přesná kritéria by se zpopularizovala, kdyby se řádně vysvětlilo, že modernost je kladný a aktivistický poměr k „pravé skutečnosti", kdyby byly napsány aspoň stručné dějiny úsilí o „pravou skutečnost" a ztotožnění se s ní. Nebo chybí nám něco, co tu mělo být již dávno: přístupný rozbor „měšťáckého ducha" v literatuře, doložený rozborem děl typických spisovatelů měšťáckých. I to by mnohým mnoho objasnilo. Není tomu dávno, co jeden komunista z „historické pravice", člověk jinak velmi inteligentní, byl značně pohoršen, když jsem mu řekl, že Zola je typický romanopisec měšťácký. To prý je nemarxistický názor...

Dialektický materialismus bez revoluční dialektiky nechrání ovšem před sterilností, ba ani před měšťáctvím, ale revoluční dialektika může u intelektuálů zapustit stabilní kořeny jen do těch srdcí, která jsou ukázněna mozkem důkladně zpracovaným dialektickým materialismem. Proto se domnívám, že podstatným úkolem levé fronty je i propaganda dialektického materialismu. Jistě by neprospělo věci, kdyby levá fronta nepočítala se součinností intelektuálů i nemarxistických. Ale nemůže být levého intelektuála, který by neviděl prospěchu v tom, je-li prováděno dialektickým materialismem veliké přehodnocování, které i jemu poskytne přečetné nové pohledy na věci.

Nakonec ještě mimochodem poznámku k článku Kurta Konrada (který mohl být lépe přeložen), s jehož názory jsem většinou velmi srozuměn: zánik Západu není jen sebevražedná nálada těch, kdož nevědí nic o proletariátu. Lenin připouští (ve Státu a revoluci), že „nekulturní" proletariát může být pozřen „kulturním" měšťáctvem. Tato eventualita způsobila by nutně právě to, co buržoazní intelektuálové nazvali zánikem Západu. Lenin nevylučuje této eventuality, protože ví, že emancipace proletariátu musí být dílem proletariátu, a nikoli pouze dílem slepých sil mechanického vývoje. Je v tom výstraha a pobídka zároveň: výstraha před lajdáckým optimismem a pobídka k zvyšování úrovně proletariátu.

Jindřich Honzl: O KRIZI KRITÉRIÍ A CHARAKTERŮ

(K článku Ivana Sekaniny v Tvorbě 2, 1930)

Kritériem článku Ivana Sekaniny je „avantgardismus". Podle něj poznává Sekanina klad i zápor, hodnotu i bezvýraznost osoby, jejího skutku nebo díla. Tento avantgardismus je kritérium estetické.

Ptám se tedy, kde I. Sekanina toto kritérium definoval, kde své estetické představy avantgardismu rozvedl, kde za ně postavil své činy a svou práci. Ptám se Sekaniny. (Jako osoby a osobnosti, která na základě kritérií chce rozsuzovat bezpečněji, než to dovedou kritikové, o jejichž krizi kritérií je Sekanina přesvědčen.)

A potom tedy poznávám, že jsem odsouzen* pro nic, podle ničeho a nikým. Neboť „avantgardismus" Sekaninův je (až dosud) pouhopouhé nic, není ani větou, ani statí, ani dílem, ani osobností — je slovem nebo frází, která je ještě horší než nic. Protože klame a dává si zdání něčeho, zatímco je méně než vzduch.

Teď dovedu už pochopit, „že je konec s mým avantgardismem". Neboť s pojmem Sekaninova avantgardismu je těžko se vyrovnat. Jak však může Sekanina podle „avantgardismu" rozsuzovat — to zůstane záhadou. To je tedy velká krize kritérií, a to u Ivana Sekaniny — neboť jeho kritéria jsou

* „To je tedy podle mého mínění zcela jasný případ Honzlova selhání, jak jsem se v prvním článku vyjádřil, po stránce umělecké." „Byl konec s jeho avantgardismem." Ivan Sekanina, Tvorba 2, 1930.

