nevěděl, jak se k nim Václavek sebekriticky vyjádří v roce 1931 a jak se k nim bude stavět marxistická kritika třicátých let, nemluvě už o období po roce 1945, z něhož mají do otázek avantgardy u Chvatíka co mluvit jen sami vzpomínající avantgardisté, a ještě ne všichni.³⁾ Letmo si sice všimne některých slabých stránek avantgardní umělecké teorie, ale její podstatné nedostatky – jako teorii „čistého umění“ a zaujetí proti ideovosti – raději příliš neodhaluje. Zato se nebojí pokládat ještě dnes za aktuální Václavkův tehdejší (tehdejší, nikoli pozdější) boj s naturalismem, zapomínaje (nebo zastíraje, i retušemi

²⁾ Květoslav Chvatík si pro to formuluje i metodologické zdůvodnění: „Podle mého mínění je třeba dívat se i na vývoj marxistické estetiky jako na historický proces, jehož jednotlivé etapy odpovídají objektivním historickým možnostem, úkolům a potřebám jednotlivých historických etap, odpovídají stavu myšlení své doby. Je třeba překonat v podstatě teleologické, pragmatické hodnocení minulosti podle toho, k čemu vedla, přestat promítat kritéria vyšších vývojových etap do minulosti jako hodnotící kritéria. To je zcela neadekvátní, nehistorický přístup, který hrubě zkresluje obraz vývojového dění.“ (Host do domu, 1963, č. 4, s. 144). Třebaže tato metodologická zásada vyhlíží přijatelněji než její praktické uplatňování, prozrazuje svou jednostrannost i v teoretické formulaci. Jednak vychází mlčky z předpokladu (který měl být teprve dokazován), že estetika avantgardy je jednou z etap vývoje marxistické estetiky, což je domněnka rozhodně „neadekvátní“ dané skutečnosti a promítá do ní ne „kritéria vyšších vývojových etap“, ale spíše jejich předsudky; jednak – a to s předchozím přímo souvisí – se vzdává zkoumání smyslu určitých názorů, tendencí, jevů, protože na slovo věří jejich autorům a fetišizuje jejich záměry. Kdyby mělo být „teleologií“ každé hodnocení historických jevů z „odstupu“, z poučení, které přinesl vyšší vývojový stupeň, pak by se „neteologická“ věda musela proměnit v relativistický popis a Marx by se asi se svou myšlenkou, že „anatomie člověka je klíčem k anatomii opice“, musel klidit před přísnými pohledy našich akademických marxistů (Chvatík vůbec absolutizuje nedostatky minulých let nepravým, „neadekvátním“ způsobem: kdyby se u nás na počátku padesátých let hodnotila avantgarda opravdu „kritérii vyšší vývojové etapy“, a ne jejími pověrami, omezenostmi a klapkami na oči, mohli bychom být dnes spokojeni a nereptat). Opravdová objektivnost vědeckého bádání je však na hony vzdálena takovému objektivismu. Chvatík prostě proti jedné krajnosti vyzvedává krajnost opačnou, proti jednomu primitivismu staví jiný primitivismus, místo aby dovedl sloučit poznání s historickým poučením, reprodukcí faktů s jejich pravdivým výkladem a hodnocením, které je tím dnešnější, čím je historičtější. Nebudeme ho následovat pod okap, abychom se zachránili před deštěm.

³⁾ Například Honzlovo retrospektivní hodnocení Devětsilu a poetismu z netištěné druhé části jeho stati *Majakovskij v Devětsilu* (viz jeho *Divadelní a literární podobizny*, 1959, s. 179–187) neproniklo k Chvatíkovu sluchu, přestože obsahuje myšlenku, která stála alespoň za kritické uvážením: Honzl vykládá poetistickou avantgardu jako výraz „kocoviny“, zklamání po porážce, neuskutečněné revoluci, v níž mladá generace věřila. Není to zase názor docela nový. Už v roce 1925 si takto, z analogie s německou poezií první poloviny minulého století, vysvětloval poetismus i F. C. Weiskopf.

