

K PROBLEMATICE MEZIVÁLEČNÉ AVANTGARDY

Author(s): Mojmír Grygar

Source: *Česká literatura*, Vol. 9, No. 4 (1961), pp. 461-476

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43321142>

Accessed: 14-04-2020 14:06 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Česká literatura

K PROBLEMATICE MEZIVÁLEČNÉ AVANTGARDY

Mojmír Grygar

Význam meziválečných avantgardních básnických směrů ve vývoji české poezie není dosud uspokojivě objasněn. Otázka by byla mnohem snazší, kdybychom ji mohli řešit jen v ryzí teoretické rovině, kdybychom se mohli spokojit kritikou avantgardních *programů*, kdyby stačilo prostě konfrontovat dobové manifesty s dnešním pojetím socialistické literatury.

Tento přístup k řešení složité problematiky avantgardy má ovšem jen dílčí nádeji na úspěch, i když o jeho oprávněnosti nechceme pochybovat. Proč je tato otázka tak složitá a rozporná? Především proto, že teoretické programy se jen zčásti kryly s tvůrčí básnickou praxí, a za druhé proto, že hodnotit avantgardu u nás nelze bez přihlídnutí k problematice vzniku socialistického umění a opačně: zkoumáme-li zvláštnosti geneze české socialistické kultury, nemůžeme jít nevíšmavě kolem tak významného jevu v předválečném uměleckém úsilí, jaký představuje avantgardní hnutí. Vždyť vůdčí osobnosti těchto směrů jsou zároveň průkopníky naší socialistické literatury a umění. Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura, E. F. Burian, Jindřich Honzl, Konstantin Biebl, Voskovec a Werich, Jaroslav Ježek, Emil Filla, Karel Konrád - to jsou umělci, bez jejichž iniciativy a osobní účasti by se pojem české umělecké avantgardy zúžil na nepříliš významnou, okrajovou záležitost naší meziválečné kultury.

Leckdy se objevují pokusy vysvětlit tento rozpor tím, že se hovoří o dočasných omylech, škodlivých vlivech, jimž jmenovaní umělci podléhali a jež po krátké či delší době odhazovali jako přítěž zabraňující jim ve svobodném tvůrčím rozletu. Toto vysvětlení ovšem bezděčně činí z aktivních uměleckých osobností, jež se rozhodujícím způsobem podílely na utváření osobitého charakteru naší předválečné socialistické kultury, pasívní oběti, podléhající nejrůznějším retardujícím vlivům.¹⁾ Nelze přece popřít, že tito umělci nebyli proti svému přesvědčení „svádění bludickou avantgardismu“, ale že právě oni to byli, kteří se aktivně podíleli na formulování různých básnických programů a kteří jim také svou tvorbou vtiskli vyhraněný a osobitý charakter.

Kdybychom přijali vysvětlení, že se tito umělci v obdobích, kdy se hlásili k avantgardním ismům, podíleli na rozvoji socialistického umění jen a jen proto, že bezděčně překonávali své mylné teoretické koncepce, pak bychom vlastně odpověď hledali v živelnosti jejich talentu, který je uchránil před nebezpečnými myšlenkami, jimž podléhalo jejich vědomí. Není obtížné postřehnout, že toto vysvětlení zcela nedialekticky odtrhuje talent od intelektu, od teoretického myšlení a světového názoru, že jej absolutizuje podobně, jak je tomu v Lukácsově koncepci přirozeného, bezděčného směřování k realismu, jež prý ochraňovalo některé vůdčí umělecké

¹⁾ Podobný výklad odmítá například Jan M u k a ř o v s k ý ve studii *Jindřich Honzl jako teoretik divadla*, Divadlo 1957, čís. 9, str. 723 d.

osobnosti 19. století před omezeností jejich ideologické a filosofické koncepce světa.

Nadto pak otázku geneze socialistického umění a jejího vztahu k avantgardním směrům komplikuje také to, že příslušnost průkopníků nového realismu, spjatého s idejemi proletářské revoluce, k moderním uměleckým směrům a proudům není nahodilá a ojedinělá. Ba můžeme říci, že tato symbióza bývá leckdy charakteristickým průvodním rysem vzniku umění socialistického realismu. A to platí nejen pro naše umění. Například takoví tvůrci socialistického umění, jako je Majakovskij, Ejzenštejn, Prokofjev, Brecht, Aragon, Eluard, Hikmet, Pablo Neruda, Lorca a mnozí jiní, vyrůstali uprostřed složitých a rozporných proudů moderního umění. Dokonce ani ti socialističtí umělci, kteří stáli v opozici k avantgardě — vzpomeňme například St. K. Neumanna nebo Wolkra —, neprocházeli nevšimavě kolem výbojů moderních uměleckých směrů. St. K. Neumann v době, kdy formuloval tvůrčí zásady revolučního socialistického umění a kdy nekompromisně odmítal teoretické koncepce Devětsilu, měl již za sebou plodné období buřičství a hledání, kdy nemilosrdně kácel různé vžitě estetické představy a kdy svou tzv. vitalistickou a civilizační tvorbou v mnoha směrech předjímal nástup proletářské poezie.²⁾ Julius Fučík již v polovině dvacátých let postřehl, že generace Devětsilu vlastně pokračuje v jistém smyslu v tom, co St. K. Neumann započal svým předválečným úsilím, vyznačeným souborem teoretických statí *Ať žije život!*, *materialistickou Knihou lesů, vod a strání* a průkopnickými *Novými zpěvy*.³⁾ A také Wolkrova poezie by měla nepochybně zcela jiný charakter, kdyby autor tvůrčím způsobem nebyl využil některých stránek Apollinairovy tvorby. Nechci zde ovšem řešit otázku moderních uměleckých směrů v celé šíři. Tato problematika si vyžádá ještě mnoha dílčích studií filosofických, sociologických, estetických — a především celé řady konkrétních prací o jednotlivých uměleckých zjevech a jejich vzájemných vztazích.

Zde bych chtěl pouze naznačit cestu, která nám může v této etapě našeho zkoumání sloužit jako východisko z bludiště nedorozumění, jež dodnes obklopuje některé palčivé otázky týkající se vzniku a rozvoje socialistického umění.

Především je třeba vymezit obsah pojmu „moderní umělecké směry“. Tímto termínem nazývám ty umělecké proudy, které vznikaly přibližně v období přechodu k imperialistickému stadiu kapitalistické společnosti a které se snažily překonat strnulost estetických zásad a výrazových prostředků konzervativního, oficiálního umění své doby. Průkopníci těchto směrů zaměřovali ostří své kritiky proti konvenci, popisnosti, akademismu. Jejich protesty proti uznávaným estetickým doktrínám byly motivovány i kritickým postojem k dobovým společenským poměrům. Tzv. umělecká moderna vznikala v různých zemích za různých podmínek. Tím si vysvětlíme značnou vnitřní diferenciaci tohoto vývojového stadia,

²⁾ Srovnej studii Evy Strohsové, *K vývojové úloze civilizační poezie St. K. Neumanna*, Česká literatura 1961, čís. 1, str. 1n.

