MILAN RÚFUS

Poznámky k proletárskej literatúre

Bude to niekoľko poznámok k jej širšej problematike a k problematike účasti wolkerovskej generácie na tvorbe a v hnutí proletárskej literatúry v Čechách. Túto generáciu budeme tu „pracovne" nazývať generáciou povojnovou alebo generáciou dvadsiatych rokov.

Ak sledujeme formovanie sa pokrokového krídla generácie dvadsiatych rokov vo vzťahu k proletárskej poézii, nachádzame tri odlišné a predsa svojím spôsobom príbuzné koncepcie. Jedna z nich sa vytvárala na pôde brnenskej Literárnovednej skupiny, ktorej tlmočníkom, vodcom a hlavným teoretikom bol František Götz, hlavný redaktor časopisu Host. Druhá vznikla v skupine pražských umelcov Devětsil, kde spiritus movens bol Karel Teige. Tretiu koncepciu vypracoval Jiří Wolker. Aj keď „organizačne" vznikla táto koncepcia na pôde Devětsilu (Wolker ju publikuje ako člen Devětsilu a v mene tohto združenia), išlo o koncepciu osobitnú, dištancujúcu sa výrazne a výslovne od Literárnej skupiny a nepotvrdenú umeleckou praxou Devětsilu, z ktorého Wolker vystupuje, tak ako rok predtým vystúpil z Literárnej skupiny, ktorej bol tiež členom.

Začneme in medias res, koncepciou Wolkerovou. Pretože je dosť známa, bude to skôr stručné resumé. Ide o prednášku, publikovanú po prvý raz v klube Varu v apríli 1922 a krátko na to odtlačenú v 9. čísle časopisu Var 9. apríla 1922. Je to známa prednáška, nazvaná *Proletářské umění.*

„Nacházejíce pevný konkretní plán její (predstavy spoločnosti, M. R.) v marxistických thesích, nazíráme na svět historickým materialismem. Proto nové umění jest nám uměním třídním, proletárskym a komunistickým." Svetonázorový základ nového umenia bol určený jednoznačne. Toto umenie, zaradené do konkrétnej historickej situácie, s konkrétnou úlohou v nej, má svoje presne uvedomované povinnosti. Nielen kritizovať prítomnosť alebo snívať o budúcnosti. Potiaľ práve došlo umenie sociálne na začiatku storočia. Nové umenie si stanovuje úlohu aktívne pôsobiť na revolučnú zmenu prítomnosti v dokonalejšiu budúcnosť. „Mladí umělci nechtějí jen kritisovat skutečnost. Ani pohádkově malovati budoucnost.

Chtěji o budoucnost bojovati a boj je jejích hlavním vztahem mezi dneškem a zítřkem. Proto základním znakem umění je revolučnost".

Vysvetľuje pojem revolučnosti v umení. Rozumie ňou radikálnu zmenu samého umenia, zmenu jeho základných doterajších princípov. „Proto hlavní znaky umění proletářskeho jsou v přímém odporu se znaky umění měšťáckeho. Naproti individualismu vystupuje kolektivism, naproti l'art pour l'artismu tendence." Kolektivizmus nie je mu nejakým univerzálnym duchovným hnutím, i keď v tejto súvislosti spomína francúzskych unanimistov. Určuje jeho spoločenské motívy. „Prakticky kolektivism znamená vědomí třídní solidarity." Tendenčnosť nie je vonkajšou záležitosťou, ale vnútorným poňatím. Nie povinnosť byť tendenčným, ale vnútorná nevyhnutnosť, nie tlak zvonku, ale tlak a príkaz zvnútra, dobrovoľná služba, ktorá sa pociťuje ako sloboda, a zároveň ako nevyhnutnosť, pretože je dobrovoľná. Vtedy tendencia nepodväzuje umelecké hodnoty diela, nie je kameňom, ale krídlami. Tendencia ako „zorný uhel uměleckého vidu".

Wolker kládol poéziu proletársku do protikladu s typom predošlej poézie, ktorú charakterizuje ako romantickú pre jej dualizmus života a diela, titanstvo, individualizmus a pesimizmus. Optimizmus proletárskej poézie mu nespočíva vo viere „v dokonalost stojíciho světa, ale ve víře v možnosti jeho zlepšení". Je „vírou v sebe, zárukou vítězství a tudíž výzvou k boji". A potom poskytuje základnú historickú zákonitosť. „Období optimistická jsou období víry, pesimistická, jsou malověrná — až nihilistická." Optimizmus proletárskej poézie nie je síce jej „specifickým znakem", ale vyplýva ako dôsledok jej pevnej ideovej koncepcie, jej presvedčenia možnosti zlepšiť svet, urobiť ho spravodlivejším.

Iným dôsledkom tejto pevnej koncepcie, viery v konkrétnosť je realizmus nového umenia. „Nikoli formování vlastních dojmů a jevů, ale zkušeností poznání věci a lidí mimo nás."

Nakoniec hovorí o perspektívach nového umenia. Nekladie jeho existenciu až do čias po revolúcii. Vyslovuje názor, že proletárske umenie je možné aj v kapitalistickom štáte ako predbojovník za proletársku kultúru, ktorá sa vo svojej úplnosti rozvinie po oslobodení proletariátu. Neboli to teda len platonické sympatie s neprítomným a neuskutočniteľným, ktoré tak často jatrievali súcit sociálnych poézií. „Proletářské umění je možné i dnes. Revoluce je jeho kontrapunktem."

A ešte jedna závažná poznámka o charaktere nového umenia. „Nacházejíce se v zániku stylu jednoho a zrodu druhého, nechceme nepozorovati, že umění nové, byť většinou negací, přece jen pojí se s uměním starým dle všech zákonů vývojového sledu. Ač je jeho protikladem — z něho vyrůstá." Bol to taký postoj ku kultúrnej tradícii, ako ho formuloval Lenin a aký zaujal neskoršie socialistický realizmus. Nepracuje sa tu s termínmi marxistickej estetiky. Česká literatúra prijíma a poznáva marxistickú estetiku hodne neskoršie, až v rokoch formovania sa socialistického realizmu. Neumann píše o socialistickom realizme roku 1938 takto: „Přijali jsme

Slovenská akadé...

tento sumární název jen v důsledcích zásad, které jsou starší než toto slovo, za něž jsme bojovali o své ujmě, z domácich důvodů a domácimi prostředky, dříve než toto slovo vzniklo." Z citovaných slov vyplýva, že sa za atribúty, ktoré neskôr hlásal a prijal socialistický realizmus, zápasilo už pred jeho vznikom. Zápasilo sa vlastne už v rokoch dvadsiatych s tým teoretickým pojmovým arzenálom, aký bol vtedy k dispozícii.

Článok *Proletářské umění* uviedol Wolker týmto odsekom: „Článek tento nebudiž brán jako osobní názor pisatelův. Je spíše programovým základem tak, jak jsme se na něm shodli s ostatními přáteli-umělci. Byť naše názory na jednotlivosti byly odlišné, nechceme je řešiti proti sobě, ale medzi sebou. V základě pak jsme jednotni. Tlumočím zde názory skupiny komunistických umělců Devětsilu." Tým potvrdzuje Teigovo tvrdenie o spoluúčasti všetkých členov skupiny na vytváraní programu. Na druhej strane však konštatuje, že ich názory na jednotlivosti boli odlišné. Wolker považoval vyhlásený program za morálne záväzný pre umeleckú tvorbu a predpokladal to aj o svojich spoluúčastníkoch. Odlišné názory v jednotlivostiach sa postupne rozrástli v rozpory, ktoré už nebolo možné riešiť medzi sebou, ale proti sebe. V liste Píšovi, kde Wolker vyslovuje svoje roztrpčenie nad sborníkom Devětsil, Wolker medziiným píše: „... jsem na Almanachu podepsán dosud jako člen 9silu (píši právě Honzlovi, že vystupuji)." Sborník Devětsil vyšiel koncom roku 1922, citovaný list má dátum január 1923. Wolker teda okamžite reaguje a vyvodzuje dôsledky. Píše známy epigram: „Já mám sílu, ty máš sílu / sdružíme se v Devětsilu, / a tam ty a já a my / budem dělat programy." Je to narážka na fakt, že sborník Devětsil postavil do svojho čela program proletárskej poézie koncipovaný Seifertom, ale takmer všetko ostatné, čo je v ňom mimo Seifertovho úvodu, tento program prakticky popiera. Bola to zrážka typov i koncepcií — Wolkerovej etickej a teigovskej modernistickej, ktorá nezaväzovala umenie k nijakým „mimoestetickým účelům". Wolker stál od začiatku najbližšie k Horovej proletárskej poézii, k jej typu. Po vystúpení z Devětsilu plánuje založiť vlastnú skupinu i časopis. Počítal naisto s účasťou Horovou. V januári 1923 o tom píše svojmu priateľovi Píšovi: „Horovi, až bude zdráv, napiši o tom projektu. Vždyť by nemusel začít hned — třebas až po prázdninách." Ale po prázdninách 1923 Wolker už ležal v Tatranskej Polianke. Plán sa teda neuskutočnil. Alebo iné svedectvo o príbuznosti Horu a Wolkera. Opäť v liste Píšovi, teda svedectvo osobné, bez stopy po príležitostnej oficiálnosti. „Není u nás knih plnějších krásou nového světa nad jeho poslední dvě díla Pracující den a Srdce a vrava světa."

