Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

Česká literatura

Zdeněk Ježek

Formování marxistické literární vědy v českém prostředí 1920–1956

Dizertační práce

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bubeníček, Ph.D.

Brno 2019

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně
a s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Zdeněk Ježek

Mé díky patří Petru Bubeníčkovi, Marku Lollokovi, Petře Pospíchalové, Jiřímu Starému a Barboře Svobodové za trpělivost, vstřícnost a pomoc, kterou mi v průběhu psaní poskytli. Bez nich by tato práce nevznikla.

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (http://clb.ucl.cas.cz).

Obsah

1. Na úvod **5**
Východiska, metoda a cíle práce 6
Kulturně-historické ukotvení 9
2. Zpátky ke klasikům: Marx, Engels, Beatles **13**
Literatura jako politický prostředek 15
3. Pátrání po kritériích **20**
Střet koncepcí 21
Dvojí vnímání expresionismu 23
4. Ujasňování orientace, hledání levicovosti **32**
Čisté umění 37
Krize kritérií 40
5. Snahy o syntézu **43**
Umění čisté a bojující 44
Avantgarda 49
Surrealismus 53
6. Problémy kontinuity **65**
Minulé, přítomné a budoucí umění 69
Na co navazovat? 72
Přehodnocení minulosti 75
Kam s avantgardou? 79
7. Radikálové vs. pozůstatky avantgardy **89**
Spor o Vítězslava Nezvala 89
Spor o Jaroslava Seiferta 97
Spory dědické 102
8. Závěry **107**
Použité zdroje **112**

1. Na úvod

Marxismus je myšlenkovou koncepcí, která s sebou v postkomunistických zemích nese nepřehlédnutelné stigma. Sociální a ekonomické dopady čtyřiceti let socialismu v českém prostředí byly natolik výrazné a natolik negativní, že pro ni rok 1989 znamenal konec dějin ve smyslu všeobecné společenské přijatelnosti a reálné využitelnosti. Po několika letech, kdy byl marxismus v podstatě tabuizovaným tématem, začal být pomalu zkoumán jakožto historický fakt a jako skutečnost, kterou nelze z dějin české společnosti vytěsnit a její kontroverze vyřešit pouhým popřením.

V oblasti kultury představuje tato koncepce výrazný jev předchozího století, bez jehož pochopení nelze bezezbytku porozumět vývoji české umělecké sféry – a to nejen ve druhé polovině dvacátého století, ale mnohem více v jeho polovině první. V případě literatury se jedná o významnou část českých umělců, kteří dnes tvoří jádro kánonu novodobého českého písemnictví – Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, František Halas a další – jejichž umělecký vývoj nelze oddělit od radikálně levicových myšlenek, se kterými v průběhu svého života sympatizovali.

Tři roky od konce druhé světové války vzniklo v dnešní době jen obtížně představitelné institucionalizované sepětí mezi kulturou a politikou, které utvářelo vývoj umění, a to oboustranně – politická moc silně intervenovala do kultury, v níž viděla možnost převýchovy obyvatelstva k loajalitě s novým společenským uspořádáním, aktivní umělci zároveň zastávali politické pozice a kontroverze v umělecké sféře bývaly tématem jednání nejvyšších politických kruhů včetně prezidenta republiky. V porovnání s dnešní dobou je dvacáté století charakteristické svým úzkým sepětím umění s politickou ideologií. Prudký vývoj byl příznačný pro obě strany, a tak podobně jako se během několika desetiletí radikálně proměnilo české umělecké prostředí, stejně výrazným vývojem prošlo i marxistické estetické myšlení, které v Československu reprezentovala komunistická strana – ta během tří desetiletí stihla vzniknout, získat významnou pozici na politické scéně, zase ji ztratit, ale nakonec se ujmout vlády.

Vědomí výrazné proměny historických skutečností zároveň nevyhnutelně klade otázku, zda se pod jedním neměnným názvem skrývala stále stejná koncepce a zda postupně nedošlo ke změnám, které by onen zdánlivý monolit ve skutečnosti rozdělily na několik výrazněji odlišných celků. Tomuto problému jsou věnovány následující stránky.

Východiska, metoda a cíle práce

Výchozím bodem zkoumání je záměr popsat vybrané aspekty vývoje marxistické uměnovědy, která se v českém prostředí v minulém století výrazně prosadila a silně ovlivnila další směřování myšlení o literatuře. Teprve v posledních letech začíná převažovat kritická reflexe vycházející z neutrálních pozic nad snahou vypořádat se s minulostí, která byla příznačná pro první desetiletí polistopadového vývoje. Pozornost se ale zaměřuje na samostatná zkoumání jednotlivých období, syntetizující práce zatím chybějí.

Jako **hypotézu** lze vytyčit tvrzení, že navzdory totožnému označení se pod jménem „marxistická literární věda" skrývají výrazně odlišné koncepce, a že tedy bude možné popsat podstatné rozdíly mezi literárněvědným marxismem meziválečným a poválečným. Práce vychází primárně z obecné teze formulované Peterem Bergerem a Thomasem Luckmannem, podle níž se revolucionáři po dosažení svých cílů stávají legitimizátory statu quo.[1] Lze tedy – při pohledu na česko(slovensko)u realitu dvacátého století – očekávat, že po roce 1948 došlo k zásadní proměně marxistického estetického myšlení, které získalo silnou podporu ve státní moci. Na rozdíl od meziválečné doby nemuselo bojovat o místo na slunci s ostatními konkurenčními teoriemi, a proto se z původně dynamické koncepce, která disponovala silným revolučním potenciálem, stává myšlením konzervativním.

Zvolenou **metodou** je analýza diskurzu, usilující rozborem kritických, metakritických a později také politických textů zachytit formování a proměny myšlenkové koncepce pohybující se na průniku vícera disciplín – estetiky, filozofie, politologie či sociologie. Práce odráží velkou roztříštěnost a v podstatě nevyjasněnost toho, co v českém prostředí znamená či představuje marxismus – zda jej lze vnímat jako jedinou soudržnou koncepci soustředěnou okolo kanonického základu původně ekonomicky zaměřených textů, která prošla značným vývojem, nebo spíše jako souhrnné označení mnoha, často spolu jen okrajově souvisejících přístupů. Zejména v druhé polovině dvacátého století se nelze příliš spolehnout na deklarace samotných autorů, kteří se v úvodních částech svých textů k marxismu hlásili mnohdy z důvodu, aby splnili nezbytnou podmínku umožňující jim publikační činnost, jejich práce ale byla s oficiálně přijímanými postuláty marxismu ve zřejmém rozporu – takto se ve druhé

[1] Srov. BERGER, P. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, s. 127. Obdobně o vývoji utopie v ideologii uvažuje Karl Mannheim, který v něm vidí transformaci dynamizujícího konceptu ve stabilizující sociální myšlení. Srov. MACURA, V. *Šťastný věk*. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 8. Podobným směrem míří také Jean-Paul Sartre, podle nějž se dynamika marxismu zastavila ve chvíli, kdy se z něj stala oficiální ideologie. Srov. BAUER, M. *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H, 2003, s. 19.

polovině dvacátého století po několikaletém období klatby do české vědy pomalu vracel například strukturalismus.

Tato práce neusiluje o komplexní popis jevu zvaného český literárněvědný marxismus, vědomě se zaměřuje na dílčí sondy, ve kterých budou představeny vybrané klíčové body debat, které zejména v meziválečné době formování základů marxistické estetiky provázely; následně budou tato zjištění konfrontována se situací prvního sedmiletí socialistického Československa. Omezení zaměření práce je také časové – od dvacátých let, kdy proběhla estetická institucionalizace radikálně levicového myšlení v Uměleckém svazu Devětsil, po padesátá léta, během kterých došlo k jeho politické institucionalizaci státní mocí. Plodná šedesátá léta či období normalizace už nejsou předmětem zkoumání, jakkoliv otázky, které se objevily v předchozích desetiletích, měly svou důležitost i nadále.

Cíle práce jsou následující: na základě uvedené hypotézy prozkoumat marxistické literárněvědné myšlení ve zvoleném časovém rozmezí a identifikovat případné změny, ke kterým došlo po převzetí politické moci komunistickou stranou v roce 1948. Pozornost bude upřena zejména na vztah marxistického myšlení o umění k estetickým koncepcím, které se ve vymezených třech a půl dekádách k němu přihlašovaly, vstupovaly s ním do polemik a představovaly možnost, jak rozšířit jeho pole působnosti a uvést jej v soulad s vývojem moderního umění. Řeč proto bude o poetismu, expresionismu či surrealismu. Opomenuta bude naopak katolická literatura či čapkovský okruh, jakkoliv se obě skupiny s marxisticky orientovanými tvůrci v období první republiky často střetávaly – představovaly ale přístupy, které chtěly být konkurenty marxismu, nikoliv jeho souputníky.

Z tohoto důvodu je věnována pozornost primárně diskusím jakožto uzlovým bodům, v nichž docházelo k výraznějším redefinicím a upřesňování literárněvědných kritérií. Osu práce proto tvoří právě diskuse – členů Devětsilu s příslušníky Literární skupiny, přívrženců a odpůrců nového Gottwaldova vedení KSČ na konci dvacátých let či zastánců a kritiků Stalinových čistek v SSSR uvnitř Skupiny surrealistů v ČSR. V poválečné době je pak zachycen nesoulad mezi vládními a stranickými činiteli nového socialistického státu, který se projevil ve sporech okolo dvou kanonických básníků meziválečné literatury – Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta.

Vymezení zkoumaného období je určeno průsečíkem několika faktorů. Prvním z nich jsou zákonitosti literární historie: marxismus jako takový proniká do českých zemí již v devatenáctém století, ale v oblasti umění začíná hrát podstatnou roli teprve po první světové válce. Postupem let se pak průběžně objevují nová témata, na která jako teorie usilující

o široké působení musí reagovat. Druhým faktorem je proměna politického uspořádání v Československu, respektive politické dění obecně. Marxismus jakožto koncepci mnohem více společenskou než estetickou nelze od politického vývoje oddělit; oblast literatury byla politickými rozhodnutími mnohokrát ovlivněna, spisovatelé se na druhé straně k politickým tématům pravidelně vyjadřovali a v druhé polovině dvacátého století se nezřídka sami stávali politiky. Přesto však není periodizace práce dána striktně událostmi politickými: setrvačnost umění je větší než stabilita politiky a jeho transformace vyžaduje více trpělivosti. Vznikem KSČ se nestal každý levicový spisovatel komunistou, stejně jako Vítězným únorem nezačala být všechna literatura ihned budovatelská.

*

V textu práce jsou používána adjektiva marxistický, komunistický, socialistický či radikálně levicový. Jejich rozlišení není zcela striktní, ale v převážné míře první z nich odkazuje k původní Marxově myšlenkové koncepci s její případnou leninskou modifikací, druhé ke skutečnostem spojeným s Komunistickou stranou Československa, třetí k názorově-hodnotovému ukotvení zejména meziválečně činných spisovatelů; čtvrté je potom používáno ve snaze naznačit distanci k ostatním levicovým či sociálně angažovaným směrům. Vzhledem k velké významové blízkosti všech čtyř označení jsou však také výjimečně – zejména z důvodů stylistických, nehrozí-li riziko zmatení – užívána synonymně.