³⁾ J. Fučík, *Generace Devětsilu*, Rudé právo 10. 1. 1926.

jež není dosud ukončeno. „Klasickou“ zemí umělecké moderny je Francie; poezie Baudelairova a vznik impresionismu v malířství se klade na začátek tohoto proudu.

U nás můžeme hovořit o moderním umění zhruba od devadesátých let. Zřetelně se v něm rýsují tři vývojová období. První je charakterizováno mladou poezií Macharovou a Sovovou a uměleckým kvasem období „fin de siècle“. Druhé období zahrnuje první dvacetiletí tohoto století — nejvýraznější osobností je v něm St. K. Neumann. A konečně třetí a poslední stadium, které už podléhá zcela zvláštním vývojovým zákonitostem, tvoří tzv. meziválečná avantgarda.

Moderní umělecké směry vzbuzují stále mnoho diskusí a sporů. Zvlášť ostré rozpory jsou v hodnocení jejich vývojového zařazení a významu.

Obraťme proto svou pozornost nejdříve k této otázce.

Teoretikové, kteří nepřihlížejí dostatečně k vývojové dialektice a kteří podléhají iluzi, že literární vývoj je pokojné narůstání pozitivních vývojových tendencí, postupně „předávání štafety“, mají za to, že socialistický realismus přímo navazuje na realismus 19. století. V mnohých starších statích býval socialistický realismus představován jako socialistický světový názor + výrazové prostředky kritického realismu, popřípadě širě pojatého klasického dědictví. Tento názor nejenže zjednodušuje složitost přechodu mezi realismem 19. století a mezi realismem revolučního umění dneška, ale navíc také odtrhuje obsah od formy, předpokládá, že lze novou skutečnost vyjádřit starými výrazovými prostředky, že socialistickou ideologii stačí nalít jako „nové víno do starých měchů“.

Stoupenci tohoto pojetí se opírají zejména o příklady ze sovětské prózy, která v dílech Gorkého, Šolochova, Alexeje Tolstého a dalších vynikajících romanopisců dokázala s neobyčejnou uměleckou přesvědčivostí vylíčit ruskou skutečnost otrávanou a přetavovanou historickými revolučními událostmi. Tento bohatý proud nové epiky má opravdu mnoho styčných bodů s klasickou ruskou literaturou. Ale tu je třeba upozornit nejméně na tři okolnosti. Za prvé: Sovětská próza nepřijímá pasívně a mechanicky tvůrčí zkušenosti klasiků kritického realismu. Například Šolochovův Tichý Don není prostým opakováním Tolstého válečné epopoje; nové je nejen pojetí historických událostí, ale i v charakteristice postav, ve způsobu rozvíjení děje, v kompozici se objevují výrazné osobité prvky. Ještě patrnější je to na Gorkého Klimu Samginovi, který zcela novým způsobem rozvíjí psychologickou analýzu postav, jak ji známe u Dostojevského nebo Čechova. Za druhé: Ruská klasická próza od Puškina po Čechova nakupila tak veliké množství tvůrčích zkušeností při pravdivém zobrazování společenské reality jako málokterá jiná světová literatura. Už tím vyvíjela pochopitelný tlak na porevoluční spisovatele. A za třetí: Sovětské spisovatele se opírali o příklad klasiků především tam, kde zobrazovali společenské jevy, které měly obdobu v minulosti. Jiné to bylo při řešení zcela nových tvůrčích úkolů; jestliže chtěli například vyjádřit pracovní hrdinství sovětského člověka, nemohli bezprostředně navazovat na literaturu předrevoluční éry. Tu si již musila próza vytvořit nové výrazové prostředky, inspirované zejména silným proudem dokumentární a reportážní literatury.

Proces formování socialistického realismu, který samozřejmě nepředpokládá — na rozdíl od některých normativních uměleckých směrů — ideální vzor, k němuž se umělci více nebo méně přibližují, a který také v tomto smyslu nemůže být nikdy definitivně ukončen, probíhal a probíhá jako dvojediný úkol. Úsilí o ovládnutí nového světového názoru, nové ideologie jde ruku v ruce s hledáním nového uměleckého tvaru, jenž je s to adekvátně tlumočit umělcův nový vztah ke skutečnosti, jeho nové vidění světa. Umělci na přelomu dvou společenských epoch, ať to byl Majakovskij nebo Gorkij, Nezval nebo St. K. Neumann, Vančura nebo Wolker, si uvědomovali, že zrod socialistického člověka není podmíněn jen změnou starého světového názoru a překonáváním nejrůznějších ideologických předpokladů, ale že tu jde také o zrod nové společenské psychologie, nové citovosti, nového vnímání, nové sensibility.

Požadavek „nového zraku“ vyjádřil Jiří Wolker těmito sugestivními slovy:

„Dnešek je zázračná doba. Rostou v něm nové oči. Spalují všechno staré nazírání tak rychle, že to až bolí. To, co jsme včera viděli, nás rozněcuje, — a objeví se mnoho neviditelného. Přichází nová epocha zření . . . I ruce zúčastní se nového zraku. Nastane velké přemísťování, neboť oko, které si bolestí vykoupilo nový názor, — nesmí býti uráženo. A toto odervávání věcí věky přísátých na určité místo pro novou svobodu ducha jmenuje se revoluce.“⁴⁾

Nový zrak — tento okřídlený pojem, s kterým se tak často setkáváme v teoretických statích i v umělecké tvorbě mladé poválečné generace, je synonymem všestranného a hlubokého převratu, způsobeného v nazírání na svět revoluční ideologií a realitou.

Ti umělci, kteří — ať už ze subjektivních nebo objektivních důvodů — nedokázali z nového světového názoru vyvodit všechny důsledky pro celou oblast nazírání, lidské psychiky a umělecké tvorby, zpravidla se spokojovali změnou vnější tendence.

„Nestaneme se dělnickými, mluvíce se zaujetím o dělnících. Teprve tehdy, když tvoříme ze stejného světového názoru a z oblasti novatérství, jež se projevuje gravitací k nové koncepci, teprve tehdy, když velkolepá modernost vejde v pracovní způsob literatury, budou obě složky navzájem právy. Nelze se přece domnívat, že stačí, změní-li se heslo a tendence, aby bylo vytvořeno nové umění. Tato snaha zachránit se na křiku doby připomíná mi nerozpačitost kteréhosi žurnalisty, jenž chtěl na koně jezdecké sochy císařovy vsadit Jiřího z Poděbrad.“⁵⁾ Tento Vančurův výrok přesvědčivě charakterizuje úsilí mladé poválečné generace o vytvoření nového umění, které by se rozešlo v ideologii i ve výrazových prostředcích, a zejména ve způsobu jejich využití, s konzervativním uměním své doby.

Zápas o nové, revoluční umění nebyl snadný. Odehrával se v podmínkách kapitalistické společnosti, jejíž realita pokrokové umělce odpuzovala a deprimovala. Hledali únik z myšlenkového a citového světa buržoazie. Bouřili se proti předpokladům a normám jejího způsobu života a snažili se co nejvíce distancovat ode

⁴⁾ Jiří Wolker, *Próza a divadelní hry*, 1954, str. 225.