iluzionističtější, tj. nemarxistická, fetišistická a měšťácká víc, než kritiků velmi měšťáckých a velmi nemoderních. A jestliže u někoho jde o přesnost pojmů a kritérií — pak o to jde v prvé řadě u lidí, kteří chtějí pracovat na obnově světa, na přetvoření společnosti, kterou chtějí založit na vztazích věcných, a nikoli iluzionistických. A jde-li kritikovi z Tvorby o obnovu a čistotu umění, pak on víc než měšťácký kritik si musí napřed zodpovědět první pojmy, se kterými bude operovat, musí najít svá sudidla, musí se bojem a přísnou zodpovědností dostat ke svým kritériím. Ale paradox nad paradoxy je, když ten, kdo mluví o krizi kritérií, vůbec žádných kritérií ani suditel nemá — když jeho sudidlem se stane „avantgardismus", který Sekaninovi postačí pro všechno jako zaklínadlo, jako fetiš. Znovu tvrdím, „ne v řečech, ale ve způsobu myšlení se pozná komunistický konstruktivista, způsobem myšlení se prozradí měšťák". A fetišistické myšlení — to je způsob myšlení velmi měšťáckého. Neboť tak se používá slov „láska k vlasti", „láska k bližnímu", „smysl pro čest" — těmi slovy zaklíná stejně měšťák, jako avantgardismem zaklíná Ivan Sekanina. A stejně jako o „lásce k bližnímu" může mluvit jen málo lidí, kteří nějakým dějem, úsilím a faktem věc dokázali, tak smí Sekanina mluvit o „avantgardismu", až dokáže — ať čímkoli, že avantgardismus je dílem, součástí jeho osobnosti, a nikoli narychlo sehnanou frází pro souzení „pravých úchylek".

Sekanina poznal konec mého avantgardismu z mé věty*, „že moderní divadlo hledá svou působivost v síle a mohutnosti, jakou je divák uchvácen". (Správně ta věta zněla: „Nové, moderní divadlo hledá svůj cíl nikoli v množství, síle a mohutnosti divadelních prostředků, ale hledá svou působivost v síle a mohutnosti, jakou je divák uchvácen.)

* „Byl konec s jeho (Honzlovým) avantgardismem. 8. září napsal do Lidových novin článek, v němž ...prohlašuje, že moderní divadlo hledá svou působivost v síle a mohutnosti, jakou je divák uchvácen, což u režiséra divadla s měšťáckým a maloměšťáckým obecenstvem je teorií kýčaření a úplnou rezignací na skutečně moderní divadelní práci." (Z téhož Sekaninova článku.)

Kdybych chtěl Sekaninovi vysvětlovat nějaké estetické předpoklady konstruktivismu (ten je snad Sekaninovi „avantgardismem") — dokázal bych mu, že je to věta, kterou bych mohl zahájit stať o konstruktivismu nebo o umění nové společnosti, o ruském moderním umění atd. Neboť — musím se pustit do výkladu, když vidím, že i jasné věty nemohou být pochopeny fetišisty nebo nedosti chápavými kritiky — neboť tato věta vykládá, že umění musí se zbavit dekorativního množství prostředků uměleckých, ať čar, ať slov, ať hereckých gest, musí se oprostit od neúčelné a zbytečné nádhery jejich, musí se hledět zbýt starých forem, které už nepůsobí, jakož i všeho, co je jen umělcovým sebeuspokojením, autorovým sebeklamáním, co nemá objektivní cíl. Dílo má svou hodnotu mimo autora, je hodnotou pro vnímajícího. Jestliže se iluzionistické umění vyznačovalo množstvím prostředků, jež měly vytvářet dokonalost díla — je nové umění konstruktivního řádu uměním, které přesně a účelně vyměřuje svou cestu od vyrobitele k spotřebiteli, od umělce ke vnímajícímu, umění minima prostředků s maximem účinků. Jestli toto vysvětlení Sekaninovi nepostačí v tom, jak se mýlí buď proto, že věci nerozumí, anebo proto, že jí nechce rozumět — a bude-li dále trvat na tom, že moje věta z Lidových novin je teorií kýčaření, pak už si nemohu pomoci, a ponechávám marxistům z jeho společnosti, aby mu vysvětlili, že jeho případ je katastrofální. Nechápe ani věc, pro kterou chce svádět boj.