Kulturně-historické ukotvení

Historie české marxistické literární vědy počíná vznikem samostatného Československa, kdy s sebou pád rakousko-uherského impéria přinesl možnost názorové plurality a rozvoje dříve potlačovaných koncepcí a teorií. Marxovy a Engelsovy ideje byly v českém prostředí známy již v devatenáctém století, na překlady do češtiny se však muselo dlouhou dobu čekat – např. Komunistický manifest, který vznikl v revolučním roce 1848, byl v českých zemích poprvé přeložen r. 1893 novinářem Augustem Radimským v Novém Strašecí a vydáván nejprve na pokračování v Dělnických listech; jeho první knižní vydání bylo zabaveno cenzurou a dochoval se z něj jeden jediný výtisk.[2] Reflexi Marxova myšlení se věnovali zejména sociologové a historici, například Tomáš Garrigue Masaryk, který v roce 1898 vydal rozsáhlou *Otázku sociální*, v níž se postavil proti nacionálnímu i sociálnímu radikalismu.[3]

Ani po první světové válce nebyla zrušena cenzura, kterou umožňoval původní, nadále platný rakouský zákon.[4] Přesto měl marxismus v samostatném Československu mnohem větší šanci k prosazení svých myšlenek, kterou využil tím spíše, že společenská očekávání po rozpadu rakousko-uherského soustátí nebyla zdaleka naplněna. Étos vycházející z právě prožité radikální změny poměrů a z představy svobodného rozvoje národa v samostatném státě byl velmi silný a legitimizoval i názorové proudy, které se netajily vůlí k příkrému odchýlení se od principů rodícího se demokratického uspořádání.

Protestní hlasy slibující další proměnu společenské struktury poukazovaly na neschopnost vládnoucí vrstvy vyřešit poválečné problémy nově vzniklého státu, zejména na přetrvávající majetkovou nerovnost a konstantně špatnou situaci chudších vrstev obyvatelstva. Přitažlivost revolučních myšlenek plynula jednak z prožitku konce monarchie, zároveň marxistické ideje těžily z toho, že autorita dosavadní vůdčí ideové instituce – katolické církve – byla vzhledem k její návaznosti na dobu předcházející značně oslabena. Představa beztřídní společnosti jako jakéhosi „ráje na zemi“ se navíc striktně vzato formálně příliš neliší od představy křesťanského ráje v nebi, navzdory ikonickému výroku Karla Marxe o náboženství jako opiu lidstva. Myšlenky marxismu do značné míry navazovaly na dosud většinově přijímaný

[2] Již o rok dříve vznikl překlad Leopolda Kochmanna, ten ovšem vyšel v New Yorku a českému publiku nebyl dostupný.

[3] Srov. NOVÝ, L. *Tomáš Garrigue Masaryk*. In *Slovník českých filosofů*. [online]. Dostupné z <www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/masar.html>. [cit. 15. 1. 2019].

[4] K otázce cenzury v českých zemích srov. WÖGERBAUER, M. (ed.) *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, 2015.

eschatologický pohled na lidskou společnost, a využily tak hluboce zakořeněné myšlenkové struktury, které v předchozích tisíci letech budovaly křesťanské církve.[5]

Již na začátku dvacátých let došlo k silné radikalizaci části sociálních demokratů, kteří nebyli spokojeni s neuskutečňováním avizovaných reforem, zejména v oblasti znárodňování velkých podniků, řešení problematické bytové situace či nezaměstnanosti. Tato radikalizace nakonec vedla necelé tři roky od konce první světové války k rozdělení sociální demokracie a vzniku Komunistické strany Československa v květnu 1921.

*

V oblasti literatury se k levicovému smýšlení přikláněli ve velké míře zejména mladí autoři, kteří generačně obvyklé hledání nového uměleckého výrazu spojovali s hledáním cest ke změně společnosti. Proletářská literatura, poetismus či později surrealismus měly proto ke komunistickému hnutí velmi blízko jak ideově, tak personálně, což se často odráželo přímo v samotné tvorbě; ne každý levicově orientovaný umělec ovšem byl přímo členem KSČ, stranickost nebyla nutnou podmínkou umělecké spolupráce. Propojování mladých levicových umělců probíhalo v meziválečné době na několika platformách, ve dvacátých letech to byl zejména Umělecký svaz Devětsil, jehož roli v třicátých letech převzala Levá fronta.[6]

Velkou vzpruhou pro zastánce marxistického myšlení v českých zemích byl vývoj v Sovětském svazu, který od dvacátých let sloužil – s využitím dobově oblíbené metafory o šestině světa, která již uskutečňuje socialismus – jako příklad země, která alespoň deklaratorně dokázala vytvořit státní zřízení zcela nového charakteru. Zejména na počátku třicátých let, v době sílících obav z proměny politické situace v sousedním Německu, byl pak Sovětský svaz vnímán jako garant bezpečí – svou roli hrála i stále přítomná myšlenka panslavismu. Některé z těch, kteří vůči sovětskému směřování vystupovali kriticky,

[5] Srov. například výrok Aleše Hamana, který marxismus popsal jako „velké eschatologické metavyprávění". In HAMAN, A. *Ideologie a axiologie (K problému narativní povahy historiografie a historické beletrie)*. In KOMENDA, P. (ed.) *Studia Moravica IV (Symposiana)*. Olomouc: UPOL, 2005, s. 13.

[6] V manifestu vzešlém z ustavující valné hromady je Levá fronta charakterizována jako „nepolitický spolek", čímž je míněn fakt, že nevykonávala přímou politickou činnost. Jasná levicová profilace a neskrývané sympatie k revolučním myšlenkám však činily Levou frontu z ideového hlediska jednoznačně definovaným uskupením – a to přesto, že mezi zakládajícími členy byli také nekomunisté, například F. X. Šalda. V prvních číslech stejnojmenného spolkového časopisu věnoval jeho redaktor S. K. Neumann velmi mnoho prostoru právě hájení teze o nepolitičnosti Levé fronty. Srov. *Levá fronta*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá i neznámá, sv. III.* Praha: Svoboda, 1970, s. 119–121. Devětsil se oproti tomu ve svém prvním manifestu nevyjadřoval explicitně k tématu politiky, pouze několik vět věnoval kritice dosavadního umění navázaného na buržoazii. Sympatie k dělnictvu jsou sice v jeho manifestu přímo vyjádřeny, o politickém angažmá se zde však nemluví – možná i proto, že do založení Komunistické strany Československa (v květnu roku 1921) zbýval ještě půlrok. Srov. *U. S. Devětsil*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 81–83.

uspokojily mírové smlouvy, které v roce 1935 podepsalo Československo se SSSR na základě smluv obou zemí s Francií.[7] Teprve v druhé polovině třicátých let, kdy i v Československu začaly výrazněji rezonovat zprávy o politických procesech v Sovětském svazu, opustila část českých levicově orientovaných tvůrců své původní postoje,[8] což vedlo mimo jiné například k rozporům v Surrealistické skupině či skupině Blok. Mnichovská dohoda v roce 1938, vnímaná jako zrada Československa západními státy, však Sovětskému svazu přinesla zpět značné sympatie a důvěru, která byla na konci války umocněna osvoboditelskou rolí Rudé armády.

Svůj „zlatý věk" v českém prostředí prožilo marxistické učení ve druhé polovině dvacátého století, kdy se stalo jedinou přijatelnou vědeckou teorií a bylo prosazováno mocenskými prostředky. Pod dojmem druhého ničivého válečného konfliktu za uplynulá tři desetiletí získaly komunistické myšlenky velký počet příznivců, což se projevilo mimo jiné v prvních poválečných volbách, ve kterých zvítězila KSČ se ziskem více než čtyřiceti procent hlasů v Čechách a třiceti procent na Moravě a na Slovensku. Jacques Rupnik si položil otázku, proč čeští komunisté čekali s úplným převzetím moci ještě další dva roky. Podle jeho názoru ovšem nebylo kam spěchat, protože komunistická strana ovládala státní aparát i dělnické organizace, takže už hegemonem reálně byla.[9]

Následující desetiletí bylo charakterizováno snahou o nastolení jednotné linie v politické i kulturní sféře; v oblasti literatury se tak po sovětském vzoru stal preferovaným žánrem socialistický realismus, zatímco představitelé alternativních tendencí, například křesťanské či avantgardní literatury, byli buď perzekvováni, či přiměni k sebekritickému zavržení části své dosavadní tvorby. Uvolnění v šedesátých letech sice vrátilo na scénu i další přístupy, například strukturalismus, ale i vzhledem k dalšímu politickému vývoji se nejednalo o dlouhotrvající stav. Období tzv. normalizace v sedmdesátých a osmdesátých letech dalo v některých ohledech vzpomenout stalinským padesátým letům, během nichž nebyla myšlenková pluralita na pořadu dne.

---

[7] Srov. CABADA, L. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890–1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005, s. 170.

[8] Obdobný vývoj je možné pozorovat i v jiných zemích, impulsem k tomu byla zejména cesta André Gida do Sovětského svazu v roce 1936. Vůči jeho svědectví se v Československu zdvihl velký odpor, který reprezentoval zejména S. K. Neumann spisem *Anti-Gide*, ale pro mnohé levicové intelektuály, například Karla Teiga či Záviše Kalandru, ztratil Sovětský svaz legitimitu; podobné svědectví jako André Gide poskytl ostatně také Jiří Weil v knize *Moskva-hranice*.

[9] RUPNIK, J. *Dějiny Komunistické strany Československa*. Praha: Academia, 2002, s. 191.

Po sametové revoluci v roce 1989 na nějakou dobu zájem opadl, avšak v poslední době jako by Marxova koncepce začala znovu přicházet do módy. Marxistické myšlení přestává být pro mladší generace, jimž chybí přímá historická zkušenost, spojeno primárně s prožitým obdobím totalitního systému a stává se opět velmi lákavým východiskem, pomocí kterého je možné posuzovat problémy současné společnosti.[10]

[10] Srov. např. článek Lukáše Likavčana *Věk nelidského rozumu* z května roku 2016, v němž autor konstruuje environmentalistickou kritiku kapitalismu na základě marxistických východisek. In A2larm. [online]. Dostupné z: <http://a2larm.cz/2016/05/vek-nelidskeho-rozumu/>. [cit. 18. 6. 2016].

2. Zpátky ke klasikům: Marx, Engels, Beatles

Literatura představuje v umění evropské kultury posledního půl tisíciletí dominantní komunikační prostředek. Příběhy zachycené v knihách slouží nejen k rozptýlení čtenářů, ale skrze psané slovo se také odedávna šířily náboženské či politické nauky. Mezi všemi druhy umění je literatura specifická hlavně svou schopností zachytit a dlouhodobě uchovat ideje komplexnějšího charakteru. Pokud pomineme posledních sto let, kdy podobnou úlohu převzalo také filmové médium, zůstává kniha jediným uměleckým artefaktem, který byl schopen opravdu širokého společenského působení. Divadlo, výtvarné umění či v dřívějších dobách třeba kázání sice také dokážou svými specifickými prostředky dosáhnout stejného efektu, jejich dopad je však omezen na velmi úzké publikum – to musí být buď fyzicky přítomno v okamžiku inscenace či promluvy, v druhém případě obvykle musí podstoupit cestu do galerie či muzea.[11] Oproti tomu literární dílo není vázáno na dobu, místo či formu provedení, což umožňuje jeho snadné šíření, a tím i mnohem větší dosah.

Ze sociokulturního hlediska je tedy slovesné umění důležité svým takřka celospolečenským dopadem, k vnímání literárního díla stačí dnes již běžná schopnost číst. Z pohledu politických ideologií a jejich přístupnosti širšímu okruhu osob představovalo zejména historicky literární dílo takřka ideální prostředek – jeho vnímání je snadné, a šíření myšlenek proto jednoduché. Literatura jakožto *umění* má oproti textům věcné povahy navíc výhodu estetického působení textu, jež může činit myšlenky v něm obsažené srozumitelnější i pro čtenáře, kteří by nebyli schopni četby teoretického spisu – ačkoliv jistě ne vždy, surrealistická tvorba je toho důkazem – dětská kniha *Neználek ve Slunečním městě* ruského spisovatele Nikolaje Nosova či text písně *Imagine* člena The Beatles Johna Lennona jsou mnohem přístupnější než Marxův *Komunistický manifest*, i když záměr všech tří děl je ve své podstatě totožný.