⁵⁾ Vladislav Vančura, *Vědomí souvislostí*, 1958, str. 69.

všeho, na čem ulpěla — ať již skutečná nebo domnělá — stopa opovrhovaného měšťáctví.

Po jistou dobu bylo pro ně heslem dne: odlišit se, zpřetrhat všechna pouta k minulosti, spálit všechny mosty. Je to pochopitelné. Při zrodu nových společenských jevů dochází vždy k momentu, kdy se tyto jevy prudce oddělují od těch, jež nahrazují nebo překonávají, tj. kdy se vyhraňují jako nová kvalita. K „vyrovnávání“ vývojových etap, k zdůrazňování tradic a posloupnosti nastává vhodná chvíle teprve později, kdy už je nový jev neoddiskutovatelnou realitou, když už byl zabezpečen proces jeho zrodu, jeho „sebeuvědomění“.

Mnohé přemrštěné formulace básnických manifestů dvacátých let je třeba chápat právě jako důsledek zcela přirozeného úsilí mladé generace distancovat se od konzervativního, uznávaného, oficiálního umění. Chytať básníky v tomto smyslu za slovo, vyzvedávat a podtrhovat to, co bylo v jejich proklamacích chybné, pomyšlené, dobové, zaměřovat ostří kritiky proti některým jejich gestům, jež měla zjevně provokativní charakter, — znamená jít po nepravé stopě. Jiří Wolker v článku Manifesty přesvědčivě charakterizoval, jak třeba chápat význam i nutnou ohraničenost básnických programů:

„Manifesty byly, jsou a budou *jen* (podtrhl M. G.) Jany Křtiteli každého nového uměleckého evangelia. Předcházejí dílo a mají jako takové za úkol urovnávat pro ně cestu, tj. vyzvednouti jeho *novum*, podtrhnouti *směr* a *vymeziti vztah* ke skutečným. Umělecké dílo (myslím tu dílo generace určitým způsobem organizované) snad usvědčí manifest, že se mýlil v teorii tvoření, v určení významu a výsledků, ale aťsi, — vždyť nepsali jej kouzelníci, ale věřící lidé. V jednom však nemá manifest zklamati, má-li vůbec míti jaký praktický význam. A to zásadní, které jsem už podtrhl a jež přeloženo do slov dneška zní: *propagace* a *provokace*.“⁶⁾

A tak také je třeba se na meziválečné básnické programy dívat. Neznamená to samozřejmě vzdávat se vůči nim kritiky, ale tato kritika nechť se týká jejich obsahu, smyslu, zaměření, a nikoliv slov, formy, způsobu vyjádření. Cena těchto teoretických proklamací nezáleží často ani tak ve správnosti a přesnosti jednotlivých formulací jako v tom, jaké umělce sdružila, jaké umění dokázala, ne-li vyvolat, tak tedy aspoň předznamenat, zaštitit, propagovat.

Vztah mezi teorií a praxí v umělecké činnosti nebývá tak závazný a bezprostřední, jak je tomu například ve vědě nebo v politice. Vezmeme-li za základ hodnocení konkrétních literárních děl teoretické nebo kritické články, jež provázely jejich vznik (neboť málokdy teorie přímo předvídá uměleckou praxi, spíše je jejím přímým souputníkem a nejčastěji zobecňuje již existující umělecké činy), pak se nejednou setkáme s výraznými rozpory. Tento fakt například potvrzuje konfrontace Zolovy koncepce naturalistického románu s jeho vlastní tvorbou. Rovněž tak Nerudovy kritické stati z konce padesátých a ze začátku šedesátých let, které bývají

⁶⁾ Jiří Wolker, *Próza a divadelní hry*, 1954, str. 241.

považovány — ostatně nikoliv neprávem — za tvůrčí krédo mladé nastupující generace, zdaleka ne ve všem se shodují s konkrétními uměleckými díly spisovatelů a básníků družiny Májové. Také Sládkova básnická činnost se vymyká programu lumírovců, i když on sám měl mnohem bliž k názorům Zeyerovým a Vrchlického než k literárnímu a společenskému stanovisku tzv. národní školy.

Zřetelný rozpor, jenž se rozevírá mezi avantgardními programy a uměleckou tvorbou, kterou teoreticky zdůvodňovaly a obhajovaly, není tedy pouze výsledkem myšlenkové nedůslednosti avantgardních umělců, ale má i své obecnější zdůvodnění.

V tomto smyslu je zvláště poučná tvůrčí cesta Vítězslava Nezvala, který býval — ne neprávem — nazýván duší meziválečné avantgardy. Zastavme se proto poněkud déle u jeho vztahů k básnickým programům. Závěry, k nimž dospějeme, budou mít nepochybně i obecný význam.

Je příznačné, že Nezval sám několikrát zdůraznil, že svými teoretickými články nechtěl klást — ani sobě ani druhým básníkům — závazná pravidla a omezení, jimiž se vyznačovaly některé jiné moderní básnické manifesty. Nezval nikdy neváhal porušit slova teoretických programů, domníval-li se, že tento krok přinese jeho tvorbě nové možnosti, že jí bude prospěšný. A důležité je také to, že tvůrčí manifesty, jež Nezval podepisoval, ať už jde o teoretické proklamace poetismu z roku 1924 a 1928 nebo o ustavující dokument české surrealistické skupiny z roku 1934, znamenaly pro něho spíše shrnutí některých dosažených tvůrčích výsledků než závaznou směrnicí pro další tvorbu. Jen tím si vysvětlíme, proč Nezval tak často a bez skrupulí odhazoval teoretické požadavky manifestů a tvořil díla, jež se už v té době nápadně vymykala z okruhu těchto tezí. Což básně jako *Premier plan*, *Akrobat* nebo *Edison* lze beze zbytku vysvětlit kritérii poetismu? A k ještě větším rozporům dochází v Nezvalově tvorbě ve třicátých letech. Není náhoda, že sbírky tradičních balad a sonetů, nesoucí výraznou pečeť dobové sociální problematiky, podepisoval pseudonymem Robert David. A což básnické knihy věnované Praze a matce, inspirované básníkovým vlastenectvím a jeho hlubokou, nerudovsky vroucí a něžnou synovskou láskou, mohou být označeny za surrealistické? Vždyť Nezval sám se zmiňoval o tom, že jeho verše věnované mamince vzbuzovaly u představitelů francouzské surrealistické skupiny údiv a nesouhlas.