příslušných citátů⁴⁾), že Václavek v Poezii v rozpacích nedělal rozdíl mezi naturalismem a realismem a zahrnoval pod ně všechno „ideologické“ a „napodobující“ umění bez rozdílu. Václavek byl přitom důsledný a na několika místech své knihy dokazoval, že jen „naturalismus“ dává místo umělcově individualitě a národnímu rázu, kdežto „čisté umění“ že už s „individualismem“, „subjektivismem“ a „nacionalismem“ skoncovalo. Byl to převrácený odraz skutečnosti v hloubce typicky mechanistického omylu, který Václavek ve třicátých letech neopakoval, ale Chvatík cituje dnes se souhlasem z tehdejšího Václavka tvrzení, že „individualismus a naturalismus spolu příčinně souvisejí“ a že „v realismu je nezbytný subjektivismus“ (viz s. 102). A výkladem přejímajícím s levnou aktualizací i takovéto překonané teze pak dospívá k závěru, že avantgarda byla neobyčejně plodná i teoreticky, že v jejích teoriích „je zachycena významná etapa sblížování poetiky avantgard s marxismem“ a že jejich dílčí nezdary byly podmíněny – hádejte čím? – „celkovou úrovní marxistické estetiky té doby u nás i ve světě“. (s. 108)

⁴⁾ Srov. O. Sus: *O syntetickou koncepci dějin české marxistické estetiky*. Česká literatura, 1963, č. 3, s. 210-211. *Hodnověrnost citátů patří vůbec k nejslabším a nejzranitelnějším místům Chvatíkovy knihy. Zkontroloval jsem asi třetinu všech citátů a našel jsem jen tři zcela bez úhony (příčemž chyby se najdou i v textech, které jsou v dokumentární příloze uváděny správně). Někde ruší jen drobná přehlédnutí, většinou se smysl citovaných slov nemění ani podstatnější zásahy, k nimž patří nepochopitelné opravy jazykové (např. v citátu z Mukařovského na s. 168 opravil Chvatík správný „zájem umělců samých“ na nesprávný „zájem umělců samotných“), běžné neoznačování vynechaných míst tečkami, nahrazování slov synonymy nebo slovy významově blízkými (v téměř citátu z Mukařovského předělal Chvatík „nově se tvořící jistoty“ na zeslabenější „nově se rýsuující jistoty“) apod. Ale poslední příklad naznačuje, že se vyskytují i vážnější deformace, měnící smysl. Například Václavek, mluvě o „sociologii literatury“ a strukturalismu, vyslovil přání: „...syntéza, k níž, jak se zdá, dojde, bude plodem poctivého (Chvatík pozitivního) vyrovnání obou směrů...“ (s. 168). Touto výměnou přivlastků se už zvyšují Václavkovy sympatie ke strukturalismu o několik stupňů. Podobně i Teigova kritika francouzských surrealistů v roce 1930 nabývá na politické prozíravosti, když jejich „anarchokomunistickou povahu“, upozorovanou Teigem, Chvatík mění na „anarchistickou“ (viz s. 136). Jinde zase, kde Václavek v roce 1932 mluví o velkém proudu proletářské literatury, Chvatík přivlastek „velký“ vynechává (viz s. 117). V Poezii v rozpacích Václavek píše, že „v malířství až do 20. století se mísila estetická zkušenost se snahou zpodobovat“, ale Chvatík nejen podtrhne sloveso „zpodobovat“, aniž to uvede, ale ještě Václavka doplní a cituje „mimoestetickou snahu zpodobovat“ (na s. 104). Kdyby bylo místo na podrobnější srovnávání, mohli bychom si ukázat i příklady, kde Chvatík vydává za citáty vlastní parafráze textu (např. na s. 121 z Václavkovy recenze Mehringa), anebo vlastní doplňky spojující vzdálené věty v citovaném článku (např. na s. 93 ve Václavkově stati o Nezvalově *Pantomimě*). Je jistě také rozdíl, když Václavek napíše o Vančurovi, že „moderní tvárná metoda se zmocňuje i jeho osobnosti“, a Chvatík jí přisoudí, že se „umocňuje i jeho osobnosti“ (viz s. 92). Vančura nenapsal do Šaldovy *Tvorby poznámku Proti sektářům své strany, ale Proti sekretářům své strany*. Ve výčtu těchto lapsů by se dalo pokračovat ještě dlouho, i kdybychom si všimli jen těch vážnějších. Nechci jim přisuzovat větší význam, než mají, ani je pokládat za úmyslné, ale tak nedbale se s materiálem u nás už dlouho nepracovalo. (Srov. o tom i v recenzi Štěpána Vlašína, Chvatíkova kniha o Bedřichu Václavkovi, Červený květ, 1963, č. 1, s. 32.)*