Pre Wolkera, jeho básnický i ľudský typ bolo neprijateľné devětsilovské riešenie dilemy: v občianskom živote komunisti, v umení poézia, ktorá „se nesnáší s mimouměleckými obsahy". Dilemu, ktorú považovali za zákonitú a ako takú aj dokonca v II. ročníku Pásma kodifikovali: „Nutno poukázati na zásadní rozpor dvou stanovisek, jež smiřovat bylo by

naivní. Posuzujeme-li věci ze stanoviska formy (uměleckého) a ze stanoviska realisace společenského systému komunistického — člověk, jemuž jde o krásu tvarovou, musí být ve stálém rozporu s komunistou, člověkem typicky obsahovým. Tento rozpor je nutne uznati do důsledku a důsledek pro komunistu umělce je: neplésti obě věci dohromady." (Pásmo II, 1929)

Hoci k tejto kodifikácii došlo štyri roky po Wolkerovej smrti, jej praktickú existenciu cítil Wolker už za svojho života a nemohol s ňou súhlasiť bez toho, že by poprel sám seba.

Wolkerov článok vo Vare vyvolal búrlivú odozvu. Reagovali naň viaceré literárne časopisy i politické denníky. Časopis Most usporiadal v dvojčísloch 8—9 a 10—11 anketu nazvanú *O literární příští*. Jednou z otázok ankety bola: „3. Nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým (Jiří Wolker v 9. čísle Varu z prvního dubna 1922). Co soudíte o této tendenci?" Diskusie sa zúčastnili mnohí spisovatelia a literární vedci (Viktor Dyk, Otokar Fischer, Josef Hora, Jarmil Krecař, F. V. Krejčí, Arne Novák, A. M. Píša, Miroslav Rutte, Jiří Wolker, Karel Čapek, Miroslav Hýsek, Antonín Macek, F. X. Šalda, Antonín Veselý, Jindřich Vodák a redakčný záver ankety urobil Josef Knap). Stanoviská diskutérov boli rôzne. Od temperamentného nesúhlasu cez objektivistické laissez faire alebo zhovievavú, no dištancujúcu sa sympatiu až po obranu koncepcie, ktorú predstavovali najmä príspevky Wolkerove, Píšove a Horove. V prevažnej väčšine sa článok stretol s nesúhlasom. Zo starších sa mu vedel priblížiť jedine Šalda (pravda, popri Neumannovi a Nejedlom). Knap v redakčnom závere sa snažil o objektivistické hodnotenie, v ktorom, najskôr z dôvodov generačných, nevystúpil ostro proti Wolkerovi, ale zároveň sa od jeho programu dištancoval. Najpodráždenejšími odporcami boli Viktor Dyk, Arne Novák a Ferdinand Peroutka. Charakter samej ankety je skreslený i redakčným zásahom. Redakcia organizovala anketu tak, že jednotlivým spisovateľom posielala listovne otázky na ich adresu. Výber spisovateľov nebol teda náhodný. Wolker i Píša sa ohradili proti tomu, že v ankete bolo pozvaných menej umelcov komunistických než nekomunistických. Týmto možno aj vysvetliť neúčasť skupiny Devětsil v ankete Mostu. Wolker bráni svoju koncepciu aj vo Vare článkom *Ochránci umělecké svobody*. A. M. Píša okrem priamej účasti v ankete odpovedá v proletkulte na mnohé útoky proti proletárskej poézii, proti Wolkerovi a mladej generácii rozsiahlym článkom *Jarní přeháňky*. Povestné boje o Wolkera sa teda začínajú ešte za Wolkerovho života.

Pri wolkerovskej koncepcii proletárskeho umenia narážame na zaujímavý fakt. Na jednej strane ide skutočne o najhomogénnejšiu koncepciu proletárskej literatúry už v dvadsiatych rokoch. Na druhej strane vzniká otázka, či táto homogénnosť, uzatvorenosť nie je daná aj nedobrovoľnou uzavretosťou básnikovho ľudského osudu. Ešte pred svojou smrťou sa Wolker jasne dištancoval od Devětsilu, keď sa už predtým bol rozišiel

s Literárnou skupinou. Ako sme spomenuli, pomýšľal na vlastnú skupinu. A predsa môžeme ostať iba pri dohadoch o ďalšom Wolkerovom vývoji. Ani cesta jeho najbližších priateľov Píšu a Horu nebola v ďalšom vývine priamočiara, badať na jej krivke nárazy doby. Vyzerá to tak, že literárna veda posledných pätnástich rokov teoreticky predĺžila priamku Wolkerovho vývinu z dvadsiatych rokov hodne priamočiaro a hodne vzorove. Tým, že sa za jedinú možnú a jedinú správnu koncepciu proletárskej a eo ipso socialistickej poézie pokladala koncepcia wolkerovská, zúžil sa pojem proletárskej poézie a hodne sa zamotala problematika Devětsilu a umeleckej avantgardy. Koniec koncov aj samo Wolkerovo dielo obsahuje viac, než obsahovali literárnoteoretické a literárnohistorické konzekvencie z neho vyvodené. Wolker bol postavený na čelo generácie už po svojej prvej básnickej knihe, ktorá sa chápala ako veľký obrodzujúci čin.

Pokúsime sa postaviť Wolkerovu koncepciu do bezprostrednej blízkosti koncepcií literárnej skupiny a Devětsilu. Nie je k tomu potrebné nijaké dodatočné preskupovanie. Koncepcie skutočne vznikali v najtesnejšom časovom a niekedy aj lokálnom susedstve. Ide vo všetkých troch prípadoch o začiatok dvadsiatych rokov, o roky 1920 až 1923, teda ešte pred vyhlásením manifestu poetizmu. Pokiaľ budeme uvádzať pramene s neskorším datovaním, bude to alebo tam, kde ich knižné publikovanie, ktoré sme mali k dispozícii, bolo neskoršieho dáta než ich bezprostredný vznik, alebo tam, kde sme vývinovú priamku potrebovali predĺžiť o pár rokov smerom k nám.

Ak sme Wolkerom začali in medias res, bude treba teraz trocha sa vrátiť do začiatkov názorových diferenciácií povojnovej generácie. Máme na mysli už jej pokrokové krídlo, nesené vlnou intenzívneho sociálneho cítenia, ktorá zasiahla Európu po Októbrovej revolúcii. Prv ako prejdeme k diferenciácii, spomenieme ešte spoločné generačné znaky. Šalda v článku *Dvojí generace* hovorí: „Karakteristiku nejmladší generace vidím v tom, že zmocňuje se skutečnosti přímo. Nalézá se přímá cesta k člověku, vzniká nová družnost... Novoromantikové, neboli pragmatisté šli pracně, reflektovaně... Přesvědčují sebe i jiné obšírně a složitě často, že jest nutno milovati bližního. Noví, jako J. Wolker, jej prostě milují... nehledají nijakého zázraku složitou gymnastikou, nýbrž... vidí a poznávají skutečnost samu jako zázrak." (Var 1924, č. 11) To bol vzťah k skutočnosti, jej nové videnie.