Nepopiratelnost potenciální politické síly uměleckých děl s sebou opakovaně přináší zvýraznění specifických požadavků na umění a jeho tvůrce: zejména jde o žádoucí angažovanost umělce nebo důraz na konkrétní ideového zaměření díla. Marxistické myšlení

[11] Částečnou výjimku tvoří ilustrační tvorba, kdy např. jednoduchost a srozumitelnost karikatur v denním tisku disponuje velkým komunikačním potenciálem. Rozvoj reprodukčních technik devatenáctého a dvacátého století znamenal pro vizuální umění stejný přelom jako pro literaturu vynález knihtisku, literatura tedy v tomto směru ztratila své výsadní postavení, ale navzdory opakujícím se spekulacím o nevyhnutelném konci písemnictví zatím vizualita nad textem definitivně nezvítězila. K tomuto tématu srov. esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In BENJAMIN, W. *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326.

na tyto otázky nabídlo jednoznačné odpovědi, které ovšem nevedly k vybudování stejně jednoznačné a definitivní teorie umění. Charakteristickým rysem zejména českého meziválečného levicového prostředí jsou proto dlouhotrvající diskuse doprovázené postupnými proměnami personálního a politického zázemí, vylučováním členů z uměleckých skupin a konflikty verbálního i neverbálního charakteru.[12]

*

Jak už je zřejmé z jeho názvu, je marxismus koncepcí vycházející z díla jednoho autora, a tedy silně závislou na myšlenkách „otce zakladatele". Na rozdíl od jiných srovnatelných filozofických, sociologických či ekonomických teorií, nemluvě už vůbec o přírodních či technických vědách, hrají v tomto případě důležitou roli původní texty Karla Marxe a Friedricha Engelse.[13] Všichni jejich následovníci se musejí vyrovnat se souborem kanonických děl, které tvoří referenční rámec a v případě nejistoty v problematických otázkách také funkci arbitra. Této roli není překážkou ani velmi fragmentární charakter Marxova díla, které z velké části zůstalo nedokončeno, ani velký myšlenkový posun, který je možné v jeho textech nalézt.[14]

To vše bezesporu platí i o marxistické estetice obecně. Jde sice o vědní disciplínu značně vzdálenou původně ekonomickému zaměření Marxových prací, ale umění jakožto součást společenské nadstavby je v ní chápáno jako (v konečném důsledku) předurčené výrobními vztahy ve společnosti; poznání ekonomických zákonitostí tedy lze využít i pro otázky uměnovědné. Nezřídka sice docházelo ke zjednodušování a hledání přímé návaznosti vývoje umění na hospodářské podmínky, podobné tendence však byly dříve či později nařčeny z vulgarizace a zamítnuty jako nedialektické.[15] Nazírat umění s ohledem na jeho roli ve společnosti ovšem neznamená pouhé hledání společenské problematiky v jednotlivých dílech,

[12] Karel Teige popisuje spory v Surrealistické skupině slovy, že Vítězslav Nezval uzavřel diskusi „urážlivými výroky proti E. F. Burianovi, B. Broukovi a Jindřichu Štyrskému, a to výroky, na něž Štyrský, vzhledem k temperatuře debaty, nemohl dát odpověď ‚pouze teoretickou'." TEIGE, K. *Surrealismus proti proudu*. Praha: Surrealistická skupina, 1938, s. 34.

[13] Postupně byli ke Karlu Marxovi přiřazováni další klasici, kromě Engelse také vůdčí představitelé ruského komunismu. Sovětský ideolog Andrej Ždanov tak mohl již v roce 1934 mluvit o „veliké[m] a nepřemožitelné[m] učení Marxe-Engelse-Lenina-Stalina". Srov. ŽDANOV, A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa.* In Týž. *O umění.* Praha: Orbis, 1949, s. 14.

[14] V dějinách marxistického myšlení se z této roztříštěnosti stala možná paradoxně nakonec výhoda, neboť umožňuje širší aplikovatelnost jednotlivých myšlenek. Zastánci ortodoxnějšího přístupu tak mohou čerpat z *Kapitálu*, zatímco humanističtěji orientovaní následovníci Karla Marxe budou vycházet více z jeho *Ekonomicko-filozofických rukopisů*.

[15] Srov. např. kritiku Václavkovy *Poezie v rozpacích* z pera Eduarda Urxe: kromě zastávání trockistické pozice v otázce vztahu umění a politiky kritizoval Urx právě příliš mechanické odvozování vztahů literatury (resp. umění obecně) k hospodářským podmínkám dané doby. URX, E. *Bedřich Václavek v rozpacích.* In Týž. *V prvních řadách*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

ale jde o pohled komplexnějšího rázu, ve kterém je zkoumáno postavení uměleckého díla ve společnosti, pozornost je věnována autorovi a jeho prostředí či působení na čtenáře.[16] Příznačný je v tomto směru postoj českého meziválečného literárního teoretika Bedřicha Václavka, pro nějž bylo podstatné nikoliv to, jak se v díle odrážejí sociální skutečnosti, ale spíše jak tyto skutečnosti působí na strukturu umění – například na celkovou podobu umělecké produkce v dané době či na vývoj žánrových schémat.[17]

Z velkého množství osob, které stály u zrodu a počátků vývoje marxistické estetiky, bude pozornost věnována jen třem z nich: Marxovi s Engelsem jakožto zakladatelům a Leninovi jako politikovi, který jako první mohl její myšlenky převést do praxe. Jejich osoby jsou důkazem mimoestetického ukotvení marxistické uměnovědy a zejména v posledním případě příkladem intervence jiných disciplín do myšlení o umění. Stranou zůstanou další aktéři – Plechanov, Lunačarskij, Bucharin aj., především proto, že po převzetí moci v SSSR Stalinem byli jako příslušníci užšího Leninova okruhu postupně odstaveni. Pozornost nebude věnována ani mimoruským proudům marxistického myšlení, např. frankfurtské škole, neboť jejich vliv v českém prostředí byl ve sledovaném období minimální.

Literatura jako politický prostředek

Marxismus usiloval o to, aby se stal univerzální teorií, která by byla aplikovatelná na každé odvětví lidské činnosti. Ačkoliv Karl Marx mnoho času věnoval čtení beletrie a sám v mládí několik uměleckých textů napsal,[18] ve své práci se uměním a jeho vztahem ke společnosti systematicky nezabýval. Několik poznámek rozesetých po celém Marxově díle netvoří komplexní estetickou teorii, jeho názory v této oblasti je proto nutno rekonstruovat z primárně ekonomicky zaměřených textů. Větší pozornost věnoval literatuře Marxův souputník a popularizátor jeho myšlení Friedrich Engels, ale ani v jeho případě se nejednalo o soustavně budovanou teorii. Vladimir Iljič Lenin se k vlastním tématům kultury vyjadřoval jen okrajově z pozice aktivního politika, přesto jeho texty rezonovaly velmi výrazně – stať *Stranická*

[16] Raymond Williams upozornil na možnost zkoumání literatury jakožto materiálního jevu; pozornost by v takovém případě byla upřena na ekonomické vztahy, kontakt mezi autorem a vydavatelem, závislost mezi knižní produkcí a státní koncepcí kultury atd. Nejednalo by se potom ovšem už o estetické, nýbrž čistě ekonomické bádání. Srov. WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977, s. 47.
[17] VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*. Praha: Odeon, 1930, s. 12.
[18] Podle PETRUSEK, M. *Marx, marxismus a sociologie. Texty z pozůstalosti 1*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2014, s. 14.

organizace a stranická literatura byla v rámci budování Leninova kultu považována za první teoretické ukotvení socialistického realismu.[19]

V Marxově, Engelsově a Leninově přemýšlení o umění lze vysledovat tři linie, které definují základní obrysy vznikající koncepce a klíčové body, z nichž se na další desítky let stanou nepominutelné prvky marxistické uměnovědy.

První linii určuje její epistemický rozměr a charakterizují ji kritéria typičnosti a pravdivosti, přičemž jako důsledek z ní plyne preference realismu jakožto ideálního stylu. Materialistické myšlení, které staví hmotu před ideu, vnímá umělecké dílo skrze jeho schopnost být nositelem informace o reálném světě; obsahem vědomí člověka jsou podle Leninovy teorie odrazu výlučně odrazy vnějšího materiálního světa.[20]

Z tohoto pohledu pak texty, které zachycují obecné, tedy typické rysy společnosti, mají větší šanci dostát nárokům pravdivosti než ty, které zobrazují individualitu.[21] Podle Marxe s Engelsem by měla literatura zobrazovat svět v jeho skutečné podobě, „drsnými rembrandtovskými barvami v celé své životnosti".[22] Realismus svou schopností typizace umožňuje zachytit obecné tendence a znamená „kromě věrnosti v detailech i věrné podání typických charakterů v typických okolnostech."[23] Stejně jako je v životě jedinec hodnocen skrze svou příslušnost ke kolektivu, i preferované realistické umění nemíří na jednotlivce v jeho individualitě, ale na obraz skupiny, případně společenské třídy.

Požadavek co možná největší pravdivosti ovšem neznamená redukci umění na pouhé zobrazení faktů a rezignaci na estetické zpracování zvoleného tématu. Estetické vnímání světa je totiž podle Marxe mimo jiné jedním z aspektů, kterým se odlišuje člověk od zvířete.[24]

---

[19] Soubor Marxových, Engelsových a Leninových názorů na umění poprvé uspořádal Michail Lifšic v roce 1933, resp. 1938. Do češtiny byly oba jeho výbory přeloženy na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

[20] Samo vědomí je protikladem hmoty, ale také nejvyšší formou jejího odrazu, přičemž existence vnějšího světa je přijímána neproblematicky. K tomu dále srov. LINHART, J. – NOVÁK, V. *Princip odrazu v biologii a psychologii.* Praha: Academia, 1985, s. 151.

[21] Ani pravověrní marxisté ovšem neusilovali o umění zachycující skutečnost bez jakékoliv modifikace. Julius Fučík ve své recenzi Weilova románu *Moskva-hranice* napsal, že „[…] spisovatel má právo a má i povinnost při tvoření uměleckého díla vládnouti skutečností podle uměleckých zákonů, aby přesvědčivá pravda skutečnosti byla přesvědčivou a pravdivou i v jeho díle." FUČÍK, J. *Pavlačový román o Moskvě*. In Tvorba, č. 3, 21. 1. 1938, s. 34. Stejně tak například maďarský filmový teoretik Béla Balász mluvil o tom, že protikladem „falešného a lživého" v umění není skutečné, ale „pravé a pravdivé". Umělecké zpracování vybrané látky je tedy nezbytnou podmínkou toho, aby bylo možné říci, že dílo pravdivě zobrazuje realitu. BALÁSZ, B. *O filmu věcném a filmu pathetickém*. In Levá fronta, roč. 1, č. 8, 15. 1. 1931, s. 37.

[22] Srov. Marxovu a Engelsovu recenzi knih *Les Conspirateurs* a *La naissance de la République en Février 1848.* In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949, s. 69.

[23] ENGELS, F. *Dopis Margaretě Harknessové.* In Tamtéž, s. 71.

[24] Tamtéž, s. 26–27.