Zde tedy nemáme co dělat s historickým zkoumáním avantgardy, ale s její evidentní nehistorickou apologetikou. Na takovýchto – bohužel ne ojedinelých – místech své knihy odkládá Chvatík zrcadlo marxistické kritiky a prohlíží si avantgardu v zrcadle jejího vlastního sebepoznání. Tam nalézá názory nejpříznivější tomu, co chce obhajovat. Když se ocitá se svým výkladem ve třicátých letech, sleduje krystalizaci teoretických základů socialistického realismu ve statích a knihách Václavkových a Konradových, podává je už bez markantních stop oné zjednodušující šablony, která mu zastřela skutečnost při výkladu teorií poetistických a konstruktivistických, ale střeží se připomenout, jaké nové prvky přináší marxistická kritika na tomto stupni svého vývoje k hodnocení prvního a nejmocnějšího avantgardního období dvacátých let, a zabývá se podrobněji jen jejím poměrem k soudobému surrealismu. I přechod za bouřlivých diskusí let 1929 až 1931 by rád představil jako plynulé navázání a pokračování. Proto Václavkovu sebekritiku z roku 1931 přechází stručně a kuse; Urxovu kritiku Poezie v rozpacích reprodukuje tak, aby z ní nejvýše vyniklo stavění „čistého umění“ nad „naturalismus“, tedy projev Urxovy poplatnosti avantgardistickému schématu, dělicímu minulé umění na dva tyto stupně a ztotožňujícímu „naturalismus“ s měšťáctvím a „čisté umění“ s moderností; Neumannův nesouhlas s Urxovou obhajobou „čistého umění“ zkreslí falešnou generalizací (viz s. 117); a nejpodrobněji se zabývá časově předcházejícími (nedbaje, že sebekritikou mezitím už do značné míry zrevidovanými) Václavkovými příspěvky do diskuse o „čistotě generace“, protože v nich ještě Václavek hájí marxismus avantgardní kritiky. A korunu tomuto tendenčnímu rozvržení látky a rozložení akcentů pak ještě nasazuje kritikou Václavkových „rappistických omylů“ po návratu z Charkova. Ne, že by nebyla správná a nepostihovala skutečné Václavkovy omyly z tohoto důležitého mezidobí, tendenční je na ní něco jiného: Chvatík kritizuje falešný Václavkův sociologismus v kritice Wolkera z roku 1934 a oddělování uměleckých hodnot od společenské aktivity ve stati O proletářskou literaturu, ale vůbec si nepřipouští, že ani jeden, ani druhý omyl nejsou jen důsledkem „rappismu“, protože v nich přežívají Václavkovy názory avantgardistické (pokud jde o Wolkera, je to názor už z roku 1925, jen poněkud obměněný). Jako vůbec v sociologických vulgarizacích tohoto období dožívá ne jeden pozůstatek vulgárního sociologismu avantgardistických teorií.

Chvatík však chce, aby v jeho výkladu vynikly klady avantgardy, a proto se někdy i takto snaží dodat váhy jejím námitkám proti realismu a proletářskému umění. K tomu mu často stačí jen opakovat Václavkovy názory z třicátých let, neboť Václavek nikdy docela nepřekonal podcenivý poměr k proletářské literatuře první poloviny let dvacátých, spatřuje