Žiada sa ešte spomenúť jej vzťah k umeniu a jej názor na poslanie umenia. Predchádzajúce generácie v hierarchii vzťahov umenia a skutočnosti kládli na prvé miesto umenie. Bolo to prirodzené, pretože malá skutočnosť bez ideálov ich odpudzovala a nadmieru ľudskosti, ktorú v sebe mali a ktorú nemohli použiť v živote, uplatňovali v umení. Tento citový spazmus povojnová generácia nepoznala. Ak ide o spomenutú hierarchiu medzi umením a životom, môžeme ako charakteristiku citovať Václavkov článok z roku 1921: „Je nám jasné, že umění jako součást života nemá

účelu samo o sobě..."[1] Jeho účelom je „rozmnožovat život". Tento veľmi reálny pomer k umeniu vyslovil Václavek už pred Wolkerovým článkom o proletárskom umení. Umenie im bolo prirodzenou zložkou života, slúžiace jeho potrebám; rozoznávali v ňom zložku estetickú a etickú. „Svůj úděl rozmnožovati život dosahuje umění dvěma cestami: cestou krásna a ethosem."[2] Pod étosom rozumela sa ideová zložka umenia. Hoci vo svojom neskoršom vývine povojnová generácia popierala túto zložku, vo svojich začiatkoch jednotne vyzdvihla jej vážnosť a význam. Václavek o celkovej tendencii vývoja a poslania umenia dokonca prehlasuje: namiesto formove dokonalejšieho, no myšlienkovou náplňou a intenzitou slabnúceho umenia starého, derie sa dopredu myšlienkove priebojné, hoci formove nehotovejšie, kvasiace ešte umenie nové. A potom doslovne. Skôr dáme prednosť dielu s dobrou tendenciou a horšou formou ako dielu formy skvelej, avšak tendencie nemravnej, lebo chápeme, že tam, kde sa nová myšlienková náplň iba rodí, kde sa nový étos ešte len prebíja, hocikedy z nadšenia nad krokom vpred vyjde z úst slovo nehotové, že tam forma nového etosu je nehotová, je tam tápanie, hľadanie, často i zmätok. Tam je však jedine budúcnosť umenia[3]. Bolo by možné uviesť mnoho dokladov na to, že to bola mienka celej generácie. Povojnová generácia utvárala sa v šťastnejšej dobe a chápala umenie spočiatku skutočne ako službu životu. Rozchádzala sa v ponímaní života, v ponímaní revolúcie, ale bola ochotná dať svoje umenie do služieb tejto revolúcie. „K čemu zpívat, stranou od obrovských dějství, jenž mění povrch světa, sladké melodie erotického překypění? Kdo z toho má prospech a kdo to čte? Má-li míti poesie jaký smysl, musí býti přímým orgánem života a je-li život rozechvěn až do hlubin sociálním vírem, je nutno i poesii dáti do jeho služeb." Tak charakterizuje prístup generácie k umeniu i František Götz, ideový vodca Literárnej skupiny, teda predstaviteľ revolučne labilnejšej časti povojnovej generácie.[4] Tieto Götzove názory a rovnako aj názory F. X. Šaldu v citovanom článku sú miesta, kde sa jednotne stretala generácia rokov dvadsiatych vo svojich začiatkoch. Po tento bod možno hovoriť o jednote a o generácii ako o celku. Ďalej sa už názory začali rôzniť. Najprv to bola rôznosť, ktorej rozdiely stačilo v sebe absorbovať a na pohľad vyrovnávať široké a viac-menej citove fundované slovo proletár. To slovo sa skutočne vykladalo na viacero spôsobov, tak ako sa na viacej spôsobov vykladal pojem revolúcie. Preto mohol Götz ešte v polemike s Devětsilom, po vyhlásení „revolúcie srdc" a „srdce uprostřed", nie demagogicky, ale úprimne vyhlásiť, že sa stavia „bez rozmyšlení na stranu těch, jimž nebylo dáno osudem, aby mohli naplniti své určení: na stranu proletáře".[5]

---

1 Var 1921, č. 10, článok *Nové umění.*
2 Tamže.
3 Tamže.
4 Fr. Götz, *Jasnící se horizont,* Praha, V. Petr 1926, 35.
5 Citované podľa Proletkultu I, 261.

Už roku 1921 vyslovuje člen mladej generácie Bedřich Václavek v článku *Nové umění*[6] potrebu prejsť z globálnej opozície generačnej k triedeniu kritérií i v samej generácii, pretože až potom bude možné hovoriť o povahe umenia, ktoré chce vytvárať. Hnutie mladých sa podľa jeho mienky cíti byť už dosť silné, aby znieslo rozdvojenie, ba práve ho potrebuje, iba ním sa môže uzdraviť. Spočiatku, hovorí, boli mladí prijatí bez odporu, prišli akosi odrazu, radostne prijatí tými, ktorí s nimi súhlasili a bez priameho odporu tých, ktorí nesúhlasili; odporci sa zorganizovali až neskoršie. Václavkove slová zrejme postihli situáciu, pretože rok 1921 je skutočne rokom diferencovania sa vo vnútri generácie. Vyniesol ich spoločne jeden prúd revolučného rozmachu doby. Boli ním zasiahnutí všetci. Ak máme použiť Václavkove slová v spomenutom článku, generácia sa začala diferencovať na dva hlavné prúdy; jedna časť domyslela prúd, ktorý ich niesol pohromade a došla vedome ku komunizmu, druhí sa ním dávajú ešte niesť len spontánne, v umení podliehajú bývalým umeleckým smerom, najmä formám symbolistickým.

V liste Píšovi z roku 1922 nazval Wolker kedysi politický a literárny program brnenskej Literárnej skupiny opatrníckou dvojakosťou.[7] Pravdepodobne odvtedy sa traduje mienka, akoby program brnenských bol vedomým taktizovaním s marxizmom a pozvoľným odstupovaním od neho. Z historického odstupu vyzerá situácia trocha ináč. Ani teoretické programy literárne, ani umelecká prax literárnej skupiny nechceli mať s marxizmom od začiatku mnoho spoločného. Všeobecnú životnú vlnu dobovej revolučnosti nemožno ešte stotožňovať s marxizmom. Príslušníci Literárnej skupiny na čele s Götzom sa za marxistov nevyhlasovali. V tom ohľade ich manifest z roku 1923 sotva možno klasifikovať ako zradu prvotných myšlienok. Vysvetľovali si od začiatku revolúciu po svojom, a ich pohľad na ňu bol pohľadom idealistickej filozofie, blížiacej sa k subjektívnemu idealizmu. V článku *Ke kritice literárního expresionizmu* píše F. Götz doslovne: „V díle expresionistickém mizí úplně správní poměr duše a světa, neboť se tu odlučují a v odpor proti sobě stavějí dvě části vyšší jednoty. Pravda, duše patří v podstatě, jádru světa. Svět je vždy světem jednoho já, subjektu nelze vyjmouti ze světa, nebo by přestal býti světem, t. j. představou jedné duše."[8] A hoci toto priblíženie sa ku klasickému subjektívnemu idealizmu sa na druhej strane vyváži tvrdením, že „naopak zasa: duše není omezena jenom na lidské nitro", že „duše a svět jsou dvě polovice jediné nadindividuelní skutečnosti", že „duši nelze pochopiti jinak nežli věcmi a světem", že „svět a duše se vysvětlují navzájem a tam, kde splývají, vzniká nadindividuelní jednota, od níž jest už jenom krůček k božství", ostáva v pojmosloví idealistickej filozofie. Ak chceme hovoriť

6 Var 1921, č. 10.
7 J. Wolker, *Listy příteli*, Praha 1960.
8 Host I, č. 3, 55.

o obojakosti a zmätku pojmov, vzniká ten zmätok iba miešaním kritérií objektívneho a subjektívneho idealizmu. Götz chce preklenúť rozpory medzi týmito dvoma koncepciami akousi novou syntézou, v ktorej sa „duša a svet" majú stretať. V tejto syntéze hrajú dôležitú úlohu mimosubjektívne faktory, no zmysel existencie týmto faktorom môže dať zasa iba duša indivídua. Revolučnosť, proletárstvo, sociálna angažovanosť a solidarita s potlačovanými sú tu chápané ako nejaké životné skutočnostné kryštály obrovského duchovného vývinu a vývinu celosvetového. Jeho literárnoteoretické i filozofické state pôsobili dojmom zmätku práve snahou vysvetľovať revolučnú skutočnosť princípami idealistickej filozofie. Odtiaľ Wolkerov výraz „matení pojmů", ktorý sa vysvetľoval ako vedomé zahmľovanie pojmov materialistickej filozofie. Upozorňujeme však, že Götz nesiahol za pojmami revolúcia, proletár a pod. ako za pojmami marxistickej filozofie, ale iba ako za pomenovaniami, ktoré vlna dobovej revolučnosti zaktualizovala. Jeho neustála tendencia dívať sa na spoločenské a akékoľvek javy života ako na istú formu prejavu duchovnej podstaty je badateľná stále. V polemike, ktorá sa odohrala medzi Devětsilom a Hostom v januári 1922 na stránkach časopisov Rovnost (Praha) a Socialistická budoucnost (Brno), hodnotil Götz ruskú revolúciu ako výslednicu novej duchovnej sily — boľševizmu. Čo je pre neho boľševizmus? „Boľševizm jest ohromné dejinné hnutí, v němž přicházejí k slovu nové rasy — Slované a Mongolové — a vytvářejí cosi, jako revoluční pozdvižení všech lidských, duševních sil, potlačených západoeuropskou civilisací, nový mlhovitý, intuitivní lidský typ a vůbec nový svět, jenž se tak velice liší od světa západoeuropského měšťáctví, že si pro něj musíme vychovati duši, abychom jej pochopili."[9] A potom prirovnáva ruský boľševizmus k nemeckému expresionizmu. A nielen prirovnáva, ale dokonca charakterizuje komunizmus ako politický expresionizmus. Bol to zjav nie zriedkavý a Götz nie je jediným, kto kládol vedľa seba revolúciu a náboženstvo ako dve v podstate príbuzné zložky. Nebolo to ignoranstvo, akým sa voči marxizmu stavala oficiálna meštiacka kultúra, vyhlasujúc nielen toto učenie, ale aj skutočnú dobovú revolučnosť za planú, „cizáckou" politickú agitáciu. A predsa vedome sa dištancuje od marxizmu a v závere polemického článku formuluje svoje výhrady. „Já však nemohu věřit, že by odstraněním kapitalistických řádů výrobních se zlepšil i člověk a vznikl ten nový svět. Co nejvíc marxismu vytýkám jest to, že ztrancendentalizoval představy nového světa. Já však věřím, že nový svět bude realita nové duše lidské. Volal jsem proto po změně duší lidských."