Pokud by někdo chtěl potlačit estetiku uměleckého díla, potlačoval by tím i jeho humanitu; umění je tedy možné považovat za antropologickou konstantu.

Pro **druhou linii** je příznačný její etický rozměr, který lze vysledovat v úvahách o svobodě umělecké tvorby a roli individuality v umění. Friedrich Engels chápal pojetí svobody spinozovsky, viděl ji tedy jako přizpůsobení se poznaným nutným podmínkám existence.[25] Podle Lenina je umění prostor, v němž může jedinec projevit svou osobitost, a v této oblasti je podle něj „nezbytně nutné zabezpečit větší prostor pro osobní iniciativu, pro individuální sklony, prostor pro myšlenku a fantasii, formu a obsah."[26] Schopnost vytvořit působivé dílo – ať už po obsahové nebo formální stránce – Lenin spojoval s určitým aspektem výjimečnosti, který není vázán na třídní původ umělce ani na jeho ideologická východiska. Takto výjimečně nadaný umělec potom může ke své práci využít i zdroje, které by jinak byly nepřijatelné. V dopise Maximu Gorkému Lenin píše: „Kromě toho se domnívám, že umělec může pro sebe načerpat mnoho užitečného z každé filosofie. Konečně plně a bez výhrad souhlasím s tím, že v otázkách umělecké tvorby se Vám hodí všechny knihy a že při vyvozování těchto názorů jak ze své umělecké zkušenosti, tak i z *filosofie třebas idealistické* můžete dojít k závěrům, které přinesou dělnické straně ohromný užitek."[27] Podobný názor zastával i Friedrich Engels, který se netajil obdivem k výjimečným postavám uměleckých dějin, například Williamu Shakespearovi. Jejich tvůrčí genialitu pokládal za důsledek individuálního přístupu; naopak přílišnou orientaci na racionální výstavbu díla chápal negativně, v iracionalitě tedy Engels viděl jednu z podmínek vzniku umění, které by bylo opravdu výjimečné. [28]

Vstřícný vztah k výrazným umělcům se odrazil i na Leninově vztahu k dílu Lva Nikolajeviče Tolstého. Lenin hodnotí Tolstého romány jako utopii, ale utopii kritickou, která je „schopna

---

[25] Engelsovo pojetí svobody vycházelo z koncepce Benedikta de Spinozy, které je možné shrnout ve formuli „svoboda je poznaná nutnost". V takovém případě je člověk svobodný ve chvíli, kdy pozná (přírodní či společenské) zákony a jedná v souladu s tím, co je třeba. Spor o uměleckou svobodu se tak přesouvá na rovinu lingvisticko-filozofické debaty ohledně definice pojmů. Srov. ENGELS, F. *Anti-Dühring. Pana Evžena Dühringa převrat vědy*. Praha: Svoboda, 1952, s. 98.

[26] LENIN, V. I. *Stranická organizace a stranická literatura.* In Týž. *Spisy, sv. 10*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954, s. 39. Možnost absolutní svobody ovšem pokládal Lenin za anarchistickou představu, neboť by nebrala v potaz závislost jednotlivce na společnosti. Svobodu umění pak podmiňoval koexistencí dalších svobod – umělec má podle něj plné právo na svobodu projevu, ale strana má zase plné právo jej vyloučit ze svých řad, pokud se vzdálí jejím ideálům. Srov. tamtéž, s. 40.

[27] LENIN, V. I. *Dopis A. M. Gorkému*. Cit. dle Týž. *O literatuře*. Praha: Svoboda, 1950, s. 89. (Kurz. VIL). Ostatně jeden z inspiračních zdrojů marxistické koncepce, kterým je filozofický systém G. W. F. Hegela, představuje vrchol německého idealismu. Srov. LENIN, V. I. *Tři zdroje a tři součásti marxismu*. In Týž. *Spisy, sv. 19*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957, s. 11–16.

[28] ENGELS, F. *Platen*. In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*, s. 208.

dodávat cenný materiál pro osvětu pokrokových tříd“.[29] Tolstoj sice podle Lenina své době – zejména důsledkům ruské revoluce v roce 1861 – neporozuměl, ale jeho dílo ji přesto pravdivě odráží nezávisle na názorech svého tvůrce. Samotné umělecké mistrovství nedovolí autorovi pokřivit obraz reality, kategorie umělecké hodnoty tedy ve svých důsledcích splývá s kategorií umělecké pravdivosti.[30] Leninův přístup sice nelze chápat jako (nekritickou) komunikační otevřenost a snahu o úplnou integraci rozličných uměleckých proudů, ale v jeho myšlení lze vysledovat pragmatickou vůli k toleranci autorů či směrů, jejichž přínos je možné využít ve prospěch vlastní koncepce.

Třetí linii charakterizuje její politický rozměr. Marx s Engelsem zastávali názor, že umění by mělo být tendenční, protože, jak již bylo řečeno výše, ideologické formy nadstavby, umění nevyjímaje, jsou schopny ovlivňovat i hospodářské vztahy v základně. Záměry spisovatele by však neměly být z díla na první pohled zřejmé, aby nenarušovaly celkové estetické působení. Engels doslova říká, že: „čím skrytější zůstanou názory autorovy, tím lépe pro umělecké dílo.“[31] Literatura by měla na své čtenáře působit a vést je k spisovatelem sledovanému cíli, mělo by se tak však dít nepřímo, pomocí kompozičních a poetických kvalit díla, nikoliv přímým apelem autora. Engels k tomu dodává: „Stalo se více méně zvykem, zejména u slabších literátů, vyvažovat nedostatek umění v jejich tvorbě politickými narážkami, o nichž bylo jisto, že vzbudí pozornost.“[32] Prvoplánové politické vyznění díla proto může být paradoxně spíše důvodem k jeho odmítnutí, není-li doprovázeno estetickými kvalitami.

Potenciál didaktické role umění, který se v českém prostředí výrazně rozvinul na počátku padesátých let, byl zřetelný již Karlu Marxovi. Podle jeho názoru „názorné a výmluvné líčení světa“ v soudobém anglickém románu pomohlo odhalit „více politických a sociálních pravd než všichni profesionální politikové, publicisté a moralisté dohromady […].“[33] Umělecké dílo tedy disponuje schopností přesvědčivě zobrazit skutečný stav světa, což napomáhá přeměně myslí jeho obyvatel, jež mohou být zatemněny politickou či náboženskou ideologií.

---

[29] LENIN, V. I. *L. N. Tolstoj a jeho* doba. Cit. dle Týž. *O literatuře,* s. 76.

[30] LENIN, V. I. *Úkoly organisací mládeže.* Cit. dle Týž. *O literatuře*, s. 150. Lenin svůj pohled zaměřil zejména na epistemický rozměr zobrazování skutečnosti v uměleckém díle, tedy na proces jejího zachycení, zatímco Marx se soustředil na ontologickou rovinu – na hledání hospodářských příčin, které dávají vznik uměleckému směru či konkrétnímu dílu. Srov. také LENIN, V. I. *Lev Nikolajevič Tolstoj jako zrcadlo ruské revoluce*. Cit. dle Týž. *O kultuře a umění I.* Praha: Státní knihovna ČSR, 1979, s. 54.

[31] ENGELS, F. *Dopis Margaretě Harknessové.* In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*, s. 72.

[32] ENGELS, F. *O „mladém Německu“.* In Tamtéž, s. 227–228.

[33] MARX, K. *O anglických realistech.* In Tamtéž, s. 273.

*

Marxovi, Engelsovi a Leninovi následovníci jejich podněty dále rozvinuli v kritické i teoretické praxi. V prostředí českého levicového umění velmi rezonovaly ideje tendenčnosti, typičnosti či pravdivosti umění, intenzivním diskusím byly podrobeny otázky umělecké svobody či individuality. Odlišné prostředí samozřejmě přineslo i důraz na nové prvky. Tak byl v padesátých letech, analogicky k meziválečnému Sovětskému svazu, kladen důraz na srozumitelnost uměleckých děl pro široké masy, akcentován byl také požadavek optimismu umění. Ten je příznačný pro budovatelské období, v němž potřeba kritičnosti vůči stávajícímu společenskému uspořádání ustupuje do pozadí ve prospěch étosu vzniku nové společnosti.[34] Posílen tím byl prvek tendenčnosti, tedy snahy zobrazit svět, jaký by měl být, oproti pravdivosti a realističnosti, ve které byl kladen důraz na zachycení světa, jaký je.

Pro počátky marxistické estetiky v českém prostředí je typická neustálá snaha o nalezení či vytvoření souboru kritérií, které by bylo možné zafixovat jako závazně platný přístup k hodnocení uměleckých děl. Vzhledem k dynamice společenského uspořádání, politické situace a kulturní sféry samotné se ovšem jednalo o nekončící proces – čím přesněji byla kritéria definována, tím dříve začala být zpochybňována. Normotvorná přednáška Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* z ledna roku 1950 je toho nejlepším příkladem, zároveň svým titulem vystihuje také podstatu formování marxistické uměnovědy. Ta se utvářela v centru polemik provázející celou dobu jejího trvání a nepřestávajících ani ve chvíli vzniku socialistického státu. Problematika krize kritérií, která byla tématem diskuse na přelomu dvacátých a třicátých let, se tak pravidelně vracela v různých obměnách a stala se charakteristickým prvkem vývoje českého levicového myšlení o literatuře.

[34] Budování nové společnosti s sebou kromě proměny kulturního, politického a sociálního uspořádání neslo také představu vzniku zcela nového typu jedince – socialistického člověka. K tomu srov. NEČASOVÁ, D. *Nový socialistický člověk*. Brno: Host, 2018.

3. Pátrání po kritériích

Dvacátá léta dvacátého století byla ve znamení několikerého přerodu: vyústěním světové války byl v českých zemích vznik nového politického uspořádání a na něj navazující proměny společenské a náboženské; zásadní změnou prošlo také umění.[35] Oproti aristokratické dekadenci období *fin de siècle* se do středu zájmu – ať už jako tvůrci či adresáti umění – dostaly také nižší společenské vrstvy, oproti vyzdvihování individualistické povahy umělce z konce století přišel ke slovu kolektivismus.[36]

Obě dvě charakteristiky byly průvodním jevem skutečnosti, že v českém prostředí poválečné doby začal velmi výrazně rezonovat marxismus, který snahám o proměnu společenského a kulturního uspořádání poskytl zdůvodnění a teoreticko-metodologický podklad. Jakkoliv byl v této době marxismus stále ještě převážně ekonomickou, resp. sociologickou[37] teorií, přesto bylo možné jeho pojmy a teoretické koncepty uplatnit i v oblasti umění. Brzy se tak objevilo uvažování o vztahu umělce a společenské třídy, o podmíněnosti umění hospodářskými podmínkami či o individualismu a kolektivismu v umělecké tvorbě.

Neujasněnost těchto pojmů a problémy, které provázely jejich používání v estetické sféře, byla příčinou několika polemických střetů mezi spisovateli či literárními kritiky. Odlišné chápání některých marxistických pojmů bylo například jedním ze spouštěčů tzv. sporu o generaci na konci dvacátých let, ve kterém se Josef Hora a Karel Teige navzájem obviňovali z přetvářky, zištnosti a ideové nestálosti a o kterém bude řeč v následující kapitole.