A další důvod konce mého „avantgardismu" vidí Sekanina v tom, že v článku z Lidových novin Honzl „dělá s úsměškem kříž nade vším, co dělal dříve". A jak vím od Sekaninových přátel, myslí Sekanina jistě tyto věty mé stati: „To, co tedy nové nebo moderní divadlo charakterizuje, není ‚množství' divadelních prostředků nebo ‚výraznost' slov a pohybů; nejde tu o ty násilnosti v hlase a gestu, za kterými se pídilo umění z let dvacátých, jež ‚stylizovalo' (to je to pravé a odporné slovo) člověka do svých abstraktních hranolů, kuželů a válců, nebo které se domnívalo, že je tím modernější,

čím více ‚nerealistických' laťových hranolů nastaví bezúčelně na jevišti (v Čechách se tomu říkalo ‚konstruktivismus'), nebo čím více podivných pohybů, poskoků a tanečních otočení nahromadí bez logiky a bez vztahu k ději a divákovi." Tedy vidí-li Sekanina, že se tím vysmívám své práci před r. 1929, je zase nebezpečně blízko všem těm kritikům, kteří nerozumějíce nebo nechtějíce rozumět, dělají své dedukce nezávisle od autora, od jeho úmyslu. Neporozumění je ošklivá věc, ale poloviční porozumění je věc tisíckrát horší, protože každý, kdo jen zpolovice porozumí, trpí takovou chaotičností pravd, polopravd a nepravd, že už jen utřídit tyto polopravdy je svízelná nebo někdy nemožná práce. Kdyby byl Sekanina jen trochu sečtělý v teoretické literatuře devětsilské generace, našel by, že vedle vět ze svého článku v Lidových novinách mohu klást paralelně stejné věty a myšlenky ze svých článků, které vycházely od r. 1922 v časopisech nebo byly otištěny v mých knížkách. A z těchto shod bylo by mu zřejmo, že „nedělám s úsměškem kříž nade vším, co jsem dělal dříve", ale naopak, že pokračuji v práci, kterou jsem si teoreticky už dříve založil. V r. 1925 až 1928 mne ještě pokládal Sekanina za „avantgardního režiséra, jenž učinil v Osvobozeném divadle pro moderní divadlo tolik jako nikdo jiný v ČSR". Avšak už v těch letech jsem říkal to, co jsem skoro ocitoval ve stati v Lidových novinách z r. 1929. Dokážu to hned citáty, ale hned také musím k tomu dodat a upozornit na krizi kritéria Sekaninova, který posuzuje nikoli věc, obsah, práci a její cíl — který soudí takto: „Pak Honzl odjel z Prahy na turné, z něhož se nevrátil, neboť nastoupil místo režiséra v Národním divadle v Brně. Byl konec s jeho avantgardismem." Takto nespojuje fakta kritik, tak se spojují fakta dámami literárních klepáren. Ale nejhorší je, že z celého Sekaninova článku je vidno, že mé nastoupení místa režiséra v Národním divadle v Brně je pro něj hlavně „kritériem" a že věří tomuto svému „kritériu" celou osobností a se skutečným zaujetím. V tom je také velká krize kritérií, jež si nedovede jinak pomoci v rozsouzení umělecké práce než takovými vnějšnostmi

a takovým myšlenkovým postupem, jaký jsem ocitoval výše.

Tedy k důkazu o tom, že „nedělám s úsměškem kříž" nad sebou. Nejkratčeji a nejnázorněji usvědčím Sekaninu, budu-li klást inkriminované věty vedle vět z mých „lepších" a spolehlivých dob, aby byla zřejma shodnost obou.

Myšlenka „kýčaře Honzla"
(Lidové noviny 8. IX. 1929):
...„nejde tu o ty násilnosti v hlase a gestu, za kterými se pídilo umění z let dvacátých, jež ‚stylizovalo' (to je to pravé a odporné slovo) člověka do svých abstraktních hranolů, kuželů a válců nebo které se domnívalo, že je tím modernější, čím více ‚nerealistických' laťových hranolů nastaví bezúčelně na jevišti (v Čechách se tomu říkalo ‚konstruktivismus') nebo čím více podivných pohybů, poskoků a tanečních otočení nahromadí bez logiky a bez vztahu k ději a divákovi".

Myšlenka „avantgardního režiséra Honzla"
(ReD, duben 1928, proti expresionismu Hilarovu):
...„paruka deformuje a ohromně zvětšuje hlavu, aby kolem ní rozpjatě zvednuté ruce s drápovitými prsty v rozkročeném postoji nohou křičely do divácké vnímavosti s touž nestvůrností, se kterou se lidský hlas a básníkovo slovo přetváří na krkavčí skřek".