A predsa: „Dnes už Götz není na pochybách o tom, že mladá literatura bude buď proletářská, nebo nebude vůbec. Vývody Götzovy o nutnosti, smyslu a principech proletářské tvorby jsou z nejpodstatnějšího a nejvýstižnějšího co o budoucím umění bylo u nás řečeno", píše A. M. Píša

[9] Citované podľa Proletkultu I, 259.

v recenzii o Götzovej knihe *Anarchie v nejmladší české poesii* v júnovom čísle Hosta 1922, teda i po Seifertovej i po Wolkerovej prednáške, i po svojom vstupe do Devětsilu (spolu s Wolkerom v marci 1922). Čo imponovalo na Götzových štúdiách a čo z nich bolo blízke Píšovi, ktorý i v tejto recenzii nakoniec sa musel dištancovať od Götza vo vzťahu k marxizmu a komunizmu? „Překvapí ještě výtka téměř krátkozraká jíž činí Götz komunismu, že dosud nepronikl život duchovným universalismem. Kdyby Götz byl cele a důsledně marxistou, nemohl by vyříknouti této výtky; Musel by uvážiti, že nemůže býti všeobecné jednoty duchové, není-li jednotného řádu ve společnosti zmítané třídním bojem."[10] Götz a Píša boli síce priatelia a aj týmto by sa dalo vysvetliť všeličo z kamarátskeho tónu recenzie. Je však pravda to, čo konštatuje Píša, že totiž v knihe *Anarchie v nejmladší poesii české* Götz sa skutočne prihovára za kladnú, harmonickú, so životom spätú, dualizmu zbavenú, novú poéziu a takúto poéziu vidí práve v poézii proletárskej. Dospieva skutočne k záveru, že povojnová poézia alebo prekoná starú dedičnú anarchiu a pôjde cestou proletárskej poézie, alebo prestane byť poéziou. Korene vleklej choroby, ktorou trpí stará poézia, kladie Götz až do renesancie. Tu sa podľa neho prvýkrát vylúpol jedinec z nadosobného príkazu a položil osudy ľudstva na kartu indivídua. Toto postupné autonomizovanie jedinca odvtedy nepretržite pokračuje a koncom 19. storočia nadobudlo absurdné formy nihilizmu, absolútnej nezávislosti. Poézia sa delila iba podľa toho, či nihilizmu vedome podliehala, ako napr. dekadencia, alebo či sa proti nemu bránila — civilizmus, kubizmus, vitalizmus, expresionizmus. V každom prípade sa tu však odohrával konflikt indivídua so spoločnosťou alebo skutočnosťou vôbec, a z neho odvodený rozpor duše a hmoty, spor o nezáväznosť indivídua, ústiaci v popieranie akýchkoľvek kladných spoločenských hodnôt. Východisko z tejto situácie videl práve v poézii proletárskej, ktorá mu v protiklade k minulým epochám predstavovala predovšetkým likvidáciu spomínaného rozporu jednotlivca a spoločnosti, subjektu a objektu. Uznáva i to, že predpokladom k takémuto zharmonizovaniu má byť upravenie hospodársko-spoločenských anomálií kapitalistickej civilizácie. To všetko je veľká časť pravdy, v ktorej sa mohol stretať i s príslušníkmi Devětsilu.

Proletárska poézia chápaná široko ako syntéza ducha a hmoty, oblúk nad starou priepasťou medzi subjektom a skutočnosťou, harmonická tvorba, zúčastňujúca sa života, sympatizujúca s tým, ktorý dosiaľ nemohol vyplniť svoje určenie — s proletárom, hlásajúca naliehavú potrebu prestavby všetkých spoločenských hodnôt, odsudzujúca k zániku starý meštiacky svet — v takto filozoficky neprecizovanej definícii mohli sa stretať a načas zjednocovať rozličné svetonázory. Ale keď Wolker spresnil a filozoficky marxizmom podložil a uzemnil tento búrlivý, no hmlistý etický prúd, Götz s tým nemohol súhlasiť a ani súhlas nepredstieral. V jeho

[10] A. M. Píša, *Kritický čin*, Host I, 216.

v podstate idealistickom ponímaní poézie ako niečoho, od čoho je už iba krôčik k božstvu „čin Wolkerův zúžil sociální mysticismus fysiologický a citově fundovaný, jenž byl základem sociální poesie, marxismem — pevným racionalistickým systémem několika filosofických principů... předčasně racionalisoval irracionální pocit nového života, zúžil základnu a vlastně podvrátil samotnou možnost nové sociální poesie".[11] Toto hodnotenie vyslovil síce až v spomínanej knihe *Jasníci se horizont,* ktorá vyšla roku 1926, ale niet dôvodov pochybovať, že jeho názor na umenie a poéziu konkrétne bol taký istý aj v rokoch tvorby proletárskej poézie. Roky dvadsiate v poézii nechápal teda ako roky socialistickej revolúcie inšpirovanej hospodárskym útlakom, ale hmlistejšie — ako roky iracionálneho pocitu nového života. Tento výraz sám osebe vyjadruje, ako chápala ovzdušie rokov dvadsiatych jedna časť pokrokovej generácie. Mnoho z „iracionálneho pocitu" bolo aj v časti proletárskej poézie, vo veršoch Píšových, Hořejšího, cez tento „iracionálny pocit nového života" dostávali sa k marxizmu Neumann i Wolker. Götz a ani ostatní príslušníci generácie nedostali sa v rokoch dvadsiatych ďalej od tohto pocitu. Po jeho upresnení Wolkerom a Neumannom dostávajú sa do polemiky s marxisticky orientovanými umelcami a postavení pred nutnosť odpovedať na základné otázky marxizmu, najmä otázky revolučnej premeny spoločnosti a úlohy umenia v nej, odpovedali záporne. Tým z jeho súčasníkov, ktorí si proletársku poéziu od začiatku stavali a predstavovali na základoch marxistických, mohlo sa zdať Götzovo stanovisko ako zrada na prvotných ideáloch. Literárny historik, ktorý vidí, že proletárska poézia nie je smer ideologicky presne vyhranený, a že je práve tak výslednicou „iracionálneho pocitu nového života", ako aj prijatého marxistického svetonázoru, nemôže považovať Götzovo stanovisko za postupné popieranie prvotného vyznania a nemôže vylúčiť ani Götza, ani Literárnu skupinu z účasti na proletárskej poézii v rokoch dvadsiatych. Götz súhlasil s proletárskou poéziou, ba pripravoval jej cestu, dokiaľ sa táto poézia všeobecne chápala ako živelný dobový pocit nespokojnosti s meštiackym svetom túžby po harmonickom živote a súlade života a diela. V mene tohto živelného pocitu, ktorým bol sám „zasiahnutý", dostáva sa do spolupráce s marxizmom. Ale nie do jeho radov. Ostalo iba pri sympatii, ktorá tiež netrvala dlho (do januárovej a potom do májovej polemiky s Devětsilom a Proletkultom). Okrem toho, a je to potrebné zdôrazniť práve v súvislosti s touto kapitolou, bola začiatočná jednota posilňovaná aj spoločnou generačnou opozíciou a osobnými priateľstvami s Píšom, Hořejším, Wolkerom. V každom prípade teda pri probléme proletárskej poézie v Čechách je potrebné zaoberať sa otázkou Literárnej skupiny, a to nie ako s antagonizmom tejto poézie, ale ako s jej súčasťou, jednou z foriem jej začiatočného hmlistého a širokého chápania, keď sa ešte prejavovala skôr ako živelná odpoveď na

[11] Fr. Götz, *Jasníci se horizont,* 35, *Likvidace poesie proletářské.*

otázky doby než ako premyslený, filozoficky podložený umelecký smer. V takejto podobe zasiahla predsa i Šaldu a Sovu (*Zástupové*, niekoľko Sovových básní) a hoci tieto ich diela nepatria do centra proletárskej poézie, predsa v súvise s ňou sa budú spomínať, hoci ide o príslušníkov generácie deväťdesiatych rokov, teda príslušníkov generácie onoho rozporu medzi indivíduom a spoločnosťou. V súvise s Literárnou skupinou zaoberali sme sa najmä Götzovými názormi, pretože bol jedinou osobnosťou a skutočným ideovým vodcom skupiny. (Je to badateľné i na tom, že po jeho odchode zmenil sa časopis Host na „moderní rodinný beletristický měsíčník", ktorý potom už nezohral nijakú úlohu v českej literatúre.)