O tom, že nijak nepřeceňoval význam dobových básnických ismů, svědčí i to, že sám se několikrát ohradil před tvrzením kritiků, kteří charakterizovali poetismus jako básnickou školu, jako směr vyznačující se jistými ustálenými formálními rysy, výběrem oblíbených témat a básnických obrazů. Již v roce 1928 napsal, že poetismus „nechtěl býti programem ani módou“: „Poetismus je metoda jak názíratí svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují nepřátelé. Není vůbec témat. Není *biedermeierový*, není *voňavkářský*, není *cukrový*, není *delikatesní* či *barový*, jak se chápe podle některých, zcela podle osobního vkusu či obrazově myšlených témat, jež se vyskytly. Tak nebyl myšlen poetismus . . . A vzniká-li určitá skupina básníků, kteří jsou spojováni s poetismem pro určitou obrazovou

exotičnost a pro určité parfumování veršů, a kteří vzali příliš doslova ‚harlekinádu citů‘, — není to ten poetismus.“⁷⁾

Svou nechť k literárním školám, jež svádějí různé básnické individuality na společného, zpravidla jen formálními znaky vymezeného jmenovatele, Nezval vyjádřil už ve své disertační práci o Ch. L. Philippovi, kterou připravoval v semináři F. X. Šaldy. Se souhlasem v ní citoval tyto výroky francouzského prozaika: „Umělec nemá patřit škole. Ostatně škola, to je člověk, jenž plný hrdosti se domnívá, že našel bůhvíco, a všude to rozhlašuje. Pár dobrých lidí, kteří ho chtějí následovat, ztrácí přitom svou osobnost . . . Ach, školy jsou něco strašlivého! . . . Člověk má dělat prostě svoji práci. Vedme čistý život. Bojujme upřímně za své ideje.“⁸⁾

Bylo by ovšem nesprávné, kdybychom chtěli z této úvahy učinit závěr, že Nezvalův vztah k moderním básnickým směrům, a zejména k těm, na jejichž zrodu a rozvoji se sám teoretickými statěmi a samozřejmě i tvorbou podílel, byl zcela nepodstatný a neuvědomělý. Starší kritika při rozboru Nezvalovy tvůrčí metody velmi často zdůrazňovala tvrzení, že prý u tohoto básníka existuje zásadní rozpor mezi talentem a světovým názorem, vnímáním a teoretickým myšlením. Tento názor je však nesprávný. „Poznávající Nezvala již od jeho prvních básnických a teoretických projevů,“ řekl Ladislav Štoll na projevu věnovaném básníkovu výročí, „vidíme jasně, jak to živelně umělecké tvoří v něm jednu stránku jeho talentu, že z téhož kořene u něho vyrůstá stejně silná schopnost myslitelská. Nezval nepatří k rodu básníků žijících a tvořících jen z nálad a povrchních okouzlení, neboť zároveň s tím, jak ho okouzluje smyslová krása hmoty, materiální konkrétnost jednotliviny, vzrušuje ho i velká teoretická myšlenka, přesný abstraktní výraz pravdivého poznání.“⁹⁾ K témuž závěru dochází také Jiří Taufer ve své knize o Vítězslavu Nezvalovi i ve svých vzpomínkách otiskovaných v časopise *Kultura*.

Chceme-li si tedy objasnit Nezvalovu účast na zrodu a teoretickém vysvětlování zásad avantgardních směrů, nemůžeme se spokojit pouhým popřením tohoto vztahu. Jistě tu byla nějaká příčina, proč Nezval — a s ním celá řada dalších výrazných a iniciativních uměleckých osobností — vědomě a manifestačně spojoval svou tvorbu, své umělecké úsilí s avantgardními ismy, jejichž dobová ohraničenost a přechodnost je už dnes víc než jasná.

Otázka je položena. Pokusme se ji zodpovědět.

Právě tak jako mezi demokratickou ideologií druhé poloviny 19. století a mezi ideologií socialistickou není přímý a povlovný přechod,¹⁰⁾ tak také mezi kritickým

⁷⁾ V. Nezval, *Kapka inkoustu*, ReD I, 1928, č. 9, str. 313.

⁸⁾ Cituji podle knihy Jiřího Taufera, *Národní umělec Vítězslav Nezval*, 1957, str. 45–46.

⁹⁾ L. Štoll, *Básník našeho světa*, Literární noviny 28. 5. 1960.

¹⁰⁾ Z. Pešat v knize *J. S. Machar - básník* (1959) ukázal pozitivní roli individualismu mladého Machara, Sovy a dalších příslušníků generace devadesátých let. Spatřuje ji v negaci buržoazně demokratických a liberalistických iluzí, v níž byly latentně obsaženy předpoklady k nastolení nového kladu — ideologie dělnické třídy.

realismem a mezi realismem socialistickým leží období, které má charakter zlomu, negace starých hodnot, pálení mostů, hledání nových cest.

Na přelomu století se již ukazuje v celé šíři krize imperialistického stadia kapitalismu. Nebyla to ovšem jen krize ekonomická; její důsledky se projevíly ve všech oblastech společenského života — v politice, ve filosofii, ve společenských i přírodních vědách, v umění. Demokratické iluze osvíceného 19. století, reprezentované neochvějnou vírou v pokrok, osvětu, svobodu, byly usvědčovány z nereálnosti řadou krutých historických skutečností od pádu pařížské Komuny až po porážku první socialistické revoluce v Rusku. Převratné objevy v přírodních vědách, zejména ve fyzice, zasadily citelnou ránu pozitivistické bezstarostnosti i vulgárnímu materialismu. Z Einsteinovy teorie relativity, která znamená převratný přínos do poznání zákonitostí hmoty a kosmu, vyvozovali mnozí přírodovědci i filosofové argumenty proti materialistickému pojetí světa. A je příznačné, že právě v této chvíli, kdy se celé ekonomické, politické, filosofické i vědecké systémy utápěly v hluboké krizi, začínaly se soustřeďovat síly k definitivnímu vyřešení hlubokých společenských rozporů. Vznik bolševické strany v Rusku stal se signálem nástupu do nové etapy revolučního boje, která byla dovršena vítěznou Říjnovou revolucí. Leninovy knihy o ekonomických problémech posledního stadia kapitalismu, o charakteru a taktice dělnické revoluční strany a o konfrontaci dialektického materialismu s posledními objevy přírodních věd prokázaly teoretické vítězství marxismu jako jediného filosofického systému, který se dokázal ve všech hlavních oblastech společenského života a myšlení vyrovnat s novými jevy a poznatky, jež nemilosrdně odhazovaly staré iluze a představy.

Na tuto složitou krizovou situaci samozřejmě citlivě reagovalo i umění. Demokratické ideologické systémy 19. století, které právě proto, že se opíraly o řadu iluzí, umožňovaly spisovatelům a umělcům soustředit pod jednou střechou řadu vzájemně se vylučujících a protikladných jevů, faktů, názorů. Velcí romanopisci minulého století, kteří byli ve svých dílech kritiky soudobé společnosti — ať už to byl Hugo, Balzac, Zola, Gogol, Tolstoj nebo Neruda —, pronášeli své odsudky z pozic kladného společenského ideálu, z pozic obecného humanistického přesvědčení, které se ovšem ve své době jen stěží mohlo opírat o znalost příčin společenských vad nebo dokonce o pochopení reálného východiska z krutých sociálních rozporů. Proto také v kritice těchto autorů byl vždy přítomen i určitý harmonizující prvek, který obnovoval stabilitu jejich víry, tak často vychylovanou drsnými životními fakty. U Huga to byly ideály francouzské buržoazní revoluce, u Zoly sociální utopie, u Tolstého morální kodex prvotního křesťanství. Tam, kde se tyto autoři snažili pod tlakem skutečnosti odhodit ochranné brýle své ideologie, objevila se před nimi temná propast negace a bezvýhodnosti, které se zděsili, — vzpomeňme například aféry s Tolstého Kreuzerovou sonátou nebo tragického vyústění Gogolova rozporu mezi klamnou ideologií a neústupnou skutečností.