Tvorba, červenec r. 1926, str. 242
(proti Hilarovi):
„a souhra ansámblová, která touží proměnit sbor herců v jednolitý nástroj, kde by nenakomandované pohnutí ruky jednotlivce rozbilo jednotu díla — to všechno páchne dřevěnou stylizací, aranžérstvím, které dělá dekorace ze všeho možného, nehledíc na materiál ani jeho samozřejmou zákonitost".

Moderní ruské divadlo (1926), str. 71:
„Fantazie, která si těmito laťovými tvary ještě nyní pomáhá k ‚divadelní dojímavosti jeviště', je ovšem uboze chudá."

ReD, duben 1928 (str. 261):
„Dřevěná konstrukce, jež byla v SSSR udělána, není důležita, důležité je to, aby nové členění prostoru (konstrukcemi nebo čímkoli jiným) proměnilo divadlo na prostorové umění a prostorový pohyb. Ale jestliže je tu konstrukce k nehybnosti anebo k dojmové bezvýraznosti, je horší než stará dekorace."

(str. 262):
„Bylo potřeba říci, že nazývat určité způsoby jevištních realizací ‚scénickým konstruktivismem' je nedomyšlenost a ismová eklektičnost, nedůstojná modernosti."

ReD, duben 1928, str. 26:
„Stejně jako na oficiálních scénách, tak i v Osvobozeném divadle se toto osvobození nebo návrat k elementům pohybu vyvinulo v zrodu tělocvičnosti, v řazení pohybové arabesky bez vztahu k obsahu i intenzitě dojetí"...

To bych tedy byl hotov s oním odstavcem, kde prý kýčař Honzl se křižuje nad avantgardním režisérem Honzlem. Teď už opravdu nevím, co je kritériem avantgardismu Sekaninova, když moje kýčařství i můj teoretický avantgardismus jsou jedno a totéž. Jak nabyl Sekanina přesvědčení o ostrém předělu, kdy byl náhle konec s avantgardním režisérem? Proč „náhle" nad mým článkem z Lidových novin dělá Sekanina s úsměškem kříž, když dřív tytéž věci pokládal za avantgardismus? Nevyvstává tu dobová otázka po charakteru těch lidí, kteří na sebe berou úkoly, jež nemohou zmoci a jež jim ukládají, aby znehodnotili pravdu? Krize charakterů?

Zachraňuje-li se Sekanina z této krize tím, že věří tomu, co říká, zůstává přitom stále v krizi jeho inteligence, která tvrdí předem věci, jež si dokazuje znetvořením faktů nebo nepravdami.

Ale jsou ještě mravní závady mého článku, které Sekanina nevyslovil, ale které jsem slyšel z úst i četl z dopisů lidí, kteří soudí se Sekaninou podobně nebo shodně. Mravní moje úhona byla v tom, že jsem nazval v Lidových novinách Hilara „vůdcem českých režisérů", ačkoli jsem měl dříve odvahu nesouhlasit a polemizovat s Hilarem. Tu také mohu posloužit citáty k důkazu. Měl jsem dříve odvahu; odvahu vidět skutečnosti; držel jsem se víc věcí a faktů než dekretů. Zdá se, že dnes přišla doba dekretů i do umění a do estetiky. A tyto dekrety jsou tak krátkodobé, tak málo významné, že neposlouží Sekaninovi ani nějakými estetickými dogmaty. Jsou to jen dekrety o „čištění". A nad těmi dekrety, se ztrátou odvahy vidět skutečnosti, přichází krize charakterů a kritérií. — Tedy můj důkaz, jak shodně mluví bezcharakterní Honzl a jak mluvil charakterní Honzl:

Lidové noviny 8. IX. 29:
„Mohu se tedy dovolat nejenom českých umělců, mohu tu nejen ukázat na český vývoj od ‚expresionismu' k ‚civilismu' — jak byl v Praze formulován vůdcem českých režisérů K. H. Hilarem — — — —"

ReD, duben 1928 (str. 258):
„V tom je jistě významnost Hilarovy práce, že dovede organicky spojovat části scénického umění i podržet celou rozlehlost dramatické básně v organismus solidně rytmizovaný s jevištním provedením. Expresionismus Hilarův byla opravdu umělecká zásada."

Tvorba Šaldova, červenec 1926, str. 240:
„(Hilar)... je naším nejlepším režisérem a všechny kritiky i všechna nepřátelství počítají s tímto faktem. Kriti-

zuje-li se dnes jeho představení, děje se to stále u vědomí, že je to nejlepší a nejmodernější, co lze v Čechách očekávat."