Götz ako ideový vodca Literárnej skupiny a hlavný redaktor Hosta sa teda od začiatku dištancoval od marxizmu. Ako vyloženie stanoviska uvádza sa obyčajne až rok 1923, v ktorom vyšiel Sborník Literární skupiny. Tu v úvodnom manifeste sa otvorene a dosť príkro vyslovuje odpor k marxizmu, podobne ako aj v úvodnom článku prvého čísla tretieho ročníka Hosta, kde sa hovorí: „Marxizmus není už přirozenou racionalisací dnešního světového sváru, a dnešní vůle sociálního zlepšení světa — nemůže být základem dnešného umění."[12] Poukázali sme však, že Götz vyslovil svoje pochybnosti o marxizme už prv, v rokoch 1921 a 1922. Nebola v tom teda „obojakosť", pre ktorú aj básnikov z okruhu Literárnej skupiny pokladali za proletárskych. Umožňovala to nejasnosť koncepcií nového umenia až do prednášky Wolkerovej. Literárna skupina mala síce svoje sídlo v Brne, ale mala aj svoju pražskú odbočku a spolupracovala s Devětsilom. Spolupráca neprestáva ani po spomínanej polemike v januári 1922. Hneď vo februári 1922 prednáša Teige (ktorý sa polemiky spolu s Artušom Černíkom zúčastnil) v Brne o modernom výtvarnom umení. V aprílovom dvojčísle Hosta mu uverejňujú kapitolu o výtvarnom expresionizme. V júlovom dvojčísle píše člen Devětsilu Souček o výtvarnej kritike, uverejňujú tu ešte Píša a Wolker, i po svojom vstupe do Devětsilu. (Prehlásenie o vstupe a o stotožnení sa s programom Devětsilu, datované 23. marec 1922, prináša v májovom čísle 1922 Proletkult.)

Píša i Wolker vystupujú z Literárnej skupiny v lete 1922. Wolker o tom píše: „Důvody pro výstup byly tyto: na valné hromadě, aniž mě předem uvedomili, vytasili se s návrhem jakéhosi programu, který má být uveřejněn v úvodním čísle Hosta, a má býti záväzným pro všechny členy Skupiny. Obsahem programu (pokud jsem to mohl při zbežném přečtění pozorovat) je stará brněnská opatrnická dvojakost: Utopický socialism, který proti Marxově materialismu vyzvedá hodnoty duchovní, touha po harmonii kosmu a jiné krásné a obojaké kráse. Promluvil jsem pokud jsem dovedl proti, ale vida, že víc než svůj odpor — vystoupil jsem ze Skupiny. Osobní můj dojem je, že tato opatření, k tomu úmyslně směřo-

[12] Fr. Götz, *K filosofii a estetice nového umění*, Host III, č. 1, 2.

vala".[13] Táto Wolkerova poznámka je dôležitá a potvrdzuje nám, že v skupine šlo o cieľavedomé hnutie, ktoré sa od materialistického poňatia skutočnosti i poézie, tak ako ho formuloval Wolker, vedome dištancovalo a že teda Wolkerovo členstvo v Literárnej skupine bolo po jeho prednáške nežiadúce.

Bolo by možné uviesť ešte mnoho dokladov o tom, že línia Hosta a Literárnej skupiny bola od začiatku jednoznačná. Idealistický kresťanský humanizmus, rozjatrený vojnovými rokmi a z jeho titulu túžba po spravodlivejšom usporiadaní sveta priviedli jej členov do blízkosti proletariátu. Obidva tieto pojmy a vôbec aktuálne pojmy dobové si prehodnocovali kritériami svojho svetonázoru. V tomto prehodnocovaní bola pre Götza od začiatku typická jeho záľuba v nemeckom povojnovom expresionizme ako v umeleckom smere, ktorý jeho svetonázoru a osobnému založeniu veľmi konvenoval. K „zmätku pojmov" dochádzalo tam, kde sa Götz snažil slovníkom idealistickej filozofie vysvetľovať marxistické termíny, nazývajúc sám komunizmus politickým expresionizmom. Vlna francúzskeho povojnového humanizmu a nemeckého expresionizmu zasiahla Götza silnejšie, než si to sám priznáva. Odtiaľ „vášnivý kult mravných hodnôt", odtiaľ františkánska pokora Kalistova a módna pokora, na ktorú si sťažoval i sám Götz. V obraze rokov dvadsiatych predstavuje Literárna skupina súčasť povojnovej generácie, ktorá svojím spôsobom tiež odvádzala daň dobovej revolučnosti, skutočne a intenzívne cítiac potrebu spravodlivejšieho a ľudskejšieho usporiadania spoločnosti. Odmietli však riešiť túto otázku marxisticky a dostali sa do dedičného rozporu života žitého a života snívaného. Teda práve do toho rozporu, z ktorého Götz na začiatku dvadsiatych rokov hľadal východisko v proletárskom umení. Z historického odstupu rysuje sa ideologická línia Literárnej skupiny ako dosť jednoznačná a epitetá, ktorými ju v dvadsiatych rokoch polemicky „definovali" jej ideologickí protivníci, treba brať so značnou rezervou. Nešlo o prekrúcanie marxizmu, o „matení pojmů", iba o koalíciu s marxistami.

Druhým centrom, na pôde ktorého sa vypracúvala koncepcia proletárskej poézie, bol Devětsil so sídlom v Prahe a s brnenskou odbočkou. Členovia Devětsilu prvýkrát vystúpili na verejnosť ako korporácia v osobitnom čísle Června, ktoré im dal k dispozícii Neumann. Bolo to v júni 1921. Ich vlastný časopis bol ohlásený na jeseň 1921, ale vyšiel s ročným oneskorením a v podobe almanachu. Ak sme pri Literárnej skupine mohli konštatovať určitú homogénnosť koncepcie, Devětsil predstavuje kapitolu oveľa komplikovanejšiu. Stačí malé porovnanie. Wolker, ktorý v lete 1921 bol na začiatku svojho svetonázorového prerodu, píše o júnovom devětsilovskom čísle Června: „Devětsilácké číslo mně zklamalo docela. Jsou to silácké trosky. K čemu to bubnování, paráda a rachejtle!" Májové číslo Proletkultu roku 1922 však prináša krátku noticku o tom, že Wolker

[13] J. Wolker, *Listy příteli.* List datovaný 12. 9. 1922.