v ní spojení (z jeho hlediska neústrojné spojení) proletářské ideologie se starou realistickou formou. Už nedlouho po básníkově smrti charakterizoval Wolkerovo dílo jako „předčasnou syntézu“ a později užíval tohoto označení pro proletářskou literaturu vůbec. Není snad nutné dokazovat, v čem je toto pojetí poplatné době a dnes už překonané, ale je třeba vidět, jak ovlivnilo Václavkovu a Konradovu syntetickou koncepci socialistického realismu, kterou Chvatík staví na vrchol teoretického úsilí naší marxistické estetiky před válkou. Celkem správně vidí její závislost na specifických podmínkách a okolnostech, v nichž vyrůstalo naše levé umění, a právem vyzdvihuje i její přetrvávající stránku, již tvoří docenění přínosu avantgardního umění pro nový, socialistický realismus. Méně si však všímá dobově omezených, schematických stránek této koncepce, které dobře pochopíme ze slov Konradových: „Dosavadní revoluční literatura v kapitalistických zemích byla přísně rozdělena do dvou souběžných proudů. Jeden – proletářský proud – vycházel z nového třídního obsahu a z poněkud úzkoprsého chápání hesla »umění jako zbraň« omezil někdy oblast umění na agitky, ať již rytmové nebo prozaické. Sociologická základna této proletářské literatury byla poměrně úzká: byla to literatura dělnických funkcionářů, které se jen málokdy podařilo proniknout mimo tuto oblast. Druhý proud – neproletářský – měl svůj pramen v nonkonformismu, v odporu proti kapitalistickému útlaku a zfetizování všeho svobodného života; vycházel namnoze z převratu formy, ale v mnohých případech se zmocňoval i nového obsahu. V době rostoucí jednotné fronty a postupujícího přimknutí jiných utlačených vrstev k proletariátu je dána historická základna pro spojení obou proudů. Proletářská literatura je v nebezpečí sektářství, odtržení od široké masy utlačovaných – a nonkonformistická literatura je v nebezpečí idealistické anarchie, nenajde-li novou skutečnou základnu. Za tuto základnu pro splynutí obou proudů pokládám *socialistický realismus* ...“ (cit. podle Chvatíka s. 334; podtrhl K. Konrad). Václavek usuzoval podobně, přestože se situace v Čechách dost lišila od tohoto schématu, především daleko významnější úlohou proletářské literatury z počátku dvacátých let. Dílo Wolkerovo nejenže překročilo „úzkou sociologickou základnu“, o které mluví Konrad, ale stalo se brzy hodnotou celonárodní, a tato skutečnost spolu s pokusy přizpůsobit mrtvého básníka měšťáckému vkusu byla také příčinou toho, proč se s Wolkerovou poezií nechtěli ve třicátých letech smířit i někteří komunisté, v avantgardě i mimo ni. Syntetickou koncepci Václavkovu a Konradovu oslabovalo i to, že byla chápána jako úkol pro budoucnost, že tedy byla – řečeno oblíbeným termínem Chvatíkovým – převážně programová a že jí chybělo pevnější teoretické zázemí ve výsledcích studia syntéz již usku-

tečněných Wolkerem, Neumannem, Olbrachtem, nebo i Nezvaem a Vančuro. Václavek se pokusil toto zázemí alespoň předběžně zmapovat skvělou statí Kořeny socialistického realismu v současné české literatuře, ale byl to pokus ojedinělý v té době i u něho. Nezapomínejme, že v charakteristice obou proudů vstupujících do syntézy přežívalo ještě dělení z dob RAPPu na „proletářské spisovatele“ a „poputčíky“, které bylo charkovskou konferencí rozšířeno i na ostatní evropské literatury, a že toto dědictví znejasňovalo především problematiku realismu.⁵⁾ Proto ve třicátých letech ovlivňovala syntetická koncepce pokrokovou literaturu asi nejkladněji svou stránkou kulturněpolitickou.

Ovšem sám pojem syntézy, přítomný skoro permanentně, sehrál ve Václavkově teoretickém systému úlohu mnohostrannější a neměl jen vyjadřovat vývojovou logiku levicové české literatury po první světové válce (s její tezí v proletářské literatuře, antitezí v poetismu a syntézou na základě socialistického realismu). A tato úloha byla ve třicátých letech posilována právě tím, že přechod k socialistickému realismu Václavkovi ukládal překonat dualistické antinomie, jež byly charakteristické pro teoretické základy avantgardní estetiky a vyplývaly z jejího materialismu většinou mechanického. Václavek je vystihl větou: „Otevřela se propast mezi pravdou a krásnem, mezi skutečností a tvorbou a posléze mezi uměním a životem vůbec.“⁶⁾ Proto jeho požadavek mnohostranné syntézy zahrnoval i dialektické sjednocení pravdy a krásy, skutečnosti a tvorby, umění a života, osobnosti a díla, zahrnoval i syntézu úsilí různých generací a různých světových literatur. Vystačil by na samostatnou úvahu. Škoda že Chvatík jen uctívá Václavkův syntetismus v jeho historické podobě, místo aby jej analyzoval a osvětlil hlouběji, a straší dogmatismem každého, kdo se snaží oddělit v této teorii stránky omezené od trvalých.