Nemám už ani chuti, ani času ještě dál se obhajovat a vykládat o sobě, srovnávat sebe dnešního a včerejšího. Je to osudové a je to velmi smutné, že několik řádek zloby, jen několik řádek nepochopení, jenom dvě tři slova klepů dají tolik práce a spotřebují tolik drahého času, aby byly vyvráceny. Obvinění se vyřkne jedním slovem. Kdo na sebe vezme úmornou práci hájit, vyhledávat důkazy, bránit se ne na jedné, ale na tolika stranách, odkud se odevšad opakuje obvinění s jiným přízvukem, jinou jízlivostí a škodolibostí nebo nanejvýš s lítostivou útrpností? Ale jakého odsouzení zasluhoval by proto křivě obviňující?

Ale musím ještě jinou věc vysvětlit Sekaninovi. Nemluvil jsem nikdy do politických událostí komunistické strany. Dělal jsem jen vždy, co mi sedělo a co jsem mohl: divadelního teoretika, organizátora a vůdce Dědrasboru, režiséra Osvobozeného divadla, dramaturga Národního divadla v Brně. Dělal jsem to vždy maximalisticky. Sekanina ve svém článku pod hesly maximalismu však dělá, co mu nesedí a nemůže. Tak hledá svůj maximalismus. Maximalismus není v tom, mluvit o umění a estetice a nerozumět tomu — i když jsou hesla jakkoli maximalistická a avantgardistická.

Maximalismus není nedokázat nic. Neboť takovým důkazem, jaký vede proti mně — nedokáže nutnost „čištění v pravých úchylkách nejen politických, ale i uměleckých". Je to spíš důkaz proti Sekaninovi, důkaz o něčem, co jsem nazval „dekretalismem": nařizuje se, aby slepice rodily husí vejce. Sekaninovi nelze nařídit, aby rodil estetické úsudky. To je zatím ta „rekonformičnost", kterou má Sekanina. V tom ve všem, co Sekanina proti mně namítl jako umělecký kritik, v tom, co vyčetl z mých článků a projevů a v čem hledá „kýčařství" a „avantgardismus" — v tom není rozdíl mezi režisérem Osvobozeného divadla a Národního divadla v Brně. Jsou

tu jiné než estetické důsledky toho, že jsem byl dříve soukromým podnikatelem Osvobozeného divadla a nyní jsem úředníkem státem subvencovaného divadla. Ačkoli jedno ani druhé nebylo zcela po mé chuti, musil jsem a musím na sebe vzít důsledky obou těch stavů.

Ale právě okolo těchto problémů, které by mohly být blízky Sekaninovi, chodí on jako slepý a němý. Sociologickou nebo lépe národohospodářskou otázkou této společnosti je skutečně, proč takové divadlo, jakým je a bylo Osvobozené, musí mít soukromého podnikatele, který musí dávat určité hospodářské záruky, také trochu národohospodářskou otázkou je, proč se Osvobozené divadlo se svými ohromnými provozními náklady vyvíjelo tak, jak se to právě děje, národohospodářskou a sociologickou otázkou je, proč vlastně všechno umělecké, profesionální a neamatérské divadelní podnikání je monopolizováno státem (všechna velká divadla jsou divadly státem subvencovanými) — hospodářskou a sociologickou otázkou je také, proč malá divadla nesubvencovaná (Burianovo, Intimní, Rokoko, Velká opereta, Osvobozené divadlo) musí volit takový způsob provozu, aby se udržela při životě. Proč se neptá Sekanina nebo proč nestuduje, proč pro nesubvencovaná divadla jsou takové laborantní umělecké práce jako: Dessaignes, Cocteau, Jarry, Vančura, Nezval z hospodářských důvodů zakázanou pevninou. Že byly takové hry Osvobozeným divadlem absolvovány, to není jen moje režisérská zásluha. Tyto problémy, myslím, úžeji souvisí s tím, čím se snad Sekanina zabývá. (Nevím konec konců, v čem spočívá jeho činnost, protože o tom nemám zpráv a veřejně málo Sekanina vystupuje.) A — hle — ty otázky pro něj neexistují. A přece pro mou práci v Osvobozeném divadle i pro mé postavení dramaturga v Národním divadle v Brně měly význam a důsledky.* Takové důsledky mne vázaly jako státem ustanove-