Jakmile buržoazní společnost vstoupila do monopolistického stadia, iluze, které dosud zachraňovaly celistvou koncepcí světa, představu historické perspektivy a ži-

votního kladu, byly společenským vývojem čím dál víc usvědčovány z nereálnosti. Ideologické systémy, jež poskytovaly spisovatelům 19. století při jejich společenské kritice názorovou a morální oporu, nemohly již tomuto drtivému tlaku skutečnosti vzdorovat a postupně se začaly rozpadávat.

Tak docházelo v literatuře i v ostatních uměleckých oblastech ke krizovému stavu. Ke slovu se dostaly mučivé pochyby a skepse, jež se nezastavily před žádnou ze zásadních společenských a filosofických jistot. Umělci si kladli otázku jak vyjádřit životní pravdu, soudobou skutečnost. Neměli již jistotu svých předchůdců. Buržoazní společnost jim byla cizí a ve snaze zbavit se všech iluzí propadali často negaci.

Jejich odmítání životních jistot nebylo však jednoznačné. Na jedné straně se v něm rodily předpoklady pro hlubší poznání zbavené předsudků a iluzí, na druhé straně negace otevírala cestu k subjektivismu a k agnosticismu.

Moderní umělecké směry vznikaly z odporu k buržoazní společnosti, která zejména ve svém posledním stadiu dovedla proces odcizení člověka téměř ad absurdum. Společenské rozporů se vyhrtyly do té míry, že skutečnost se zdála být nesmyslná, iracionální. Lidé opředeni neviditelnou sítí kapitalistických společenských vztahů chtěli se vymanit z tíživých pout, z dusného tlaku doby. Hledali čin, jenž by je osvobodil.

Julius Fučík ve stati o Antonínu Sovovi a o poezii devadesátých let napsal: „Všecko velké se vzpouzí proti tomuto žaláři (neříkám: žalárníkovi) a hledá cesty úniku v útěku nebo ve vzpouře. Mladá česká poezie let devadesátých se rozchází na křižovatce obou cest. Kolem Moderní revue se soustřeďují ti, kdo utíkají do ‚věžiček ze slonoviny‘, do ‚umění pro umění‘, kolem Rozhledů na krátký čas ti, kdož chtějí uměním bojovat . . . Pozdější vývoj znovu a jinak rozdělil příslušníky obou těchto skupin, ale ono hlavní, generální rozdělení zůstalo. Rozdělení na prchající a bojující. Či přesněji: na prchající a *hledající*, usilovně, odhodlaně, vším životem hledající nový tvar společnosti, nový styl života, nový řád lidských vztahů; nového člověka, jehož by mohli milovat.“¹¹⁾

Tento Fučíkův výrok má obecnou platnost. Tak tomu bylo ve všech moderních uměleckých směrech. Jedni se skrže negaci, skrže individualismus, skrže popření skutečnosti apod. probíjávali ke kladu, ke kolektivismu, k hlubšímu poznání života, druzí toutéž cestou zapadali do naprostého nihilismu a agnosticismu.

Není úkolem této stati, aby dopodrobna charakterizovala tuto rozpornou vývojovou křižovatku, z níž jedna cesta vede k realismu zcela nového typu, jenž má za základ vědecký světový názor, a druhá ukazuje k rozkladnému úmění současného kapitalistického světa.

Touto křižovatkou, tímto složitým vývojovým uzlem a zlomem, který přetrhává vývojovou kontinuitu, aby ji navázal na vyšším stupni, je právě období tzv. moderních uměleckých směrů. Jejich vznik, jejich formování a bezprostřední spole-

¹¹⁾ Julius Fučík, *Stati o literatuře*, 1951, str. 297.

čenské působení probíhalo ovšem v různých zemích za různých podmínek. Někdy vystupovala ta, jindy zase ona stránka do popředí; a nejednou se stalo, že tytéž umělecké programy sehrály v různých zemích různou, ba leckdy téměř protichůdnou roli.

Hodnotíme-li dnes teoretické proklamace moderních uměleckých směrů, poměrně snadno lze ukázat jejich jednostrannost, ztrátu celkové koncepce světa, popřípadě idealistický výklad umělecké tvorby i jiné záporné rysy. Ale bylo by chybě se domnívat, že tyto směry nepřinesly žádné nové umělecké poznání, že v ničem neobohatily výrazové prostředky a možnosti soudobého realistického umění. Jestliže se například impresionismus vzdal tzv. objektivního pohledu na realitu, který byl vlastní soudobému malířství, jestliže usiloval o postižení prchavých životních momentů, nestalo se tak z útěku před skutečností, ale naopak z úsilí překonat strnulost statického vidění reality. Podobně také Apollinairův umělecký čin, který spočíval v uplatnění asociativního rozvíjení básnických obrazů, v rozbití kompozičních zákonitostí básnictví předchozí vývojové epochy a ve „vynálezu“ zvláštní polytematičnosti, jež dokázala pojmut do jedné básně, ba do jednoho verše nejruznější významové roviny, motivy, obrazy a slova, neznamenal pouze uvolnění logického, myšlenkového principu při výstavbě básnického díla, ale za jistých podmínek umožnil mnohem dynamičtější, dialektičtější, přesnější, a tedy i pravdivější postižení soudobé rozporné skutečnosti.

Tzv. moderní básnické směry, protože nebyly s to postihnout skutečnost jako celek, upínaly se na analýzu dílčích stránek reality. Tak docházelo k jednostrannému pohledu na skutečnost, jež ztrácel často ze zřetele celek a souvislosti jevů. Neschopnost vytvořit celistvou koncepci světa nahrazovali umělci úporným pronikáním do některých opomíjených oblastí lidské psychiky, hromaděním nezpracovaného empirického životního materiálu, rozbíjením některých ustálených tvůrčích postupů, tvarů a forem. Destrukční, rozkladné působení moderních ismů tajilo v sobě ovšem i předpoklady vzniku nového stavebního řádu, nové formy, jež byla schopna zachytit soudobou prudce se měnící skutečnost lépe než starší výrazové prostředky, které se namnoze stávaly konvencí, a tím i překážkou v cestě k pravdivému poznání reality.

Gnoseologické kořeny moderních básnických směrů lze v jistém smyslu přirovnat ke genezi idealistických směrů ve filosofii. Lenin ve Filosofických sešitech napsal: „Filosofický idealismus je *pouze* nesmyslem z hlediska materialismu hrubého, prostého, metafysického. Naopak z hlediska *dialektického* materialismu je filosofický idealismus *jednostranné*, zveličené, überschwengliches (Dietzgen) rozvinutí (nafukování, nabubřování) jednoho rysu, stránky, hranice poznání v absolutno, *odtržené* od hmoty, od přírody, zbožštěné . . . Lidské poznání není (respektive nejde) přímou linií, nýbrž křivkou, jež se nekonečně přibližuje řadě kruhů, spirále. Libovolný úsek, zlomek, kousek této křivky může být přeměněn (jednostranně přeměněn) v samostatnou, celou, přímou linii . . .“¹²⁾ A tato jednostranná

¹²⁾ V. I. Lenin, *Filosofické sešity*, 1953, str. 322.

proměna dílčího úseku poznávacího procesu v samostatnou přímku, toto zabsolutizování jednoho z mnoha momentů, z nichž se skládá poznání, vede ke vzniku idealistické koncepcí světa. Samozřejmě bylo by nesprávné, kdybychom tuto paralelu, která nám má pouze pomoci pochopit vznik různých proudů umělecké moderny na přelomu dvou společenských epoch, aplikovali na umělecký vývoj mechanicky.