Nedá se však ani tvrdit, že by Chvatík ukázal Václavkův zralý pohled na avantgardu v celém jeho rozsahu. Apologetické pojetí avantgardy jako „vědomé jednoty revoluce *umělecké a politické*“ (s. 141, podtrhl K. Chvatík), tedy zase jedna z představ, kterou si avantgarda dělala sama o sobě a kterou Chvatík nesrovnává se skutečností, mu zabránilo, aby nám obšírněji přiblížil Václavkovy postřehy o rozporech avantgardy. „Sou-

⁵⁾ *Působí už poněkud komicky, když se Květoslav Chvatík nyní dodatečně pokouší „vylepšit“ Václavkovu koncepci syntetismu a naráží ji na známé kopyto objevem, že „úspěšnost Václavkovy koncepce socialistického realismu spočívá právě v dialektickém pojetí vývoje naší socialistické literatury jako syntézy jejích tří zdrojů a součástí, proletářského, realistického a avantgardního proudu“.* (Host do domu, 1963, č. 4, s. 146. Podtrhl V. D.). Václavek opravdu nic takového netvrdil, neboť „realismus“ byl pro něj pojmem z jiné roviny než „proletářskost“ a „avantgardnost“.

⁶⁾ *K tvůrčí situaci v současné české literatuře (1936).* Knižně in: *Tvorba a společnost*, 1961, s. 232.

střediv se zcela na úkoly tvárné, vyloučil poetismus ze svého zorného pole dočasně téměř úplně zřetel k společenskému dění, ač se nadále hlásil k revoluci,⁷⁾ napsal Václavek v roce 1936, dalek přirozeně toho, aby nedoceňoval umělecký přínos poetismu. Chvatík však právě zde kritizuje Václavka (a je to jediná jeho otevřená kritika Václavkových názorů na avantgardu) za sklon „spatřovat v avantgardním umění pouhý formální experiment, novou formu a rozvoj nových výrazových prostředků“ a „takto schematizovat vývoj“ (s. 83). U Václavka bychom našli projevy schematizace, dokonce i takové, které Chvatík ponechal stranou, nebo se souhlasem ocitoval, u Václavka skutečně přežívalo z avantgardního období jisté odtrhávání formy od obsahu, ale v tomto případě si Václavek (podobně jako Konrad v citovaném úryvku) prostě jen uvědomoval, že výtěžky avantgardního umění nejsou zcela rovnocenné na poli obsahu i formy, že formových a výrazových výbojů přinesla avantgarda víc než myšlenkových a látkových – a to je fakt, který se zatím nepodařilo vyvrátit ani Chvatíkovi. Není to ostatně poprvé, co se jeho „integralismus“ ukazuje jako zanedbávání reálně existujících rozporů.

Nebo jiný příklad. Chvatík píše: „Kapitola českého ... surrealismu se podstatně liší od vývoje francouzského surrealismu a zvláště od vývoje jeho teoretika André Bretona. Ve vývoji české avantgardy sehrál surrealismus pouze roli poslední, závěrečné etapy před jejím vyústěním do širokého proudu socialistického umění.“ (s. 141) Václavek soudil jinak: „Surrealisté byli u nás poslední výraznou skupinou tzv. avantgardy a sdíleli se o všechny přednosti i nedostatky všech západoevropských avantgard posledního desetiletí.“⁸⁾ Kdo je z nich blíž pravdě? Francouzský surrealismus existoval déle, ale jeho nejlepší představitelé, jako Aragon a Eluard, jej také opustili, když prohlédli v letech historických zkoušek jeho společenskou podstatu, jako u nás Nezval, Biebl, Honzl – každý svou osobitou cestou. A jejich teoretikové Breton a Teige zkostnatěli také, jeden dříve a druhý později, ve stejné směrové doktríně a ortodoxii, až do těch důsledků politických. Rozdíly tu jistě byly, ale ne tak podstatné, aby dovolovaly tvrdit, že surrealismem u nás vyústila avantgarda do širokého proudu socialistického umění. Václavek i na to měl jiný názor, když v roce 1937 napsal: „Z revoluční levice mizí dnes v podstatě skupina bývalého Devětsilu (surrealisté). Věděli jsme u sebe již dávno z jejich rozporů uměleckých, že se rozcházejí s revoluční levicí, ač se zevně zařazovali – a částečně ještě dnes zařazují – do jejich řad.“⁹⁾ Do širokého proudu socialistického umění „vyústil“, jak

⁷⁾ *Tamtéž*, s. 231.