* Jinak ovšem, než tomu chtěl Sekanina, který hledal důsledky umělecké a rozděloval pomocí změny mého postavení mou práci na „kýč" a „avantgardu" — důsledky ty spočívaly v mém poměru k lidem, v mé zodpovědnosti k úřadům, k prostředí divadelnímu atd.

ného učitele, musil jsem zodpovídat úřadům i veřejnosti jako podnikatel Osvobozeného divadla a musím nést důsledky stavu úředníka Národního divadla v Brně. Také mně bylo se rozhodovat před r. 1918 (od r. 1914 jsem působil jako učitel) mezi dvěma skutečnostmi: mezi „Zachovej nám, Hospodine" — a mezi hodnotou, kterou má vyučování dětí. Rozhodl jsem se vyučovat děti, protože se mi to líbilo. A teď by následovala dvojí perzekuce — perzekuce ze strany úřadů, že vyučuji děti — a perzekuce ze strany protirakouských nacionálů za to „Zachovej nám, Hospodine". Tuto druhou perzekuci v pozměněné formě volá na mne Sekanina a sám se staví jako první perzekvátor. A já zas jsem v té situaci, že jsem na obranu proti úřadům i na obranu proti perzekuci Sekaninů sám. Nezbude mi také — a nic proti tomu nemám — než abych sám dokázal, co dovedu.

Nakonec jen malou vzpomínku jako charakteristiku k charakterům. Znám Sekaninu o trochu déle, než snad on zná mne. Slyšel jsem a viděl jsem jeho temperament se projevovat na přednáškách a v seminářích prof. Rádla na Karlově náměstí. A tohoto temperamentního doktora poznal jsem i v jiných okolnostech. Bylo to právě v těch místech, kde je dnešní Osvobozené divadlo, kde jsem se s podivem a zvědavostí zastavil nad průvodem, který táhl od Václavského Vodičkovou ulicí. Byli to „červenobílí", fašisti, kteří šli Prahou a vyvolávali svá hesla. Vedl je doktor Sekanina a vidím jej jako dnes vyvolávajícího: „Ať žijí červenobílí." — Co se to dálo a co se to změnilo? Zrazoval tehdy Sekanina komunismus fašismem — nebo zrazuje dnes fašismus komunismem? Myslím, že to není zrada ani jednoho, ani druhého. Je v tom opravdu charakter a jeho trvání. Je to stav ducha, který lze nazvat „vyvoláním" nebo latinsky „provokací". Kdo ví — možná že i z těchto provokací devětsilské generace půjdou i pro devětsiláky určitá poučení o dobré věci. I vyvolavač někdy plní bez svého vědomí svou historickou úlohu.

Leo Nessis: KRITIKA KRITIKY

Živá diskuse, kterou rozpoutal článek J. Štyrského, nejenom že ukázala ideovou chudokrevnost, nejasnost, zapletenost názorů jejích účastníků, nýbrž ještě jednou odhalila ten fakt, že česká moderní kritika, tzv. „kritika avantgardy", která nikdy neměla jednotnou linii a vědeckou bázi, potácí se v úplném zmatku.

Neměli jsme marxistické kritiky umění, nýbrž odvážné jednotlivce, kteří se snažili ovládnout metodu, nedělajíce to soustavně, nýbrž od případu k případu.

Kritice avantgardy zabraňovalo v správném řešení otázek umění to, že jí chyběl vždycky světový názor. Směs idealistických předsudků s pozitivistickou eklektikou, subjektivních úsudků s „vědeckými", vypůjčenými z arzenálu Bergsona a Freuda, formálního fetišismu s výplody psychického automatismu surrealistů — to tak dlouho nahrazovalo vědeckou metodologii, až se najednou, v příhodném okamžiku, objevila — „krize kritérií".

Ten zjev, že odpadli z řad spisovatelů levice Hora, Vančura, Seifert aj., že lidé, kteří ještě včera podepisovali revoluční prohlášení a byli členy revoluční strany, dnes již jsou v táboře buržoazie, není jen zjev osobní, nahodilý, je to produkt dialektického rozvoje věcí, je to zjev, kterému říkáme přeměna kvantity v kvalitu. Fakt zrady jednotlivců je rezultátem složitého procesu přeskupení sil v naší společnosti, který se postup-