V umění totiž neexistují směry v chemicky čisté podobě; rozhodující bývá jejich realizace v uměleckém díle. Často tatáž východiska vedou k zcela odlišným výsledkům. Například hodnocení teoretických principů básnického symbolismu se vždy nekryje s charakteristikou autorů a děl, jež zahrnujeme pod obecný pojem tohoto směru. Srovnáváme-li tvorbu Březinovu, Sovovu a Hlaváčkovu z devadesátých let, tedy z období, které je spojovalo příslušností k symbolismu, nemůžeme nekonstatovat, že jejich díla se v některých směrech zásadně liší.

V této souvislosti je třeba zdůraznit ještě jednu Leninovu poznámku o vztahu idealistické filosofie k pravdivému poznání, k dialektickému materialismu: „Rozumný idealismus je rozumnému materialismu bližší než hloupý materialismus. — Dialektický idealismus místo rozumný; metafyzický, nevyvinutý, mrtvý, hrubý, nehybný místo hloupý.“¹³⁾

Z této pozoruhodné myšlenky vyplývá při hodnocení různých uměleckých metod závěr, že umělecká díla, která dovedou odhalit dialektiku životních jevů, byt by to byly jevy subjektivní povahy, obsahují v sobě víc pravdivého poznání než umění, které sice vychází z objektivní skutečnosti, ale zobrazuje ji jako něco nehybného, neproměnného.

Moderní umělecké směry — jak vyplývá z předchozí teoretické úvahy — zachycovaly pouze dílčí stránky skutečnosti, upínaly se na ten nebo onen její jev, odstín, kvalitu. Je pochopitelné, že šíře reality, která vcházela do díla, byla tím nutně omezena a že se také zpravidla brzy vyčerpala. Zde je třeba hledat gnoseologickou příčinu rychlého střídání a těkání těchto směrů. Umělecký vývoj nabýval charakteru horečného hledání nových skutečnostních objektů, témat, výrazových prostředků, forem. Tento proces se zrychloval úměrně s rostoucími společenskými protiklady, s narůstáním revoluční vlny.

Vladislav Vančura ve svém literárním vyznání líčí barvitě chaos směrů, jímž byla před první světovou válkou charakterizována umělecká situace. Dekadence s kultem smrti, satanismem, spleenem a zahradami sexu, český politický realismus se svým pozitivismem a suchým moralizováním, který si literární mládež podivuhodným způsobem spojovala s klasickým ruským románem, impresionismus se svým smyslem pro barvu a světlo a s úsilím zachytit prchavost letmých dojmů, kubismus s obnovou tvaru a s rozbitím běžného záběrového úhlu atd., atd. — to byly nejrůznější myšlenkové a umělecké ismy, jež tehdy působily na literární mládež. „Neměli jsme opory,“ říká Vančura, „kterou skýtá či může poskytnouti mladým lidem tradice, a uchvacoval nás každý proud. Šli jsme jak se říká z rány do rány,

¹³⁾ Tamtéž, str. 249.

a dříve než jsme se vzpamatovali z jednoho mohutného dojmu, vystávala již nějaká nová skutečnost umělecká, která nám vnukala svou víru a současně nás drtila.“¹⁴⁾

Není divu, že umělci, jimž nedostatek styku se životem a se společenskou realitou zabraňoval vytvořit si oporu při hledání správné cesty, snadno v tomto proudu utonuli. Ovšem ti, kteří podřizovali umění životu, kteří viděli souvislosti mezi tvorbou a společenskými zápasy — i když tyto vztahy nedovedli vždy adekvátně vyjádřit —, obohacovali se stykem s moderními uměleckými směry a směřovali k novému realismu, odhazující postupně vše, co bylo na nich dobového, přehnaného, ohraničeného.¹⁵⁾

Porevoluční situace již zastihla modernu ve zcela jiné situaci. Nejpřesněji a nejpřesvědčivěji vyjádřil tuto změnu Vančura svým známým výrokem o tom, že „mimo komunismus není modernosti“. Proto všechny meziválečné moderní směry, které se nepřimykaly k myšlenkám komunismu, byly již předem odsouzeny k tomu, čeho se tak hlučně zřikaly, — tj. k paséismu a ke konformismu.

Po druhé světové válce, kdy se zásadně změnila geografická i ideologická mapa světa a kdy se umění socialistického realismu stává čím dál tím přesvědčivěji jevem světové kultury, pozbývá pojem avantgardy, tak jak byl vytvořen ve dvacátých a třicátých letech, platnosti. To potvrdila mimo jiné také mezinárodní anketa, kterou v roce 1959 organizoval francouzský časopis *Les Lettres françaises*.

Podobný názor vyslovil také Pablo Neruda v nedávném rozhovoru, který zaznamenal časopis *Kultura*: „Věřím v individuální poslání, v určení každého umělce, který se ztotožnil se svou dobou a myslí na budoucnost. Věřím čím dál méně v úsilí uměleckých škol. V každé oblasti. Lhostejno, mluvíme-li o literatuře nebo o výtvarném umění. Plodná je jen věrnost životu. Fotografický realismus . . . intelektuálský abstraktivismus . . . to jsou uzavřené cesty. Z toho musí každý tvůrčí člověk vyvodit důsledky. Někde mezi tím, ne, nad tím je naše cesta. Jsem proti prefabrikaci v umění. Proti prefabrikaci literárních a estetických škol. To nemohu přijmout. S tím se nemohu smířit . . . Nejdřív naléváme do lahví víno, pak teprve

¹⁴⁾ V. Vančura, *Vědomí souvislosti*, str. 17.