⁸⁾ Vítězslav Nezval a surrealismus (1938). In: *Tvorba a společnost*, s. 268.

⁹⁾ *K situaci československé literatury v roce 1937*. In: *Tvorba a společnost*, s. 241.

je notoricky známo, v roce 1938 jediný Nezval po své roztržce se Surrealistickou skupinou. Ani tento přechod nebyl tak „bezkonfliktní“, jak jej idealizuje Květoslav Chvatík.

Pokouší se formulovat i cosi jako definici avantgardy, a právě v ní najdeme zhuštěny základní rozpory a apologetické tendence jeho pojetí. Avantgarda představovala podle Chvatíka „sepětí *nejpokročilejších* tvůrců s předvojem revolučních společenských sil v době, kdy energie tohoto předvoje byla soustředěna především na revoluční politické úkoly, kdy lid jako konzument umění existoval teprve v možnosti, v budoucnosti. Společenská izolace avantgardy byla motivována odporem proti buržoaznímu publiku a jejím důsledkem se stala tvorba pracující »do zásoby«, jako pracuje »s předstihem i věda« (s. 174, podtrhl V. D.). Zde co věta, to polopravda. Hned první tvrzení, že se avantgarda skládala z „nejpokročilejších“ tvůrců, znamená krok zpět i proti syntetickým teoriím, jež uznávaly rovnoprávnost obou křídel, znamená návrat až k absolutizacím z druhé půle dvacátých let, k zrcadlu, které avantgardě lhalo všechnu krásu a výjimečnost. A byla snad „energie revolučního předvoje“ soustředěna na politické úkoly nejvíce zrovna v letech rozkvětu avantgardy? Začátkem dvacátých a koncem třicátých let na ně byla možná soustředěna ještě víc. V teorii o lidu, který musí pro avantgardní umění teprve vyrůst, poznáváme také jednu z falešných útěch, které prohlubovaly společenskou izolaci avantgardy. Ta byla motivována – jak lehce zjistí i pouhý čtenář dokumentů připojených ke Chvatíkově knize – nejen odporem k buržoaznímu publiku (to by pak muselo být stejně společensky izolováno i proletářské umění i socialistickorealisticá próza), ale také odporem k společenským úkolům umění (umění, ne umělců jako osob politických, vyjadřujících se žurnalisticky nebo jinou „účelovou formou“), odporem k tzv. „ideologičnosti“ a programem „čistého lyrismu“. Pak ovšem musela nastoupit naděje, že publikum doroste a že vědě také každý nerozumí. Mohl však s takovou útěchou opravdový umělec vystačit? Literatura byla sice nazvána „vědou o člověku“, ale toto přirovnání platí jen jejím poznávacím schopnostem a závazkům. Neomlouvá temnost a nepřístupnost. Umělecká díla nejsou žádnou obdobou matematických vzorců: i ten nejméně připravený vnímatel si ze skutečného umění odnese víc než prosté nepochopení. Není snad nutné opakovat abecedu o specifičnosti umění.

Ale snad přece. Pokračování „definice“ v tomto zatemňování specifičnosti také pokračuje: „Ukázalo se však, že cesta k budoucímu čtenáři vede v období budování základů socialismu v Sovětském svazu přes svůj zdánlivý protiklad, přes malou abecedu kulturní vzdělanosti širokých mas, jimž teprve socialistická revoluce umožnila přístup ke vzdělání. Koncep-

ce konstruktivismu, funkcionalismu a literatury faktu byly pokusem přizpůsobit avantgardní stanoviska potřebám socialistické praxe. Zůstaly však do značné míry pouze rubem avantgardního utopismu. Nenalezly totiž – vedle překážek jiné povahy – odpovídající základnu v ekonomické a technické úrovni výroby, v životním stylu a psychice společnosti. To je chvíle, kdy konstruktivisté a lefovci přecházejí do RAPPu, aby navázali kontakt s novým čtenářem.“(s. 174) Všimněte si, kolik rozporů vnáší do tohoto myšlenkového pochodu skutečnost, že Chvatík tu jedním dechem mluví o architektuře, o níž některá z těchto tvrzení mohou platit, a o literatuře, kde vedou k absurdním závěrům. Z Chvatíkovy představy totiž vyplývá, že přechod literární avantgardy k novému realismu se neřídil vývojovou zákonitostí literatury samé, ale byl jen důsledkem podřízení se vnějším utilitárním požadavkům. Avantgarda podle něho sestoupila „k lidu níž“ a tam se setkala s realismem, odpovídajícím tomuto nízkému životnímu stylu a zaostalé psychice – což je zase názor předčerejší, omezeně avantgardistický. Po těchto slovech může Chvatík stokrát tvrdit, že pokládá realistický proud za hlavní proud socialistického umění, rozpor mezi tímto ujišťováním a vlastním výkladem avantgardy zůstane.