i Píša vystúpili z Literárnej skupiny a vstúpili do Devětsilu. Oznámenie prišlo už s určitým oneskorením. Už v apríli 1922 prednáša Wolker v klube Varu známu prednášku o proletárskom umení. Prednáša ju ako člen Devětsilu. Doslovne na to upozorňuje, uvádzajúc prednášku vyhlásením, že netlmočí len osobný názor prednášateľa, ale že vystupuje v mene komunistických umelcov z Devětsilu. Pri Wolkrovej priamočiarosti nemožno vôbec predpokladať, že by bol použil nejakú demagogickú floskulu, aby dodal svojmu programu vážnosti odvolaním sa na korporáciu. Ostatne, nie sme odkázaní na dohady. Karel Teige v sborníku k Wolkerovej smrti In memoriam J. W., Praha 1924, Bieblom usporiadanom prehlasuje, že Wolkerova prednáška o proletárskom umení bola kolektívnym prejavom a že za ňou stáli Píša, Teige, Nezval a Seifert, ktorý v tom čase tiež pripravoval prednášku o proletárskom umení, prednesenú potom v Umeleckej besede a otlačenú ako úvodný článok Devětsilu. Rok tohto Teigeho prehlásenia — rok 1924 je zároveň rokom manifestu poetizmu. A roku 1922, keď odznela a bola publikovaná táto Wolkerova prednáška, vychádza „revoluční sborník Devětsil", kde vedľa Seifertovho programového úvodu je aj Teigeho článok *Umění dnes a zítra* (Devětsil, 187), v ktorom už nachádzame prvé výrazné symptómy neskoršej poetistickej poetiky. A tento sborník bol vlastne dôvodom, pre ktorý vystupuje Wolker aj z Devětsilu. Za daných okolností teda sotva obstojí tvrdenie, že poetizmus bol reakciou na jednostrannosť proletárskej poézie, na jej zanedbanie tvarových zákonitostí, že prišiel preto, lebo „Čtyři léta ovládala proletářská poesie mladou tvorbu a zatraceně se jí protížila. Následovalo rozpoutání poetismu."[14] Poetizmus sa konštituoval takmer súčasne s proletárskou poéziou, so skutočne minimálnym časovým oneskorením. A tento zložitý, často protirečivý, a predsa len v určitých vlastnostiach korešpondujúci proces dial a udial sa práve na pôde Devětsilu. Postihnúť všetky motívy tohto procesu je príliš zložitá úloha, pravdepodobne nad sily jednotlivca. Pokiaľ ide o dobový materiál, polemiky bývali ostré, nekompromisné, často osobné. Všetky koncepcie a výroky treba brať s odstupom. Okrem toho práve na začiatku dvadsiatych rokov generácia je v takom prudkom vývinovom pohybe, že sa v krátkom časovom rozpätí stretávame u tých istých umelcov s výraznými zmenami názorov. Sústredíme sa tu na sborník Devětsil a na niektoré základné črty koncepcie proletárskej literatúry a umenia vôbec, ako sa na začiatku dvadsiatych rokov kryštalizovali v tejto pražskej skupine pokrokových umelcov.

Na rozdiel od Literárnej skupiny, ktorá už v prvom ročníku Hosta dištancuje sa od marxizmu, príslušníci Devětsilu prijímajú marxizmus a všetky dôsledky, vyplývajúce z jeho prijatia, vstupujú do radov KSČ. Strana a jej orgán pre kultúru — Proletkult redigovaný Neumannom, bez rozpakov prijíma Devětsil ako skupinu umelcov komunistických a ako

[14] F. X. Šalda, *Deset let české literatury*, Čin 1929—30, 158.

prejav dôvery a sympatie dáva im k dispozícii májové číslo Proletkultu 1922. Členovia Devětsilu Karel Teige a Artuš Černý už v januári 1922 v pražskej Rovnosti ostro kritizujú Götzovo reprodukovanie spoločenskej problematiky i závery, vyplývajúce pre umenie, a vyhlasujú, že umelecký program Hosta má so skutočným revolučným umením máločo spoločné. Za týchto okolností i Wolker po rozchode s Literárnou skupinou vstupuje do Devětsilu. Úvodným programovým článkom sborníka Devětsil, ktorý vyšiel v Prahe roku 1922, je článok J. Seiferta *Nové umění proletářské*. Článok nie je podpísaný Seifertovým menom, zrejme bol vytlačený ako redakčný článok. Seifert ho začína jednoznačným vyhlásením: „Považujeme marxizmus nejen za jediný možný a užitečný světový názor, nýbrž i za schopný ovlivniti všechny oblasti teoretické; opíráme-li se o dějinný názor Marxův, není pro nás věc proletářského umění problémem, nýbrž faktem." Je to práve také jednoznačné, ako konečná götzovská formulácia, podľa ktorej „marxizmus nemůže býti ... základem dnešního umění."[15]

Seifertov úvodný článok pri všetkých nedôslednostiach nie je zasiahnutý ani vplyvmi proletkultovčiny, ani vplyvmi konštruktivizmu. Mnohé jeho prehodnocujúce súdy sú správne a predstavujú domyslenie problémov umenia z hľadiska materialistickej filozofie. Tak samu umeleckú tvorbu odmieta chápať idealisticky, ako „tajemný zrode nihilo". Skôr v nej vidí harmonickú ľudskú prácu; umelecké dielo rodí sa z mozgu, oplodneného vedomým a podvedomým poznaním skutočnosti. V protiklade ku Götzovi vyhýba sa všetkému iracionálnemu, nevysvetliteľnému a „božskému" chápaniu umenia. Budúca estetika bude mu skôr sociologická než psychologická. A potom zásada, ktorú sme i po tridsiatich rokoch museli pred nedávnom zdôrazňovať: „V podstatě a charakteru, ne v thematě tkví sociální stránka umění." Polemizuje s Literárnou skupinou „nemůžeme souhlasiti s literáckou zbujností také – revolučních umělců a kritiků. Tonouce až po uši a lokajíce špinavou vodu měšťácké ideologie ohánějí se zmateně kolem sebe hesly záchrany a obrody, čím i ideologickou vodu, již tak kalnou, kalí ještě více."

Prejav a úvodný článok má však i miesta kritické. Napríklad v otázke tendenčnosti; rozoznáva tendenciu v užšom zmysle a má na mysli poéziu denných revolučných politických potrieb a tendenciu širšiu ako prejav celkového svetonázoru, životného pocitu.

„Podstatným znakem proletářského umění je kolektívní cítění a smýšlení, jehož projev ovšem nemůže být netendenční, ale je to tendence v širším slova smyslu, není jen revolučným heslem, ale proletářským pojetím a názorem. A skutečně je pravděpodobné, že další rozvoj, který rozšíří řečiště proletářské tvorbě, rozšíří úzke meze tendence politicko-revoluční, aby naplnil umění cítěním a smýšlením třídním, čiže kolektivním." To všetko by sa zhodovalo aj s Wolkerovým: „Tendenčností pak ne-

[15] Fr. Götz, *K filosofii a estetice nového umění*, Host III, č. 1, 2.

rozumíme zveršování několika politických thes; tendence není nám vnějším nátřem, ale názorem a vnitřním pojetím."[16] Bolo nutné v dvadsiatych rokoch takto vysvetľovať pojem tendenčnosti, pretože šlo o pojem nový, chápaný v priemere vulgárne, nie ako zákonitá nutnosť, vyplývajúca zo sociálneho začlenenia umelca a umenia, ale ako vonkajšia politická nálepka. Myšlienka o širšej tendenčnosti stala sa úskalím až vtedy, keď sa zmenila v teóriu „o dvojí tendenci", a práve táto druhá širšia tendencia stala sa medzistanicou na ceste k beztendenčnosti a programovému popieraniu idey v umení, teda prechodnou stanicou, medzi sborníkom Devětsil a časopisom Pásmo. Seifert ešte nemal na mysli takúto situáciu a jeho slová o postupnom rozšírení úzkych medzí tendencie politicko-revolučnej nemožno pokladať za zadné dvierka alebo obojakosť.

Do úvodného článku dostali sa aj stopy generačného boja, spor estetického vkusu mladej generácie a generácií predchádzajúcich. Dôsledkom tohto konfliktu je napr. konštatovanie, že „mešťanským uměním není... Jirásek, Svätopluk Čech, a to z toho podstatného důvodu, že to prostě vůbec není umění, alebo že „ne Fairbanks, ale, promiňte, Fráňa Šrámek kazí dobré mravy" — konštatovania, ktorými koniec koncov Seifert sám sebe protirečil, keď predtým hovoril o neporušiteľnej kontinuite vývinovej o tom, „co nazývame tradicí". Iný prejav generačného konfliktu a generačného vkusu spočíva v tom, že pre základné črty nového umenia — napríklad jeho kolektívnosť, hľadá príklady výlučne v povojnovej francúzskej literatúre, že ho napríklad zvádza čisto mechanická duchová podoba unaminizmu k porovnávaniu s proletárskym kolektivizmom. Vysvetľuje síce rozdiel medzi kolektivizmom proletárskym a náhodnou jednotou náhodného zhluku ľudí, ale už to, že porovnáva túto iluzórnu psychickú pospolitosť s reálnym historickým javom ako svojím spôsobom fakty predsa len príbuzné, je prejavom generačných i osobných záľub. Generačnou záľubou je aj vysoké vyzdvihnutie Ch. L. Philippea, ktorého umenie „je dnešku a zítřku mutatis mutandis tím, čím Verhaeren a Whittman byli literárnímu včerejšku." Dvadsiate roky u nás sú rokmi neocivilizmu, nového opojenia sa technikou, mestom, jeho civilizáciou. Moderné dopravné prostriedky umožňujú cestovať po svete, objavuje sa exotika diaľok, poézia ďalekých ciest, oslava rýchlosti, úžas zo životného tempa. Tieto nové kryštály skutočnosti museli mať fascinujúci vplyv najmä na mladšie generácie. Sparťanstvo proletárskej poézie, ňou síce pochopiteľne, ale predsa len príliš zdôrazňované, bojová disciplína dostáva silného oponenta v pocite nesmiernosti života, jeho základnej veľkej premeny, spôsobenej technickou revolúciou. Silnie tlak z obidvoch strán a pod týmto vysokým tlakom deformujú sa pôvodné línie, mení sa podoba. V Seifertovej prednáške sa toto vstupovanie sveta do farieb neprejavuje ešte v plnej naliehavosti. Badáme ho pri interpretovaní ľudovosti proletárskeho umenia.