¹⁵⁾ O tom, jak moderní výtvarné směry obohacovaly pohled vnímavého diváka na skutečnost, píše Nezval v knize *Dolce far niente*: „Stala-li se časem Němcova studna pro mne jednou z krás, které mne víc dojmaly než ‚opravdové krásy‘, než krása výšivek, jimiž se od útlých let zabývala má jiná přítelkyně, Anežka, nastal-li v mém vnímání krásna vzhledem k Němcově studni podobný převrat, jaký v poezii vlivem Baudelaira, jenž našel na zdechlině v záhybu cesty oslnivější pravdu než jeho předchůdce Théophile Gautier na gobelínech, vzrušovaly-li mne esteticky vrásky babičky Tilové, ač mně přednedávnem naháněly hrůzu, zamiloval-li jsem si plisně pokrývající roubení nahnilého dřeva studny, byl to první blahodárny vliv, který na mne mělo umění, neboť reprodukce ‚Podobizny staré ženy‘ a obrázek ‚Na dvoře‘, jež jsem znal z obrázkové přílohy literárního časopisu, kde byly jako ukázky realismu, daly mému vnímání skutečnosti nový zorný úhel, jenž se později v mém životě vlivem jiných uměleckých metod změnil.“

Tyto změny nazřacího úhlu . . . mně umožnily během let milovati skutečnosti v nejširší mnohotvárnosti, neboť jako mně courbetovský realism naučil milovati Němcovu studnu a babiččiny vrásky, naučil mne impresionism rozuměti barvám, sladkosti mlhy, krásě večerů bez kontur a vlivem Picassových zátiší jsem zaměnil lásku k přírodě v lásku k těm nepatrným předmětům denní potřeby, které se mi zdály býti v mém impresionistickém období bez původu . . .“ (*Dolce far niente*, 1931, str. 67—68.)

lepíme etikety. Nikdy naopak. Nejdřív umělci pracují; po letech se jejich dílo shrne a roztřídí, řekne se, to je tohle a to je ono — nalepí se etikety. Proto je dnes tolik chladu v umění — děláme to naopak.“¹⁶⁾

Závěrem této obecné úvahy o genezi a významu moderních uměleckých směrů znovu zdůrazňuji, že jde o jevy rozporné, které nelze hodnotit jednoznačně. Ne náhodou teoretické proklamace těchto směrů často sdružily umělce přímo protichůdného zaměření. Zatímco jedni se skrze ně prodírali k hlubšímu a přesnějšímu poznání skutečnosti, druhí, setrvávající na jejich jednostrannostech, dospěli k negaci objektivního světa, k zásadnímu popření skutečnosti jako východiska umělecké tvorby, k akceptování nejrůznějších reakčních ideologií. Nesmí nás proto mást, že v jistých vývojových obdobích nalézáme vedle sebe osobnosti, které se později dostaly do zásadního protikladu. Tak je to například u nás St. K. Neumann a Arnošt Procházka, Jiří Wolker a Zdeněk Kalista, Vítězslav Nezval a Jindřich Štýrský, v cizích literaturách Aragon a Breton, Majakovskij a Marinetti atd.

Sovětská literární vědci v poslední době zkoumali charakter německého expresionismu a dospěli k téměř obecným závěrům. Vždyť z uměleckého kvasu za první světové války, který byl v Německu ve znamení expresionismu, vyšly například takové výrazné osobnosti socialistického umění jako J. S. Becher, Bertolt Brecht nebo Käthe Kollwitzová.

Veliké tvůrčí úspěchy socialistických umělců, kteří prošli moderními uměleckými směry, byly podmíněny postupným překonáváním počátečních jednostranných tvůrčích principů. Toto překonávání si ovšem nesmíme představovat jako proces nedialektické negace, jako mechanické oddělování retardujících prvků, nýbrž jako tvůrčí překonávání, jako hegelovské aufheben, jež v sobě zahrnuje všecko kladné z předchozího, překonaného stadia. „Negovat v dialektice,“ říká Engels v *Anti-Dühringu*, „znamená nikoli jen jednoduše říci ne, anebo prohlásit nějakou věc za nejsoucí anebo ji libovolným způsobem zničit . . . Každý druh věcí má tedy svůj zvláštní způsob býtí negován tak, aby z toho vzešel vývoj.“¹⁷⁾

I když cesta k socialistickému realismu skrze moderní umělecké směry není samozřejmě jedinou možnou cestou, nýbrž jen jistou vývojovou specifičností některých uměleckých osobností, některých zvláštních historických období, přesto nelze se domnívat, že by socialističtí umělci, jako například Gorkij, Olbracht, Hašek, Nexö aj., kteří vyrůstali stranou nebo přímo v opozici k umělecké moderně, prostě pokračovali ve své socialistické tvorbě tam, kde přestali kritičtí realisté. A za druhé: Odmítání jednostranností a výstřelků moderních ismů nikdy opravdovému umělci nezabránilo vzít si z jejich hledání, experimentů i omylů poučení. St. K. Neumann napsal: „Umělec nemá se vyhýbat žádnému tvárnému pokušení, umělec není člověk, který smí mumlat ‚neuvoď nás v pokušení . . .‘, má skočit do každého ohně, neboť jeho vítězství nebo porážka nevězí v tom, skočí-li do něho, nýbrž

¹⁶⁾ Pablo Neruda, *Básník není zbytečný*, Kultura, 1960, čís. 25, str. 3.

¹⁷⁾ B. Engels, *Anti-Dühring*, 1947, str. 122.

v tom, jak z něho vyjde, co získá svým pokusem pro svou přirozenou osobitost.¹⁸⁾

Nezjednodušíme-li si cesty umělců k socialistickému uvědomění a k socialistické umělecké tvorbě, neznamená to, že máme zvláštní zálibu v komplikacích, v rozporech apod., nýbrž je to důsledkem respektování objektivní dialektiky. Obrovský dějinný přerod, který se udál za posledních padesát šedesát let, odráží se do nejmenších podrobností v dílech velikých uměleckých osobností, které úporně překonávaly chaos starého světa. Snaha vidět tento proces jako přímou linii, jako prosté naplňování několika základních dějinných tendencí, znamená nevidět skutečnost v její historické konkrétnosti.

Ani umělecký vývoj Maxima Gorkého, zakladatele socialistického realismu, si nesmíme představovat jako přímou cestu. Vždyť celé jeho bohaté umělecké dílo od svých začátků, které byly ve znamení zvláštního romantického vidění skutečnosti, až po závěrečný román o Klimu Samginovi je neustálým bojem o poznání. Přitom přicházela období, kdy umělec „dobyť území“ jako by na čas ztrácel, aby se jich zmocňoval zas a znovu, s daleko větší jistotou. Jeho vývoj, nebyl-li komplikován „prokletím“ moderny, měl zase některé jiné zákruty, jež nelze opomíjet. A nadto ani Gorkij, o němž panuje často představa, že jeho tvorba nemá žádné styčné body s tzv. moderní prózou, neváhal se poučit některými jejími kladnými výsledky. O tom svědčí výmluvně Klim Samgin, dílo, které můžeme nazvat příkladem tvořivé negace psychologické prózy, příkladem jejího kladného přehodnocení.

Také Ivan Olbracht bývá někdy představován jako přímý pokračovatel domácí realistické tradice. Koneckonců to není nesprávné tvrzení, ale je třeba vidět, že se Olbracht mnohemu naučil u lyrické prózy, že prošel školou žurnalistického reportérství, že ho hluboko zaujaly problémy, jimiž se zabýval soudobý psychologický román. To vše hluboce ovlivnilo osobitý charakter jeho novátorské tvorby.

A co říci o Haškovi, jehož neliterárnost je tak výrazným přerušením vývojové kontinuity, že to trvalo desetiletí, než mu literární věda konečně určila místo v historii naší literatury? I on je dokladem toho, že realismus se nevyvíjí postupným, evolučním narůstáním, ale neustálým urputným zápasem o vyjádření životní pravdy.