Základní jeho chyba tkví podle mého názoru v tom, že se vyhýbá zkoumání společensky i umělecky rozporného charakteru avantgardy, jejího umění i její teorie, že nevidí „dvě tváře avantgardy, starou a novou“, ¹⁰⁾ jak zní pěkná formulace Václavkova. Chvatík vlastně jen obrací naruby názory ne tak dávno panující. Jestliže se v nich ostře oddělovaly od sebe avantgardní umění a teoretické myšlení, politická stanoviska avantgardních umělců a jejich tvorba, nepřichází dnes Chvatík tyto rozpory nově prozkoumat, ale prostě je popřít. „Přehlížení dědictví jednoho z těchto proudů, z nichž se rodilo české socialistické umění – jak k tomu docházelo v nedávné době v poměru k umění levicové avantgardy – může znamenat oslabení socialistického charakteru současného českého umění, rozplývání socialistické ideovosti ve všeobecně demokratických a abstraktně humanistických postojích, neboť umění české avantgardy je umění velké estetické účinnosti a *vyhraněné socialistické ideovosti*. Totéž platí o poměru k teoretickému odkazu avantgardy...” (s. 184, podtrhl V. D.). Avantgardní teorie je pro Chvatíka stejně „socialisticky ideová“ (bez ohledu na svůj zásadní odpor k ideovosti) jako umělecká tvorba avantgardy, jejíž „socialistickou ideovost“ zase nedokazuje žádným rozbořem, ale nanejvýš (většinou ji mlčky předpokládá) poukazem k politické pokrokovosti avantgardních umělců. Takovým způsobem by se ovšem dalo dokázat ledacos. Vančura ve svém avantgardním období nenapsal jen Učitele a žáka a Luk

¹⁰⁾ Vítězslav Nezval a surrealismus (1938). In: Tvorba a společnost, s. 269.

královny Dorotky, ale i Nemocnou dívku a Poslední soud, kde najdeme i onen „abstraktní humanismus“, před nímž by měla naše dnešní umění podle Chvatíka uchránit právě avantgarda. Nezval nezanechal jen Básně noci, Zpáteční lístek a Prahu s prsty deště, ale i Karneval, Jana ve smutku, Absolutního hrobaře, Pana Marata aj. Voskovec s Werichem tvořili až do Caesara také hry, v nichž marxistická kritika nenacházela žádnou socialistickou ideovost. Stačí si přečíst Fučíkovy divadelní kritiky. Uvádím jen několik příkladů, z nichž přirozeně každý má svou zvláštní problematiku a vyžadoval by konkrétní vysvětlení. Ale snad i jejich holý výčet pomůže dosvědčit, že socialisticky ideová jednodušnost avantgardního umění je fikce, pro niž by Chvatík v marxistické kritice třicátých let podporu nenašel. Ta naopak vycházela stále z vědomí rozpornosti a dvojtvárnosti avantgardy a pokoušela se je i sociologicky zdůvodnit – jako zvláště pregnantně Kurt Konrad v polemice s Kríglou vulgarizující kritikou Tří řek: „Kulturní avantgardě české připadl v tomto zpožděném měšťáckém státu úkol dotvořiti měšťáckou kulturu v okamžiku, kdy ve světovém měřítku byla již v agónii a když proti ní stál kulturní boj západního proletariátu i kulturní výstavba Sovětského svazu. Z tohoto rozporu v době vyplývá rozpor v kulturní tvorbě. Proto se v naší poválečné tvorbě až dodneška vyskytuje tolik společensky nejednoznačných polotvarů, proto tolikrát posuzujeme vázanost tvůrčích individualit na dvě protichůdné strany.“¹¹⁾ Tyto a podobné poznatky nabízejí klíč, který otevírá zámky avantgardy spolehlivěji než ukvapené generalizace, v Chvatíkově knize, jak jsme viděli, nikterak vzácné.