[16] J. Wolker, *Proletářské umění*, Var 1922.

Treba dodať, že touto otázkou sa generácia veľmi seriózne a poctivo zaoberala, hľadali typ umenia všeobecne zrozumiteľného. Písali o tom Wolker, Píša, Teige, Seifert, Vančura. Treba si však uvedomiť, že to bola ploška, na ktorú nový pocit prudkého a pestrého života mohol priľahnúť bez zjavnejšieho narušenia prvotných ideálov proletárskej literatúry. Dobrodružný román, detektívka, indiánka, cirkus — umenie mestského ľudu a zároveň prvé saturovanie nového pocitu života, života ako dobrodružstva. Nie div, že sa i v tejto Seifertovej interpretácii proletárskeho umenia stretávame s určitým precenením dobrodružného žánru a s paušálnymi vyhláseniami o tom, že „ne Fairbanks, ale — odpusťte — Fráňa Šrámek kazí dobré mravy", alebo že „životní moudrost indiánky je bezpochyby zdravější... než ta, kterou tak trapně obecenstvu infikuje R. U. R." Tu sa však ešte vcelku zdôrazňovala ľudovosť a teda demokratičnosť týchto žánrov. Neskôr sa však táto problematika interpretovala iným spôsobom, ktorý konvenoval poetizmu: od cirkusu a klaunov ako ľudovej zábavy sa práve ich prostredníctvom prešlo k postulovaniu umenia ako „spirituelního clownismu"[17]. Už to nebolo umenie pre ľud. Nedá sa však povedať, že by to nebolo umenie o ľude, o drobnom človiečikovi civilizácie.

Teigeho citovaný článok *Umění dnes a zítra*", ktorý tvorí akýsi záver zborníka Devětsil, je vlastne nepretržitou polemikou s úvodným článkom zborníka. Nie polemikou priamou, ale protirečením, ktoré nereaguje na to, čo sa hovorilo pred ním. „Jestliže bylo kubofuturistické umění odvozováno od stroje defektní civilisace, chceme odvoditi proletářské umění od člověka, hledati je v lidu a v davu," hovoril Seifert. „Ano, všechna moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívat na strojové výrobě," hovorí Teige. „Lidové proletářské umění dobude té síly, která vytvořila gotické katedrály," rezumuje v závere prednášky Seifert. „Nové umění přestane být uměním! Nechť je rovnocenno spíš se sportem, nebo po případě s akrobací, než s mystikou a metafyzikou," volá Teige.

Teige úplne prerušuje kontakt medzi umením starým a umením novej epochy. „Koncerty a komorní seanse jsou opravdu hnijící vodou kapřího rybníku. Jazzband! Harmonika! Kapela Armády spásy!"

Seifert hovoril: „Vypočítají-li se body, kterými se nové umění liší od buržoasního, tvrdí se mlčky, že v jiných na umění předcházející pevně naváže. Existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová,... tedy to, co nazýváme tradicí." Teige je protagonistom umenia, ktoré vyjadruje spomínaný nový pocit života, pretvoreného priemyslovou revolúciou. Tieto tendencie Wolker postihol už v devětsilovskom zvláštnom čísle Června a nazval ich „bubnování a rachejtle". Dnes, po značnom časovom odstupe pôsobí Teigov konštruktivizmus skutočne dosť exaltovane a romanticky. Vyhlasuje koniec umeniu. Jeho potrebu budú saturovať dokonalé tvary technických výrobkov. „Aeroplány, automobily, továrny, telefón, lokomo-

[17] K. Teige, *Moderní umění a společnost*, Pásmo I, č. 1.

tíva, jsou dokonalými plastickými fakty." Ak si uvedomíme ako komicky dnes už na nás pôsobia staré pragovky z dvadsiatych rokov alebo dýchavičné lokomotívky s čertovskou rýchlosťou 40 km za hodinu, bude nám jasné, že Teige vsadil na veľmi labilnú zložku umenia. Divadlo bude poltené kinom, ktoré namiesto „senilné ibsenovštiny dává smělé cowboyské vise". Literatúra a poézia, ak chcú existovať, musia sa podobať kinu a maliarstvo tiež zanikne a nahradí ho fotografia. Nebolo by vlastne celkom fair podrobne vynášať a so skutočnosťou konfrontovať tieto názory dvadsaťročného Teigeho, názory, ktoré on sám neskoršie prekonal a čiastočne korigoval. Na druhej strane ich exaltovaná forma nás nesmie pomýliť pri pozornom hodnotení ich mysliteľského významu, pretože postihujú značnú časť pravdy o pomere civilizácie a poézie ako o nerovnom pomere, v ktorom poézia naskrze nezaujíma miesto agresora. Upozorňujeme na tieto veci len preto, aby sme zdôraznili, že poetizmus nie je vysloveným antagonistom proletárskej literatúry, že je jej súpútnikom, že ich vzťah je ďaleko zložitejší, že sú si v mnohom antipódmi, ale zároveň v mnohom akoby súčasťou jeden druhého. Skutočnosť vyvíjala na generáciu tlak z viacerých strán a generácia v dvadsiatych rokoch medzi svojou dvadsiatkou a tridsiatkou prešla zložitou cestou hľadania a vývinu, kým pochopila zákonitosť tohto vzťahu, absolutizujúc v jednotlivých štádiách jednotlivé prvky tohto vzťahu. A tento zložitý proces dial sa už na začiatku rokov dvadsiatych, keď sa proletárska poézia ešte nemohla „ošúchať a prejesť" a poetizmus teda nevznikal ako reakcia na jej jednotnosť, unisono. Polemické stanoviská zúčastnených stránok z rokov dvadsiatych sa dosť často nehistoricky prenášali do nedávnej minulosti a v mene jednej koncepcie odsudzovala sa koncepcia druhá. Mýlilo najmä exaltované obdobie poetizmu, v ktorom jeho protagonisti i tvorcovia vynášali dosť príkre súdy o proletárskej poézii wolkerovského alebo neumannovského typu, preferujúc a tvoriac umenie, ktoré „se nesnáší s ideologickými obsahy", ktoré „nezavazuje k vážnosti", ktoré „nepřipouští, aby bylo aplikováno k jakýmkoliv mimoestetickým účelům", skrátka také, ako ho formoval prvý i druhý manifest poetizmu. Poburovali najmä ich výroky, ktorými sami označovali svoje umenie za buržoázne, vysloviac mýlny názor, že v súčasnej dobe môže byť umenie alebo buržoázne alebo nijaké (Teige, Václavek v Pásme).

Na základe takýchto materiálov, braných doslovne, nebolo ťažké dôjsť k záveru, že účasť väčšej časti generácie na tvorbe proletárskej poézie bola len okrajová, epizodická, že generácia v dvadsiatych rokoch podľahla náporu buržoáznej kultúry.

Ďalšie osudy generácie, jej veľký prínos a význam v dejinách českej kultúry, protirečia takémuto stanovisku. Roky dvadsiate boli rokmi prvého formovania sa generácie. Hľadala seba a hľadala pre svoj životný pocit i názor nový výraz. Ak bola jej účasť na tvorbe proletárskej poézie „dočasná", potom takisto „dočasným" bol jej poetizmus, konštruktivizmus,

surrealizmus. Otváral sa pred ňou stále nový a stále zložitejší svet, ktorý chcela vyjadriť adekvátnymi umeleckými prostriedkami. Priniesla do českej poézie také radikálne zmeny, a tak ju obrodila ako máloktorá generácia predtým. Nestalo sa to bez strát, ako to už býva u básnikov dovtedy, než sa zložitosť vyjadrenia novo videného a novo citeného sveta pretaví pozvoľna vo vysokú prostotu. Generácia prešla rozličnými umeleckými prúdmi a módami. A predsa sa nám javí rozdiel medzi jej účasťou na proletárskej poézii a účasťou v ktoromkoľvek módnom umeleckom smere. Prvotný impulz dvadsiatych rokov nechal na najlepšej časti generácie trvalé stopy. Nech už prešla v umení akýmikoľvek hľadačskými cestami, jej občiansky svetonázor ostával komunistický. Z tohto hľadiska dedičstvo proletárskej poézie nadobúda inú podobu a účasť generácie na jej tvorbe nie je epizodická. Základné myšlienky, ktoré dali život tejto poézii, zakotvili v časti generácií definitívne. V jadre generácie šlo teda o rozpory v názoroch na umelecké tlmočenie týchto myšlienok, v názoroch na poetiku a len v zriedkavých prípadoch o rozpory v názoroch na revolúciu o rozpory svetonázorové. Dejiny generácie nám o tom dávajú dosť presvedčivých príkladov. A predsa v nedávnej dobe bolo treba viesť nejeden zápas o odstránenie pejoratívneho akcentu pojmu avantgarda a avantgardizmus. V ťažkých rokoch päťdesiatych tu veľkú prácu vykonal Nezval a má nemalý podiel na konečnej formulácii vzťahu súčasnej doby k umeleckému experimentovaniu, do literárnej histórie prevedené — vzťahu súčasnej doby k dejinám českej umeleckej avantgardy.