Správnému řešení vztahu moderních básnických směrů k socialistickému realismu brání nejen jednostranný, nedialektický pohled na moderní ismy, ale také strnulé a zužující pojetí realismu. Leckdy se například vydává za formalismus i to, co ve skutečnosti žádným formalismem není, — vzpomeňme například diskusí o tom, zda stylizovaná, náznaková scénická výprava nebo nadměrné použití bodového osvětlení není popřením realismu nebo zda některé vlastnosti Nezvalových či Bieblovyých básnických obrazů, jež znamenají rozvinutí realistické básnické metody, nejsou nepřekonanými pozůstatky poetismu a surrealismu. Tyto názo-

¹⁸⁾ St. K. Neumann, *O umění*, 1958, str. 597—598.

ry v podstatě určují realismus spíše jistým ustáleným kodexem výrazových prostředků než směřováním ke skutečnosti, jeho poznávací hodnotou.

Je pozoruhodné, že někteří kritici se brání připustit, že by poezie Nezvalova, Hikmetova, Pabla Nerudy, Aragonova a dalších básníků, kteří prošli moderními básnickými směry, byla realistická. Hodnotí ji sice jako velikou pokrokovou poezii dnešní doby, ale charakterizují ji nikoliv jako výboj básnického realismu, ale jako zvláštní proud romantické, metaforické poezie. Jestliže však tvorbu těchto básníků, opírající se o živelné pozemšťanské přitakání životu, o materialistické pojetí světa a o marxistický světový názor, nenazveme realistickou, neznamená to, že se nám pojetí realismu v poezii neobyčejně zúží a ochudí?

Socialistický realismus se liší od realistického umění 19. století mimo jiné tím, že poskytuje mnohem širší výrazové možnosti, že je s to akceptovat a tvořivě využít nejrůznějších tvůrčích postupů a uměleckých forem. Nelze jej proto nikdy ztotožňovat s nějakým vyhraněným stylem nebo ustáleným kodexem formálních prostředků.

Vědecký světový názor propůjčuje dřívějšímu neřešitelnému protikladu skutečnosti a snu, vědění a chtění, poznání a touhy zcela nový charakter. Umožňuje umělci, aby svým dílem obsáhnul všechny jevy skutečnosti, aby se nemusel vyhýbat žádným tématům, faktům, jevům, jež by snad otrásla jeho základními jistotami. Tím víc to platí o využití výrazových prostředků a forem.

Aragon o této otázce napsal: „Existuje zásadní rozdíl mezi vývojem socialistického realismu a vývojem literárních škol minulosti. Ty mohly žít jen a jen z polemik vedených z pozice ‚buď anebo‘, odsuzující všechno, čím samy nebyly. Boj socialistického realismu je jiného druhu, odehrává se *jinde*, a proto může socialistický realismus těžit z toho, co se rodí mimo něj, může vždycky vykládat, usměrňovat dokonce i takové prvky, jež jsou stavěny proti němu, protože jeho smyslem není dosáhnout vítězství *stylu*, ale vítězství určitého světového názoru . . . Nepřipadá mi příliš seriózní považovat socialistický realismus za pevně stanovené umění, stavící se proti svým konkurentům. Moje vlastní pojetí socialistického realismu je *otevřené*, nedogmatické, takové, jež umožňuje umělci, který se k němu hlásí, aby se obohacoval, aby obohacoval svoje umění nikoli na vyhrazené pastvině, ale všude, kde najde svou pastvu, pod podmínkou, že bude umět být kritický v duchu svých názorů.

Socialistický realismus je pochodujícím křídlem literatury, ale to předpokládá, že literatura bude existovat i vně tohoto křídla. Oddělíte-li v literatuře jediným řezem sebe od všeho ostatního, budete prostě amputovat tělo od křídla, křídlo nebude ničím víc než amputovaným údem. A protože už nebude mostu mezi ním a literaturou, nedočká se už socialistický realismus toho, aby k němu přecházeli spisovatelé, kteří až dosud psali jinak, nebo si dosud neuvědomovali společné prvky existující mezi socialistickým realismem a jejich uměním.“¹⁹⁾

¹⁹⁾ Louis Aragon, *Věčné jaro*, 1960, str. 59—60.

Dále Aragon říká: „Je . . . dětinstvím popírat zkušenost pod záminkou, že byla romantická nebo klasická, naturalistická nebo symbolická. Nové umění tkví v novém kritickém principu, který do předchozích zkušeností vnáší, a ve výkladu skutečnosti, který podává. Nové umění je nezbytně novým realismem, který ukazuje zároveň les i strom a ví, proč je ukazuje, realismem aktivním, vzdáleným tak, jak jen možno, umění pro umění, realismem, jehož ctižádostí je pomáhat člověku, osvěcovat ho na jeho pochodu, přihlížet ke smyslu tohoto pochodu, kráčet jako jeho předvoj . . .“²⁰⁾

„Socialistický realismus je koncepce uspořádání *faktů* v literatuře, *uměleckého* detailu, která vykládá tento detail, dává mu smysl a sílu, začleňuje ho do hnutí lidstva přes individualismus spisovatelů. Umění 20. století přestalo klást své objevy neutříděně vedle sebe právě tak, jak to přestala dělat věda. Nemůžeme se nezajímat o objevy druhých, nemůžeme jim nedávat smysl. *Organizovat kontinuitu literatury a umění*, a organizovat ji společně, v souladu s dějinným vývojem lidstva, takový je ve skutečnosti úkol realistů hlásících se k důslednému, vědeckému realismu.“²¹⁾

V těchto Aragonových výrociích, jejichž některé formulační zvláštnosti si vysvětlíme tím, že byly proneseny v současné Francii, je obsažen velmi cenný metodický návod jak zkoumat vztah naší meziválečné básnické avantgardy k socialistické literatuře.

Směrování umělců, jako byl Nezval, Biebl, E. F. Burian, Vančura, Honzl aj., k socialistickému realismu má charakter zápasu o pozitivní využití nejrůznějších uměleckých zkušeností, dílčích poznání, jednotlivých faktů a detailů, zdánlivě nebo i skutečně bezobsažných forem a postupů, jež jim nabízely a k nimž je vedly programy moderních básnických směrů. Tzv. avantgardistická díla a prvky v jejich tvorbě nejsou tedy pouhými nesmyslnými a nevysvětlitelnými omyly, ale mají spíše charakter příprav, neujasněných a nedopověděných poznání, charakter onoho pověstného chaosu, z něhož se rodí nové poznání a nové jistoty. A je třeba zdůraznit, že již v samotném proudu avantgardního meziválečného umění se zrodila díla, jež jsou nedělitelnou součástí našeho socialistického umění.

Překonávání tzv. avantgardismu nemůže být tedy pouhou negací; spočívá především ve využívání všech kladných hodnot a prvků, všech uměleckých zkušeností a poznání obsažených v avantgardním umění. A právě socialistický realismus je onou metodou uměleckého zobrazení skutečnosti, která umělci umožňuje, aby při sledování *všech* složitých zákrutů poznávacího procesu nikde nedostal smyk, který by z chvějivé a citlivé dráhy učinil strnulou přímku.

²⁰⁾ Tamtéž, str. 71.

²¹⁾ Tamtéž, str. 75.