Pokusil jsem se tu probrat několik jejích základních tezí a závěrů, pokud se týkaly výkladu avantgardy. Stranou zůstalo ještě hodně problémů, které by stály za řeč. Ukázalo se, že Chvatíkovo pojetí trpí na mnoha závažných místech tendencemi k idealizaci a apologii (nebo i přímo idealizací a apologií) avantgardy, pochopitelnými jako kontrast k minulosti, přesto však jednostrannými a matoucími. Ukázalo se však také, že ne náhodou se Chvatík dostává do rozporu s historickou pravdou všude tam, kde se ostýchá nastavit naší umělecké avantgardě zrcadlo soudobé marxistické kritiky a předkládá k věření to, co si avantgarda sama o sobě a své úloze myslela. Těmito spornými názory a bohatým dokumentačním materiálem podněcuje jeho kniha k diskusi a už tím je schopna oživit teoretické myšlení u nás; stále ještě potřebuje i takovéto impulsy. V tom vidím její cenu největší. Ale nechtěl bych přehlédnout ani některé dílčí klady, jako jsou její zdravá, protidogmatická východiska na vstupních stranách a pasáže o Václavkových knihách z třicátých let, o České literatuře 20. století a Tvorbou k realitě.

¹¹⁾ Kurt Konrad: *Blok a jeho čtvrtletník. Tvorba 1936*, č. 50, s. 794.

Ale překonání dogmatismu a „doposud pravdě nejbližší obraz předválečné české avantgardy“¹²⁾ Že v něm „ožívá aktivní renesance oněch estetických postojů, které v třicátých letech vypracovávali například Václavek s Konradem, Fučíkem aj.“¹³⁾ Nepřehánějme tolik. Vezmeme-li největší dogmatické nesmysly, které se obvykle v tak čisté podobě ani nevyskytovaly, pak nám na jejich pozadí poroste do nebe i sporná Chvatíkova kniha. Ale bude to skutečná velikost? Proč dělat z Chvatíka hned obroditele leninismu, aktivní součást evropské renesance marxismu, proč ho stavět vedle Ernsta Fischera a Louise Aragona a vidět v něm bezmála génia, velkého i ve svých omylech? Odpusťte, ale to už hraničí s malým českým velikášstvím.

Avantgarda nepotřebuje dnes již rehabilitaci. Potřebuje poznání, pokud možno bez předsudků, potřebuje analýzu a hodnocení. Jestliže počátkem padesátých let převládaly u nás vůči ní názory ostře kritické a objevovaly se snahy přečeňovat hloubku vnitřního rozporu v táboře levého, pokrokového umění před válkou, odpověděl na ně Chvatík po zákonu krajností, které se odpuzováním přitahují, ne restaurací objektivního historického procesu v celé jeho složitosti, ale jen – jak jsme viděli – očišťováním avantgardy a zastíráním tohoto vnitřního rozporu. Chvatíkův vychvalovaný „integralismus“ ani tolik nespojuje, co bylo uměle rozdvojeno, jako míchá dohromady názory a postoje, které k sobě nepatří (příklad: chápání socialistického realismu u Lunačarského 1933 a u Hoffmeistra 1934 na s. 145). Máme-li použít vzkříšené terminologie třicátých let, můžeme – s rizikem obdobné schematizace – ono staré stanovisko (jak je vyjádřeno – dejme tomu¹⁴⁾ – ve Štollových Třiceti letech) nazvat tezí a Chvatíkovu nynější platformu antitezí, neboť odpovídá na jednostrannost jednostranností, na krajnost krajností. Syntézu však teprve čekáme.

(1963)

¹²⁾ Slavomil Strohs: *O nezbytnosti umění... i vědy o umění. Literární noviny*, 1963, č. 13, s. 5.

¹³⁾ Oleg Sus: *O syntetickou koncepci dějin české marxistické estetiky. Česká literatura 1963*, č. 3, s. 214.

¹⁴⁾ Nezapomínejme, že Štollova knížka z roku 1950, dnes často kriticky připomínaná, nebyla tím nejvyhraněnějším projevem tendencí, na jejichž černém pozadí má vyniknout Chvatík. Například některé projevy a práce o Neumannovi z let 1954-55 (viz např. neumannovské číslo *České literatury* 3, 1955, č. 3, zejména studii J. Brabce) ji v onom inkriminovaném „umělem rozlučování“ a vyhrocování polarit daleko předstihly.