Vzhledem k tomu, že ještě na počátku třicátých let mluvili Bedřich Václavek s Karlem Teigem o neexistenci marxistické estetiky,[38] resp. o krizi kritérií,[39] je nasnadě, že situace o deset let dříve nemohla být o mnoho jiná. V době nástupu nové generace tvůrců,

---

[35] Tato kapitola vychází z textu, který byl v roce 2017 publikován v kolektivní monografii věnované tématu expresionismu. Srov. JEŽEK, Z. *Expresionismus dvojím pohledem českých marxistických teoretiků*. In KUBÍČEK, T. – WIENDL, J. (eds.) *„Vykoupeni z mlh a chaosu…" Brněnský expresionismus v poli meziválečné literatury*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2017, s. 255–273.

[36] K problému vztahu individualismu a kolektivismu v české literatuře dvacátých let srov. knihu Zuzany Říhové *Vprostřed davu: česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016.

[37] Označení „sociologie" se někteří marxisté bránili a svou koncepci raději charakterizovali jako historický či dialektický materialismus – na základě metody, kterou používali. Srov. URX, E. *Bedřich Václavek v rozpacích.* In Týž. *V prvních řadách*, s. 22.

[38] VÁCLAVEK, B. *O marxistickou teorii umění*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 212–214.

[39] TEIGE, K. *Pranýř, dvé židlí, portmonka a humbuk.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 150. Dále také TEIGE, K. *Bouře na levé frontě*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 208.

sdružujících se v Devětsilu a Literární skupině, na uměleckou scénu proto proběhla diskuse, ve které se obě dvě strany snažily teoreticky vymezit proti té druhé a definovat přesněji charakter moderního umění. Nejednalo se ovšem o souboj dvou zcela protikladných přístupů, nýbrž o jakousi vnitřní diskusi mezi zastánci levicového pohledu na svět: jak zástupci Devětsilu, tak členové Literární skupiny se explicitně přihlašovali k socialistickému smýšlení.

Střet koncepcí

> „Komunisté se odlišují od ostatních proletářských stran jedině tím, že na jedné straně v boji proletářů různých národů vyzdvihují a obhajují společné zájmy všeho proletariátu, nezávislé na národnosti; na druhé straně tím, že na různých stupních vývoje, jimiž probíhá boj mezi proletariátem a buržoazií, zastupují vždy zájmy celého hnutí.“[40]
>
> „Zkrátka, komunisté všude podporují každé revoluční hnutí proti dosavadním společenským a politickým poměrům. Ve všech těchto hnutích vyzdvihují otázku vlastnictví jako základní otázku hnutí, bez ohledu na to, zda již nabyla formy více nebo méně vyvinuté. Komunisté posléze usilují všude o spojení a dorozumění demokratických stran všech zemí.“[41]

Tímto způsobem popisovali Karl Marx a Friedrich Engels v *Manifestu komunistické strany* vztah komunistů k dalším ideově blízkým a ve své době opozičním stranám – primární je soustředit se na dosažení stanoveného cíle, kterým pro ně bylo nastolení beztřídní společnosti. Proto se lze spojit s kýmkoliv, kdo má podobný zájem: ve Francii se socialisty nebo v Německu s buržoazií, vystupuje-li buržoazie revolučně proti absolutní monarchii nebo feudálnímu pozemkovému vlastnictví.[42] Zároveň nemá ale komunistická strana ani na chvíli přestat ve zdůrazňování nepřátelského protikladu mezi proletariátem a buržoazií, který ovšem přijde ke slovu až po překonání předchozích stadií.

V literárním prostředí českých zemí na počátku dvacátých let dvacátého století byla situace do značné míry podobná politické situaci doby, kdy Marx s Engelsem psali *Komunistický manifest*. Marxistické uvažování o literatuře se už mohlo poměrně nerušeně – v porovnání

[40] MARX, K. *Manifest komunistické strany*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953, s. 30.
[41] Tamtéž, s. 53.
[42] V Marxově chápání dějinného vývoje byla buržoazní revoluce předstupněm revoluce proletářské a činila nutný mezistupeň mezi společností feudální a společností beztřídní – komunistickou. Marxisté bez okolků přiznávali buržoazii její revoluční přínos při rozkladu feudální společnosti.

s předchozími desetiletími – rozvíjet a usilovat o prosazení svých cílů. Zároveň mohlo vstupovat (a vstupovalo) do konfliktů s dalšími teoretickými systémy či uměleckými směry, které prosazovaly více či méně odlišný pohled na člověka, umění a společnost.

Stejně jako Marxem předestřený dvojí vztah proletářů k buržoazii – na jednu stranu neustále zdůrazňovaný nesmiřitelný rozpor, ale na druhou stranu možnost spolupráce v boji proti společnému nepříteli – i na umělecké scéně bylo vnímání konkurenčních koncepcí a směrů dvojí, přičemž záleželo na více faktorech: zda bylo konkrétní dílo hodnoceno výhradně s ohledem na své ideové vyznění či byla brána v potaz i estetická působivost, zda bylo posuzováno vzhledem k aktuální situaci nebo s přihlédnutím k historickému vývoji, zda se více zdůrazňovaly podobnosti či odlišnosti jednotlivých děl ad. Roli hrála také erudice jednotlivých hodnotitelů, kteří vycházeli z ještě neustálené představy o marxistické estetice, proto jejich nesoulad kopíroval rozpory panující v marxistickém myšlení obecně.

Česká literatura a s ní i levicově orientovaní spisovatelé, teoretici a kritici prošli v prvních několika letech od vzniku samostatného Československa rychlým vývojem od proletářské poezie přes poetismus až k surrealismu či umění socialistického realismu. Na této cestě se však zejména kritici museli často utkávat v polemikách se zastánci jiných myšlenkových proudů a vymezovat ony podobnosti a odlišnosti, které mezi nimi byly. Jedním z takových proudů byl expresionismus, v českém prostředí zastoupený nejvýrazněji brněnskou Literární skupinou a polemicky hájený jejím mluvčím Františkem Götzem.

Expresionisté měli možná trochu smůlu: vstoupili do literatury takřka ve stejnou chvíli, kdy se objevilo umělecké sdružení Devětsil sdružující autory, kteří měli, viděno zpětně, před sebou velkou budoucnost. V jiné době by se možná z expresionismu stal – už jenom vzhledem ke geografické a kulturní blízkosti německé umělecké scény, kde se objevil o něco dříve – mnohem významnější proud, který by k sobě přitáhl větší množství spisovatelů zejména svým důrazem na humanitu a snahu spojit lidstvo roztříštěné světovou válkou. Takto byl ale trochu zatlačen do pozadí poetismem, který si především svou formální průbojností získal větší pozornost.

Marxistická kritika sledovala expresionistické nebo expresionismem ovlivněné spisovatele průběžně a hodnotila je na základě rozličných kritérií, přičemž obvykle přívlastek „expresionistický“ nehrál hlavní roli, resp. nebyl považován za určující aspekt. Někteří spisovatelé, které dnes vnímáme více či méně jako expresionisty, byli řazeni k jiným proudům

– například Richard Weiner nebo Josef Čapek byli charakterizováni jako kubisté a literární kubismus samotný byl chápán jako vývojový následovník expresionismu.[43]

Tato změna v klasifikaci byla pravděpodobně způsobena změnou měřítek, kterou výstižně popsal o několik desetiletí později Felix Vodička: „[…] termíny, které původně měly označovat historické celky časově omezené, ztrácejí tuto dobovou determinaci a fungují v literatuře jako schémata označující určitý princip literární tvorby bez časového ohraničení.“[44] Tak i expresionismus, vnímaný ve dvacátých letech jako historicky již uzavřené období, přesáhl své původní časové určení, stal se obecnější charakteristikou určitého principu tvorby a zahrnul do sebe i další podobné směry, jejichž stylové či tvárné odlišnosti byly slabší než podobnosti, které je pojily s expresionismem v užším slova smyslu.

Dvojí vnímání expresionismu

K prvnímu velkému polemickému střetu mezi marxistickou kritikou a expresionismem došlo v době, když se Literární skupina začala měnit z volného uskupení spisovatelů v uskupení programově zakotvené, přesněji řečeno v roce 1921, kdy František Götz ve třetím čísle časopisu *Host* uveřejnil článek „Ke kritice literárního expresionismu“. Na jeho další článek „O Hosta a o ty, kteří stojí za ním“, který vyšel v časopise *Socialistická budoucnost*, reagoval Karel Teige statí „O expresionismu“, Teige s Götzem se pak stali hlavními aktéry diskuse, která trvala více než rok a byla uzavřena v podstatě až v roce 1924 článkem Bedřicha Václavka „Likvidace konkursní podstaty expresionismu“.

Teigův postoj k expresionismu, formulovaný na marxistických základech, byl radikálně odmítavý a nesmlouvavý, expresionistická poetika byla v jeho očích anachronismem a projevem slepé větve umění bez dějinného opodstatnění. Vnímal navíc expresionistická díla jako pouhé estetické hříčky, které se soustředí na formální aspekty a nejsou podloženy ideově

[43] Někteří autoři bývají označováni jako „kuboexpresionisté“ – srov. ŠTĚDROŇOVÁ, E. *Kuboexpresionistické prózy Františka Langera*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006. Literatura je ale podle Ingeborg Fialové-Fürstové pro expresionismus (a obdobně nejspíš i pro kubismus) nejméně vhodným uměleckým médiem, neboť snaha o autonomii umělecké formy by zde vynucovala ústupky na sémantické rovině, čímž by expresionistická literatura byla výrazně ochuzena o možnost společenského působení; bez svého utopického náboje by ovšem literární expresionismus nejspíš nebyl expresionismem. Srov. FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus*. Olomouc: Votobia, 2000, s. 29.

[44] Srov. stať *Problematika ohlasu Nerudova díla*. In VODIČKA, F. *Struktura vývoje*. Praha: Odeon, 1969, s. 219. Opačným směrem se zúžil pojem avantgardy, který, ač původně zcela obecný a nic nevypovídající o estetických charakteristikách daného směru, bývá chápán jako označení jednoho konkrétního historického období. Srov. např. PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007, s. 20.

nebo eticky.[45] Hlavní Teigovou výtkou vůči českému expresionismu bylo jeho vybočení z vývoje světového, nebo minimálně evropského umění – to pojímal celistvě, bez národních specifik. Mohl proto ve výše zmíněném článku „O expresionismu" prohlásit impresionistickou krizi za překonanou již v roce 1906 Picassem a všechny další snahy o znovuzavedení expresionismu v českém prostředí podrobit kritice.

Klíčem k pochopení Teigova přístupu je jeho chápání expresionismu: vnímal ho zejména v německém prostředí výhradně jako reakci na impresionismus, což mu umožnilo snahy Literární skupiny odmítnout argumentem, že na impresionismus už u nás reagovali jiní: bratři Čapkové svým klasicismem, S. K. Neumann futurismem nebo sdružení Osma kubismem. Hodnocení samotného kubismu se ovšem v marxistických řadách taktéž velmi různilo: Julius Fučík chápal kubismus jako umění buržoazie,[46] oproti tomu S. K. Neumann viděl expresionismus a kubismus jako dva navzájem se doplňující směry.[47] Pokud by tedy byl expresionismus vyloženě chápán jako reakce na impresionismus, byla by to podle Karla Teiga reakce, která postrádá smysl, a proto by se zdálo zbytečné věnovat tomuto slepému rameni vývoje více pozornosti. V reflexi vývoje evropského expresionismu Teige přiznává opodstatnění spíše jeho francouzské verzi, vycházející z Apollinaira a hnutí unanimismu, než jeho německé odnoži, kterou hodnotí jako mystickou a solipsistickou.[48] Ve francouzském prostředí totiž spatřoval příklon ke komunistickým myšlenkám, zatímco německý expresionismus vnímal jako více nacionálně orientovaný.