Ak sme pod proletárskou poéziou rozumeli predovšetkým Wolkerovu koncepciu tohto umenia, potom sa nám účasť Devětsilu na jej tvorbe môže zdať naozaj epizodickou a Seifertova prednáška nejakým nedopatrením alebo taktickým ťahom redakcie zborníka Devětsil. Všetko mimo tejto prednášky sleduje v zborníku Devětsil skôr líniu jeho záverečného článku. Generácia však nebola pod nijakým úradným nátlakom a nepotrebovala nijaké taktické ťahy. Ak sa na pôde Devětsilu už na začiatku rokov dvadsiatych (už vo zvláštnom čísle Června 1921) vedľa wolkerovskej koncepcie takmer paralelne prejavujú symptómy budúceho poetizmu, je to pre literárnu históriu signálom k pozornému skúmaniu vzťahov poetizmu a proletárskej poézie, a to nielen ako antagonistov, ale aj ako pokrvných príbuzných.

Sledujúc formovanie sa povojnovej generácie a jej prvé literárne programy vo vzťahu k proletárskej literatúre, narazíme na tri koncepcie. Hmlisté, sociálnohumanistické ponímanie nového umenia a revolučného pohybu ako sociálneho mysticizmu, ako iracionálneho pocitu nového života, ktoré postavila Literárna skupina, dospejúc k tomuto záveru mimo marxistickej filozofie, len v akejsi citovej koalícii s ňou. V tomto ponímaní, v tomto type stretajú a prelínajú sa povojnová vlna socialistickej revolúcie s vlnou rozjatrenej zduchovnelej ľudskosti, ktorá sa v Európe zdvihla ako reakcia na brutalitu svetovej vojny, vlna duhamelovskej hu-

manity a až extaktickej citovosti expresionizmu. Vysoká morálnosť a spoločenská zodpovednosť umenia, citlivý sociálny nerv i solidarita s proletariátom, ktoré táto koncepcia postulovala, vytvárali však dostatočné styčné body najmä pre kontakt s wolkerovskou koncepciou.

V Devětsile bola situácia komplikovanejšia. Upozornili sme na ňu v predchádzajúcich odsekoch, nebudeme sa opakovať. Chceli by sme však upozorniť na význam devětsilovských koncepcií najmä v súvise s tou oblasťou, ktorú Wolkerova i Götzova koncepcia nedoriešila: s oblasťou výskumu umeleckých foriem a špecifickej problematiky umenia ako tvaru. Pravda, v rokoch, o ktorých tu bola reč, dialo sa to za cenu absolutizovania niektorých prvkov umeleckého procesu, bol to akýsi závrat z tvaru, ktorý diktoval koncepciu umenia mimoetického, mimoideového, umenia pre seba. Nové, materialistické ponímanie skutočnosti však bolo neodmysliteľným predpokladom devětsilovskej koncepcie.

Wolkerova koncepcia je pokusom o syntézu tam, kde Devětsil i Literární skupina uviazli v precenení parciálnych problémov. Rozjatrenú citlivú ľudskosť a etickú záväznosť umeleckej tvorby, ako ju postulovala Literární skupina, konkretizuje, „uzemňuje" devětsilovským materialistickým ponímaním skutočnosti. To, čo ju spájalo s Literárnou skupinou, oddeľuje ju od Devětsilu a to čo ju spája s Devětsilom, diferencuje ju od Literárnej skupiny. To však neznamená, že by bol Wolker konglomerátom Devětsilu a skupiny. Bol samostatný, svojbytný, ako o tom svedčia nielen jeho koncepcie, ale predovšetkým jeho básnické dielo, ktoré už na začiatku dvadsiatych rokov pôsobí ako hotový tvar na rozdiel od ostatných kníh proletárskej poézie, na rozdiel od debutov jeho generačných spolutvorcov.

Situácia je teda dosť komplikovaná. Mnoho nedorozumení v ostrých polemikách dvadsiatych rokov spôsobila nepresnosť pojmov, nedokonalé poznanie marxizmu v celej jeho mysliteľskej hĺbke. Chápal sa väčšinou, takmer výlučne v reláciách sociologických a ekonomických a ako učenie, ktoré jednoducho popiera idealistické filozofie. V každom prípade — otázka ostáva otvorená, doba je na závery príliš včasná. Bude treba ešte mnoho výskumov, kým sa rozviaže veľký uzol problematiky dvadsiatych rokov a dešifrujú osudy jednej z najväčších generácií, aké česká poézia vôbec mala.

*

Sledujúc formovanie sa povojnovej generácie a jej prvé literárne programy, vo vzťahu k proletárskej literatúre, narazíme na tri koncepcie. Hmlisté, sociálnohumanistické ponímanie nového umenia a revolučného pohybu ako sociálneho mysticizmu, ako iracionálneho pocitu nového života, ktoré postavila Literárna skupina, dospejúc k tomuto záveru mimo marxistickej filozofie, len v akejsi citovej koalícii s ňou. V Devětsile bola situácia komplikovanejšia. Bol to akýsi závrat z tvaru, ktorý diktoval

koncepciu umenia mimoetického mimoideového, umenia pre seba. Nové, materialistické ponímanie skutočnosti však bolo neodmysliteľným predpokladom devětsilovskej koncepcie.

Wolkerova koncepcia je pokus o syntézu tam, kde Devětsil i Literární skupina uviazli v precenení parciálnych problémov. Rozjatrenú citlivú ľudskosť a etickú záväznosť umeleckej tvorby, ako ju postulovala Literární skupina, konkretizuje, „uzemňuje" devětsilovským materialistickým ponímaním skutočnosti. To, čo ju spájalo s Literárnou skupinou, oddeľuje ju od Devětsilu a to čo ju spája s Devětsilom, diferencuje ju od Literárnej skupiny. To však neznamená, že by bol Wolker konglomerátom Devětsilu a skupiny. Bol samostatný, svojbytný, ako o tom svedčia nielen jeho koncepcie, ale predovšetkým jeho básnické dielo, ktoré už na začiatku dvadsiatych rokov pôsobí ako hotový tvar na rozdiel od ostatných kníh proletárskej poézie, na rozdiel od debutov jeho generačných spolutvorcov.

Резюме

Рассматривая вопросы формирования послевоенного поколения и его первых литературных программ в отношении к пролетарской литературе, мы натолкнёмся на три концепции. Неясное, социально-гуманистическое понимание нового искусства и революционного движения, как социального мистицизма, как иррационального ощущения новой жизни выдвинула „Литературная группа". Она пришла к подобному заключению без связи с марксистской философией, а лишь в какой-то коалиции чувств с нею. В Деветсиле положение дел было сложнее. Тут было какое-то головокружение от формы, которое в свою очередь диктовало концепцию искусства безэтического и безидейного, искусства для искусства. Однако, новое материалистическое понимание действительности было неотложным шагом деветсиловской концепции.

Концепция Волькера является попыткой придти к синтезу там, где Деветсил и „Литературная группа" завязли в переоценке перефирийных проблемм. Жгучую людскость чувств и этическую обязательность художественного творчества — таковы были постулаты „Литературной группы" — он конкретизирует, „приземляет" деветсиловским материалистическим пониманием действительности. То, что соединяет его концепцию с „Литературной группой", отделяет её от Деветсила, а то, что соединяет её с Деветсилом, диференцирует её от „Литературной группы". Это, однако, не означает, что Волькер тем самым представляет собою конгломерат Деветсила и „Литературной группы". Он был самостоятелен, своеобразен, о чём и свидетельствует не только его концепция, но и в первую очередь его поэтическое творчество, которое уже в начале 20-х годов выступает вполне сформировавшееся в отличии от остальных книг пролетарской поэзии и дебютов его ровестников-поэтов.