Teige se pokusil i o nalezení příčiny popularity německé verze expresionismu v českém literárním prostředí tehdejší doby – a viděl ji velmi zjednodušeně v hospodářských podmínkách: „Působí-li na některé mladé umělce u nás dnes německý expresionismus, je to zapříčiněno patrně hospodářskou situací, valutními poměry, že německé levné knihy se k nám spíše dostanou než francouzské. Je to pak jen zevní vliv a časová nemístná móda, o niž nedovedeme se zajímat."[49] Vzhledem k již zmíněnému vnímání vývoje umění na obecné mezinárodní úrovni pro něj byl expresionismus překonán jednou provždy a nelze

[45] TEIGE, K. *Obrazy a předobrazy*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 98.
[46] FUČÍK, J. *Likvidace Wolkerova kultu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 47.
[47] Srov. CHVATÍK, K. *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. Praha: Československá akademie věd, 1962, s. 47.
[48] TEIGE, K. *O expresionismu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 204.
[49] Tamtéž, s. 208.

předpokládat žádné specifické podmínky některé z národních literatur, které by zájem o něj dokázaly v jeho očích ospravedlnit.

Mluvčí Literární skupiny František Götz na kritiku ze strany marxistů odpovídal nejprve umírněně a snažil se hlavně vyzdvihnout společné rysy, které podle něj přibližují básníky Literární skupiny k marxismu: zdůrazňoval tak zejména jejich snahu o změnu světového uspořádání, vstřícný vztah ke kolektivismu, překonání západoevropského nihilismu a vybudování nové, pozitivní koncepce společnosti.[50] Pokládal expresionismus za jednu z reakcí na stav soudobé společnosti a chápal jej jako proud paralelní s ruským bolševismem, který charakterizoval jako politický a sociální expresionismus.[51] Nemělo tedy jít jen o pouhou reakci na impresionismus, ale o svébytný umělecký proud, jehož analogie existovaly i ve vývoji jiných, mimokulturních oblastí společenského dění. Götz vlastně využil argumentační nástroje svého protivníka, neboť své závěry vyvozoval ze společenské situace, zatímco Teige předkládal důvody čistě uměnovědného charakteru.

Z dnešního pohledu je umělecké směřování českých expresionistů a členů Devětsilu blízké nejen po obsahové stránce důrazem na sociální aspekty, ale také formálně svou antimimetičností – ta byla u expresionismu důsledkem skeptického náhledu na možnost úplného poznání skutečnosti, zatímco u budoucích poetistů byla spjata se snahou o vytvoření tzv. čistého umění, které nebude pouze nápodobou reality.[52]

Postupem času se polemika vyostřila na obou stranách: další marxističtí kritici (Jiří Wolker, Bedřich Václavek, Jaroslav Čecháček) vytýkali expresionismu vědomou absenci třídní perspektivy v jeho tvorbě, Karel Teige také změnil strategii a označil jej za produkt poslední fáze německé buržoazie. Nevnímal ho tedy už jen jako reakci na určitý stav umění, ale jako jeho přímý důsledek, který z dané společnosti vzešel a spolu s ní i zanikne.[53]

František Götz po jisté době opustil smířlivou pozici, která byla zprvu motivována snahou o spolupráci s marxisty, začal kritizovat jejich jednostrannou orientaci na hospodářské podmínky rozvoje společnosti[54] a odsoudil pasivitu komunistických umělců, kteří podle něj přejali již hotový systém a nic k němu nepřidali. Obvinění z pasivity je velmi zásadní výtkou

[50] Srov. například vyjádření: „Protože jsme expresionisté, jsme i socialisté.“ GÖTZ, F. *Trochu polemiky, trochu vyznání*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I.* Praha: Svoboda, 1971, s. 213. Mezi uměleckým tvarem expresionismu a jeho socialistickým obsahem vidí Götz silnou, přímo kauzální souvislost.
[51] Tamtéž, s. 211.
[52] Srov. FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus*, s. 28. Dále také VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*, s. 108.
[53] TEIGE, K. *Obrazy a předobrazy*, s. 99.
[54] GÖTZ, F. *K filosofii a estetice nového umění*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I.* Praha: Svoboda, 1971, s. 341.

z pohledu zastánců koncepce, jejímž jedním z nejvýraznějších znaků byla aktivní snaha o přeměnu společnosti. V následujících letech byla pasivita vyčítána zejména surrealistickým umělcům, kteří po vzoru Bretonova manifestu surrealismu usilovali o automatickou tvorbu, ve které autorovu ruku vede jeho nevědomí bez přítomnosti racionální kontroly. Vzhledem k velmi silnému apelu na společenskou roli umění při současném odporu proti metafyzičnosti a mysticismu v umění však bylo nařčení z pasivity obvykle velmi rázně odmítáno.

*

Jiný přístup než Karel Teige zaujali k expresionismu další dva marxističtí kritici, Antonín Matěj Píša a Bedřich Václavek. Ani jeden z nich nebyl obhájcem expresionistických autorů a ve sporu s marxismem stáli oba jednoznačně na straně marxismu; zároveň ale byli schopni zaujmout neutrálnější stanovisko a expresionismu přiznat alespoň nějaké pozitivní kvality. U Václavka byl tento postoj formován i s ohledem na německé prostředí, kterému se ve své kritické praxi soustavně věnoval.[55]

Antonín M. Píša ve svém souboru studií *Soudy, boje a výzvy*, který byl po svém vydání vysoce hodnocen právě Václavkem, nepracoval ještě s expresionismem jako českým uměleckým proudem, ostatně většina jeho textů v tomto souboru vznikla ještě před vystoupením Literární skupiny. Byl však dobře obeznámen s expresionismem zahraničním, a mohl proto při hodnocení českých autorů hledat v jejich dílech prvky expresionistické poetiky. Podle Píši: „Básníkův expressionism spočívá v tom, jak nazírá a znovuvytvořuje. V čistotě a naprostnosti tohoto vidění a tvoření je znamení jeho uměleckého kreda.“[56]

Z tohoto pohledu nacházel expresionistické prvky v tvorbě S. K. Neumanna, Josefa Hory či Jiřího Wolkera, tedy levicových básníků, kteří se přihlásili k proletářské poezii a měli blíže k průbojnějšímu Devětsilu než ke konzervativnější Literární skupině. Píša šel ještě dále, když uvedl, že „[e]xpressionistickému způsobu tvárnému šlo o to, aby zachytil v zkratce obrazů všechny tváře jevu, vyhmatal všecky jeho vztahy sledem a kombinací obrazů. Tímto obdobím prošli *všichni význační mladí* a záleželo na individualitě každého z nich, zda expressionism zůstával jim vnější vtipnou hrou, připomínající furiantské mísení karet, jako u Františka Němce, nebo zda měl jinošsky rozkochaný a patetický entusiasm prvních básní Seifertových,

[55] Václavek byl schopen v roce 1926 pozitivního hodnocení Maxe Broda, Franze Werfela nebo Johannese R. Bechera v článku Nová německá lyrika. VÁCLAVEK, B. *Nová německá lyrika*. In Týž. *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 484. Podobné je jeho o dva roky pozdější hodnocení Kasimira Edschmida. Srov. VÁCLAVEK, B. *Román moderní sensibility*. In Týž. *Tvorba a skutečnost*, s. 493.
[56] PÍŠA, A. M. *Soudy, boje a výzvy*. Praha: Čin, 1922, s. 186.

zda byl pokorně usměvavý jako u Wolkera v Hostu do domu anebo duchovně prodloužený jako u Hory v Pracujícím dni.“[57]

Píša tedy chápal expresionismus jako tvůrčí způsob, který může být použit pro zpracování různých témat; pojímal jej tedy spíše jako metodu než umělecký směr. V souvislosti s Josefem Horou píše Píša přímo o „plodných vlastnostech expressionismu“, který mu svým objektivizačním sklonem umožnil přechod k proletářské poezii.[58] Na rozdíl od Karla Teiga tedy pro Píšu není expresionismus zavrženíhodným defektem vývoje, ale jeho neoddělitelnou součástí a expresionistické prvky lze nalézt i u spisovatelů, kteří se k tomuto směru sami nehlásili.

Na počátku dvacátých let ještě A. M. Píša ve svých kritikách pracoval s Leninem, třídním bojem a dalšími marxistickými symboly, o pět let později ho však už Bedřich Václavek ve své knize *Od umění k tvorbě* označil za „dezertéra generace“ a vytkl mu v jeho poetickém díle nekonzistenci, subjektivismus, individualismus a pesimismus.[59] Jako básník tedy u něj Píša neobstál, s jeho kritickými soudy se však Václavkovy názory mnohdy shodovaly.

Pro Bedřicha Václavka byl expresionismus literárním směrem, který nevyhovoval jeho kritériím, a byl proto předmětem jeho – často dosti ostré – kritiky, pokusil se však na něj podívat širším pohledem, stejně jako třeba na křesťansky orientované autory. Mladé básníky, kteří po válce vstoupili do literatury, vnímal jako jednu skupinu, která se později rozdělila. „Jedna část z nich domyslila proud, jenž je zpočátku všecky pohromadě nesl, a došla vědomě ke komunismu. Druzí dosud jsou neseni proudem, snaží se ho pochopit a současně, ohlížejíce se zpět i do umění současného, jež tu je vedle nich, a do ciziny, hledají oporu v útvarech již hotových. Našli v sobě časem leccos, co souhlasí s komunismem, a ať už je to základní jich vlastností, ať dosti nedomýšlejí, odlišují se stále více.“[60] Václavek tedy zdůrazňuje společná východiska, aby zabránil rozdělení, které by mladou literaturu oslabilo. Implicitně tedy nabádal mladé autory k překonání rozdílů a sjednocení, což byl ostatně přístup linoucí se jeho celým odborným životem.

V roce 1924 už považoval expresionismus za neaktuální, takže svůj článek nazvaný „Likvidace konkursní podstaty expresionismu“ mohl začít jednoznačným přirovnáním

[57] Tamtéž, s. 286. (Kurz. ZJ).
[58] Tamtéž, s. 287.
[59] VÁCLAVEK, B. *Od umění k tvorbě*. Praha: Svoboda, 1949, s. 75–81.
[60] VÁCLAVEK B. *O nové umění*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 229.

„expresionismus=mrtvola“.[61] Nejednalo se však v jeho případě o pouhé kopání do mrtvoly, hned v následujících odstavcích totiž zdůraznil nutnost ohlédnout se i za přínosy expresionistické literatury. Kritiku expresionismu pro jeho subjektivitu, spirituálnost a odklon k abstraktnosti proto uzavírá myšlenkou, že tyto negativní jevy byly způsobeny hlavně tím, že autoři nebyli schopni naplnit program, který vytyčili teoretici expresionismu. Vyznění Václavkova celkového hodnocení je tedy opačné, než by se mohlo zdát z úvodu jeho článku: expresionistický přístup jako takový oceňuje a podobně jako Píša se negativně staví hlavně k jeho nedůsledné realizaci v konkrétních uměleckých dílech.[62]

Jako pozitivní dědictví expresionismu vidí Václavek hlavně „[…] postup od statičnosti k dynamičnosti, od okreslování přírody k uměleckému zpodobování vyloučením náhodného a časového, postup k architektonickému vytváření díla, přemožení prosté předmětnosti a nedistancované skutečnosti, odvážnost, strukturálnost, odstranění psychologismu, intenzit[u] výrazu.“[63] To vše odkázal Václavek hlavně literatuře budoucí, která bude moci z tohoto dědictví vycházet, protože samotný expresionismus dle jeho názoru příliš mnoho dobrých děl nepřinesl. V duchu Václavkova dialektického myšlení byl expresionismus sice výchylkou vývoje určenou k překonání, umění další epochy však v syntéze předchozích směrů bude moci – a mělo by – některé jeho podněty využít.

O několik let později se Václavek věnoval hodnocení několika expresionistických autorů ve své knize *Od umění k tvorbě* a jeho tolerantní postoj je zde ještě o něco zřetelnější. Ve stati věnované Čestmíru Jeřábkovi[64] je autor hodnocen negativně nikoliv pro svůj expresionismus, ale naopak proto, že se jej důsledně nedržel a začal postupně tvořit v duchu realismu

---

[61] VÁCLAVEK, B. *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 520. Je jen shodou náhod, že o půl roku později použil André Breton s Louisem Aragonem stejné výrazivo v pamfletu namířeném proti zrovna zesnulé ikoně francouzské literatury Anatolu Francovi. O šest let později vyšla pod stejným názvem kritika směřovaná na André Bretona po vydání jeho druhého surrealistického manifestu. Srov. NADEAU, M. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty.* Olomouc: Votobia, 1994, s. 173, 260.

[62] Květoslav Chvatík vidí Václavkův postoj odlišně, podle něj Václavek „ostře odmítal expresionismus“ a snahy o zavádění jeho principů do českého prostředí. Srov. CHVATÍK, K. *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, s. 123. Je ale zjevné, že Václavkova pozice byla mnohem méně radikální, než by se z Chvatíkova hodnocení zdálo. Hlavní důvod, proč se proti expresionismu stavěl, byl spíše historický – podobně jako Teige se i Václavek domníval, že jde o překonaný stupeň vývoje a prostá cesta nazpět pro něj nebyla cestou přijatelnou. Chvatíkovo jednostranné hodnocení Václavkovy pozice však přetrvalo až do současnosti, srov. např. článek Evy Hulanové „K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století“, kde autorka mluví o Václavkově „pranýřování“ expresionismu. HULANOVÁ, E. *K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*, s. 67.

[63] VÁCLAVEK, B. *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*, s. 524.

[64] VÁCLAVEK, B. *Od umění k tvorbě*, s. 61.

a symbolismu;[65] expresionismu tedy Václavek přiznává formální kvality, kterých by měl spisovatel využít. Podobně je tomu v případě Lva Blatného, který si vysloužil pozitivní hodnocení za svou ostrou kritiku buržoazie ve hře *Ko-ko-ko-dák* z roku 1922, ale jeho další dramata už Václavek vidí jako přechod k naturalismu ovlivněnému symbolismem, podobně jako u Jeřábka. Blatného prózy hodnotí Václavek kladněji – jednak kvůli jejich satiričnosti, mnohdy jdoucí až k dadaismu, ale opět také vyzdvižením „expresionistické metody tvárné", díky které Blatný podle něj vykročil směrem ke tvorbě nové neepické kompozice poetické prózy. Václavkovo pozitivní hodnocení je tedy dvojího druhu: jednak po stránce obsahové, ale také po stránce tvůrčí metody.

Expresionismus podle Václavka nemůže vést k vytvoření nadosobního, objektivního díla, ale zejména v německém prostředí se v něm objevil náznak vznikající kolektivity, emotivity a negace předmětu.[66] Jeho reakce na válku vedla k odmítnutí civilizace, vitalismu a primitivismu, čímž se u nás přibližoval k myšlení básníků Devětsilu: Karel Teige se přímo přihlásil k primitivnímu umění, jehož ikonickou postavou byl na počátku dvacátého století malíř Henri Rousseau.[67]

*

Marxističtí teoretici vytýkali expresionismu hlavně obsahové problémy, zejména absenci třídní tematiky, soustředění se na osud individua a příliš velký důraz na spiritualitu. V otázce formálních náležitostí někteří, jako třeba Václavek, uznávali jeho modernizující snahy a chápali ho jako právoplatnou součást historického vývoje literatury. Manifestační prohlášení Františka Götze, který se snažil vyzdvihnout společné prvky Literární skupiny a Devětsilu, zejména důraz na kolektivitu, nebyla ale devětsilskými teoretiky brána v potaz.

Podle Zuzany Říhové vstoupila Literární skupina na scénu ve chvíli, kdy již měl Teige zformulovaný program Devětsilu a hledal protivníka k diskusi, v níž by svá stanoviska uhájil a zvýraznil.[68] Expresionismus mu posloužil jako vhodný soupeř, ale už ze samé podstaty polemiky Teige zvýrazňoval zejména prvky, které Literární skupinu a Devětsil odlišovaly – a tím se postupně ustálilo pojetí těchto dvou skupin jako antagonistů, což bylo následně v druhé polovině dvacátého století ještě zesíleno důrazem na revolučnost avantgardních

[65] „Jeřábek tu opustil úsilí o autonomní vytváření a o novou komposici, k němuž ho zavazovala jeho expresionistická minulost." Tamtéž, s. 62.
[66] VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*, s. 84.
[67] TEIGE, K. *O expresionismu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*, s. 205.
[68] ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*, s. 30.

básníků Devětsilu a naopak „reakčnost“ expresionistů.[69] Samotná diskuse ovšem měla podle Jiřího Brabce spíše neakademický ráz, jelikož nešlo o vlastní znaky daného uměleckého směru, ale o hájení estetických a duchovních pozic obou stran, přičemž expresionismus zde hrál v podstatě pouze roli katalyzátoru.[70]

Postupem času se však ustálil pohled na expresionismus jako na vlivný umělecký směr, který v českém prostředí rezonoval ještě i po druhé světové válce, jak je vidět například na antologii textů uspořádané Ludvíkem Kunderou, která v roce 1969 vyšla pod názvem *Haló, je tady vichr – vichřice*. Jindřich Chalupecký v sedmdesátých letech uvažoval o expresionismu v kontextu ostatních uměleckých směrů a byl pro něj „[…] článkem vývoje, který začíná v romantismu, vede k symbolismu a přes expresionismus pak z jedné strany k dada a surrealismu, z druhé k existencialistické problematice.“[71]

Štěpán Vlašín pak v roce 1968 mluvil o „složitém vztahu spolupráce i rozporů uvnitř jedné generace“,[72] čímž zvýraznil, že i přes polemiky byly obě skupiny dost propojené: Teige se Seifertem se podíleli na vydání prvních tří čísel Hostu, Čestmír Jeřábek byl ovlivněn poetismem ve svém libretu *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*. Expresionistické prvky vykazoval podle Vladimíra Papouška například román *Tegtmaierovy železárny* člena Devětsilu Karla Schulze, který nese podtitul „komunistický román“.[73] Vlašín dále ukazuje příbuznost expresionismu s dadaismem, ale třeba i s poetismem v jejich utopičnosti a ve způsobu, jak se tyto směry ve svých dílech pokoušely nově uchopit skutečnost.

Klíčový názor Karla Teiga, že expresionismus je v českém prostředí jen odrazem zahraničního vývoje a nevykazuje vlastní specifika, je ale přijímaný i dnes. Ingeborg Fialová-Fürstová tvrdí, že „[…] svébytný český […] expresionismus, který by nebyl pouhou opožděnou odezvou německého a pouhým epigonským napodobením německých vzorů, neexistuje.“ Takto striktní soud odůvodňuje Fialová-Fürstová zejména geneticky: v německém prostředí vyrostl expresionismus na kritice jazyka a snaze o rozbití velkých národních mýtů; v českém prostředí nově se rodícího samostatného státu by nic takového

[69] Odlišný, ba často neslučitelný přístup k umělecké tvorbě expresionistů a poetistů samozřejmě není jen důsledkem Teigova vyhraněného postoje; Vladimír Papoušek mluví o „žánrové nesourodosti“ expresionismu a avantgardy, kdy avantgardě blízká racionální analýza světa a spojování jeho prvků do nového celku je v rozporu s emotivitou, rozporuplností a rozlomeností expresionistů. Srov. PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*, s. 43.

[70] BRABEC, J. *Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*, s. 18.

[71] CHALUPECKÝ, J. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992, s. 197.

[72] VLAŠÍN, Š. *Expresionismus a poetismus*. In Česká literatura, 1968, č. 3, s. 324.

[73] PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*, s. 48–50.

nebylo možné. Pozornost byla naopak upřena na budování étosu nového samostatného státu, jakkoliv o jeho směřování panovaly různorodé představy. Čeští autoři za sebou navíc neměli německou válečnou zkušenost, proto jejich umělecké ztvárňování společenského rozvratu, apokalypsy či válečného šílenství nemohlo být plně autentické.[74]

[74] FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus*, s. 40.

4. Ujasňování orientace, hledání levicovosti

Levicové myšlení o literatuře vzhledem ke svému relativnímu mládí prošlo v období první republiky několika krizovými momenty, ve kterých docházelo ke snaze o opětovné definování cílů, kterých je třeba dosáhnout, a prostředků, které by k tomu měly být použity.[75] Jako klíčový problém se ukázala otázka možnosti vytvoření komplexního systému marxistické estetiky, který by mohl být jednak normativním, ale také formativním rámcem soudobého umění. Téma „krize kritérií" se ukázalo být červenou nití vinoucí se všemi etapami historie české marxistické estetiky. Ve dvacátých letech ji představují diskuse o proletářské literatuře, v letech třicátých o surrealismu a v letech padesátých například dlouhá diskuse o literární kritice na stránkách časopisu Nový život.[76] Ještě v sedmdesátých letech, kdy už za sebou měla marxistická estetika více než půlstoletí existence, z čehož polovinu doby v prostředí mocenského monopolu, mluvili její teoretici o nevyhovujícím stavu současné teorie umění a nutnosti „ujasnění základních gnoseologických východisek."[77]

Prvorepubliková levicová kultura netvořila homogenní prostor, ve kterém by všichni aktéři sdíleli stejný soubor přesvědčení, vnitřní diferenciace zcela zákonitě vedla k rozporům v rovině estetické i politické. Pravidelně se tak střídala období vyčleňování jednotlivých názorových skupin s obdobími, v nichž převládala vůle k integraci a pro které byla typická snaha o překonání rozporů ve prospěch společného cíle. Jedním z krizových momentů, ve kterém došlo k výraznějšímu posunu debaty, byl spor na přelomu dvacátých a třicátých let, který je znám jako „diskuse o generaci".

Spouštěčem dlouhotrvající debaty, do níž se zapojily desítky přispěvatelů – literárních teoretiků, kritiků i samotných spisovatelů – byl článek *Koutek generace*, který otiskl tehdy čerstvě třicetiletý Jindřich Štyrský v prvním čísle časopisu Odeon v říjnu roku 1929. Ale prolog, který autora dost možná inspiroval k jeho výstupu, se odehrál již o půl roku dříve.

---

[75] Tato kapitola vychází z textu, který byl v roce 2014 publikován v Revue Pulsy. Srov. JEŽEK, Z. *Literatura a rrrevoluce*. In Revue Pulsy, 2014, č. 2, s. 28–35.

[76] Diskuse proběhla v časopise Nový život v roce 1952 a zapojil se do ní např. Jiří Hájek, František Buriánek či Vladimír Dostál; vyvolal ji článek Františka Kautmana *O některých otázkách naší literární kritiky* (In Nový život, 1952, č. 3, s. 412–423), ve které nejen konstatoval nedostatek dobrých socialistických kritiků, ale zejména chybějící starší generaci těch, kteří by mohli mladé kritiky vychovat. Diskutující se pak věnovali zejména hodnocení postavy F. X. Šaldy.

[77] BUNDÁLEK, K. *Marxistická estetika k otázkám konkretizace uměleckých děl.* Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1974, s. 3.

Na konci března 1929 vydalo sedm spisovatelů – Josef Hora, Marie Majerová, Helena Malířová, Stanislav Kostka Neumann, Ivan Olbracht, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura – prohlášení s názvem *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*, ve kterém se vymezili vůči novému vedení Komunistické strany Československa a její „sebevražedné politice neschopných dunivých slov“[78], vyzývali dělnictvo k aktivitě a žádali mimořádný sjezd strany. Jejich vystoupení bylo reakcí na prudce se snižující počet členů KSČ a hrozící marginalizaci jejího vlivu mezi dělnictvem, které byly důsledkem radikalizace strany a příklonem k stalinskému modelu politiky. Mezi signatáři výzvy byly přední osobnosti české proletářské literatury, což ji činilo zřejmě mnohem významnější, než jak by odpovídalo počtu podepsaných. Podle Ladislava Cabady byl důležitým momentem sporu generační rozdíl – zatímco pět ze sedmi autorů výzvy bylo ve středním věku, nové vedení KSČ, přezdívané „karlínští kluci“, tvořili převážně třicátníci, samotnému Klementu Gottwaldovi bylo v době převzetí moci ve straně třiatřicet let.[79] Z vlastního prohlášení je tento aspekt cítit jen velmi mírně, přesto je ovšem možné jej vysledovat, když jeho autoři mluví o „nezralém fanatismu“ vedení komunistické strany a jejím „papírovém velikášství“.[80]

Hned vzápětí proti sedmi spisovatelům v článku formulovaném Juliem Fučíkem vystoupilo dvanáct[81] osobností, které zaujaly stanovisko opačné. Sedmičku odbojných obvinili z „nepochopení významu revolučního hnutí“ a z toho, že se svým vystoupením postavili proti zájmům revoluční dělnické třídy.[82] Argumentace obou skupin byla tedy v podstatě stejná, jejím klíčovým bodem bylo tvrzení, že protistrana svým jednáním poškozuje zájmy komunistického hnutí a dělnictva. Zatímco „sedmička“ takto kritizovala Gottwaldovo vedení strany za odchýlení se od leninské linie, „dvanáctka“ naopak vytýkala Horově skupině nesprávný postup: „Žádnému členu komunistické strany, ať je slavný spisovatel nebo prostý dělník, není dovoleno, aby před měšťáckou veřejností vystupoval proti straně. […] Takový čin si bere na svědomí jen ten, kdo se chce s politikou komunistické strany rozejít na plné čáře.“[83] Na první pohled tedy odbojným spisovatelům nebyla upírána možnost odlišného

---

[78] *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 47.

[79] Srov. CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*, s. 124.

[80] *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*, In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 47–48.

[81] Přesněji řečeno jedenáct: Karel Teige, Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, František Halas, Karel Konrád, Ladislav Novomeský, Vladimír Clementis, Bedřich Václavek, Jiří Weil, Julius Fučík a Vojtěch Tittelbach. Dvanáctým byl Vilém Závada, který ale následně prohlásil, že s projevem nesouhlasil a podepsat jej nechtěl; pochybnosti vznikly i o podpisu Konstantina Biebla.

[82] *Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 54.

[83] *Projev sedmi*. In Tamtéž, s. 49–53.

stanoviska, kritizováno bylo především obejití obvyklých vnitrostranických mechanismů liniového řízení a kritika strany nikoliv zevnitř, nýbrž zvenčí. Přesto však vyhrocení jejich činu do podoby útoku na celou KSČ velmi rychle znemožnilo racionální diskusi a v podstatě vynutilo odluku dvou z nich – Josefa Hory a Jaroslava Seiferta – od komunistické strany. Ostatních pět odbojných spisovatelů se k ní postupně opět přimklo a s odstupem času se od svého vystoupení distancovalo.[84]

Spor dvou skupin spisovatelů se již zakrátko zredukoval na polemiku dvou z nich – na jedné straně Josefa Hory a na straně druhé Karla Teiga. Diskuse mezi nimi nebyla zaměřena ani tak na reálné problémy levicového přístupu k umění, ale spíše na ideová a mravní stanoviska každého z nich. Nesmiřitelnost mezi Horou a Teigem byla dána i jejich, jakkoliv nevelkým, věkovým rozdílem. Josef Hora v jednom ze článků nazývá o devět let mladšího Teiga a jeho spolupracovníky „hochy" a v dalším jejich aktivity ironicky označuje jako snahu o „rrrevoluci".[85] Jeho přezíravost provokovala Teiga k ještě ostřejším výpadům, a polemika tak místo diskuse usilující o argumentační hledání lepšího stanoviska připomínala spíše souboj.

Rozepře mezi Horou a Teigem se točila hlavně okolo problému, kdo z nich dvou má právo na to, aby se nazýval komunistou, kdo se tedy může legitimně přihlásit k idejím, které oba zúčastnění hájili. Josef Hora připomínal zásluhy některých ze „sedmi" na poli sociálně orientované literatury (např. Marie Majerová) či zpracování dějin dělnického hnutí (S. K. Neumann), ale i svoje: „Já jsem prožil svůj komunismus, nevyznával jsem ho hubou, ale vtělil jsem ho do svého díla. U mne to bylo vnitřní drama, a u mnoha z vás, milý Teige a komp., jen estetická maska."[86] Karel Teige však Horovy argumenty, a tím i jakoukoliv věcně zaměřenou diskusi odmítl,[87] jeho tehdejší chování neváhal nazvat prostitucí a dodal: „Opovrhujeme

[84] S. K. Neumann, který byl Ladislavem Štollem v padesátých letech spolu s Jiřím Wolkerem označen za klíčového autora české meziválečné poezie, v úvodu k brožuře *Krise národa* toto vystoupení označil za chybu. Zároveň se distancoval od šesti zbývajících signatářů a od předchozího Jílkova vedení KSČ; svůj podpis odůvodnil strachem z toho, že nové nezkušené vedení ze strany udělá sektu, nikoliv snahou zříci se komunistických idejí. Srov. NEUMANN, S. K. *Krise národa*. Praha: O. Girgal, 1930, s. 4. Pozice dvou výrazných postav – Karla Teiga a S. K. Neumanna – ve sporu týkajícím se kritiky Gottwalda působila Štollovi potíže, neboť narušovala jeho konstrukci dějin české meziválečné scény. Jejich postoje v této době proto považoval za nedůležitou výchylku a odůvodnil je pouze přátelskými vazbami Teiga s Fučíkem a Neumanna s Horou. Srov. BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*. Praha: Akropolis, 2009, s. 192.

[85] Srov. HORA, J. *Odpověď Teigovi*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 100. Dále také HORA, J. *Literatura a politika*. In Tamtéž, s. 78.

[86] HORA, J. *Odpověď Teigovi*, s. 100.

[87] Již o půl roku později však při založení Levé fronty názorovou pluralitu, konfrontaci stanovisek a nonkonformitu jejích členů přivítal.

vnitřními dramaty, jež mají své happyendy v Melantrichu a v oficiálních poctách.“[88] Teige narážel na udělení státní ceny za literaturu Josefu Horovi a Vladislavu Vančurovi v roce 1929 – převzetí ceny považoval za důkaz konformity obou spisovatelů s vládnoucí třídou, a tedy za zradu komunistických ideálů.

Josef Hora soustředil svou pozornost více než Karel Teige na otázky blíže spjaté s uměním a kritizoval Teiga a další z okruhu Devětsilu za to, že vycházejí při své umělecké práci například z francouzských prokletých básníků. Ti totiž pro Horu představovali produkt „zjemnělé měšťácké kultury francouzské“[89], a tím zástupce společenské třídy, která svůj revoluční potenciál vyčerpala bojem proti feudalismu. Zatímco pro Teiga bylo v tomto ohledu mimo vlastní estetické důvody podstatné, že Arthur Rimbaud byl členem pařížské Komuny a Charles Baudelaire dokonce bojoval na barikádách v roce 1848, Hora a později i Štyrský revoluční činnost prokletých básníků zpochybňovali – Rimbaud podle nich vstoupil do Komuny jen kvůli materiálnímu nedostatku a vydržel v ní pouhý měsíc.[90] Inspirace francouzskou avantgardou však byla kritickým bodem identity levicového umění, kolem kterého se diskuse v následujících desetiletích ještě několikrát znovu rozvířila. Zejména v padesátých letech, kdy zastánci socialistického realismu proklamovali návrat k proletářskému umění a zavržení modernistických směrů, znamenalo přihlášení se k avantgardě či jejím západním vývojovým předchůdcům vystavit se dobrovolně silné kritice.

Kromě ideového pole se na přetřes dostala i otázka ekonomická. Se státní cenou za literaturu, kterou obdrželi Hora s Vančurou, byla spojena i finanční odměna 5 000 korun, její přijetí tak mělo ještě symbolickou rovinu – akceptováním peněz od třídního nepřítele se spisovatel dostává do role Jidáše, a legitimizuje tak Teigovo označení svého chování jako prostituce. Marie Majerová byla oproti tomu v Rudém právu obviněna z opačného prohřešku: že se angažovala v KSČ jen proto, aby získala čtenáře svých děl a připravila je o jejich „těžce vydělané groše“.[91]

Také z opačného tábora ovšem zněly hlasy o zaprodanosti. Josef Hora se ohrazoval proti kritice s poukazem na to, že mnozí levicoví avantgardisté publikovali v *Lidových novinách* či

[88] TEIGE, K. *1929*. In Tamtéž, s. 111–112. Srov. také TEIGE, K. *Literatura a prostituce*. In Tamtéž, s. 98.
[89] HORA, J. *Odpověď Teigovi*, s. 101.
[90] Srov. ŠTYRSKÝ, J. *Koutek generace II.* In Tamtéž, s. 137.
[91] HORA, J. *Literatura a politika*, s. 76. V tuto chvíli se do sporu vložil F. X. Šalda, který se postavil na stranu Josefa Hory. Spisovatel podle Šaldy nemusí být hrdinou a materiálně strádat jen pro své přesvědčení. Nebo lépe řečeno: může být, ale není možné to po něm vyžadovat. Pokud by bylo Teigovo stanovisko domyšleno do důsledků, museli by být podle Šaldy stejně odsouzeni i všichni dělníci, kteří svou prací v továrnách umožňují přežít kapitalismu. Srov. ŠALDA, F. X. *Spory a rozpory v generaci „devětsilské“*. In Tamtéž, s. 146.

(katolickém) *Tvaru* a „rudě natření měšťáci z okolí Teigova brali pilně státní subvence literární […].“[92] Tato výtka mířila mimo jiné na Vítězslava Nezvala, který se podílel na scénářích k několika filmům oficiální produkce. Nezval se ovšem (v tehdy nepublikovaném textu *Kavárny*) měl v úmyslu bránit tvrzením, že film v žádném případě nepovažuje za umění, proto se svému uměleckému směřování nezpronevěřil. Spolupráci na scénáři vnímal jako každou jinou práci, která je vykonávána pro výdělek, nikoliv s uměleckým záměrem.[93]

Historicky cenná Nezvalova poznámka, která přibližuje pozici filmu mezi ostatními druhy umění za první republiky, ukazuje zároveň, že názorový nesoulad s tehdejším společenským uspořádáním nebyl – alespoň v případě Nezvala – vnímaný jako absolutní odmítnutí soudobého mocensko-ekonomického uspořádání. Svou uměleckou tvorbu chápal Nezval pravděpodobně jako výmluvnější doklad o svých ideových zásadách než fakt, že v neumělecké sféře spolupracuje s těmi, proti nimž svou poezií vystupuje. Jeho zdůvodnění je možné považovat za úhybný manévr – Nezval byl i později schopen ustoupit z jinak veřejně proklamovaných pozic, když například jako vůdčí tvář surrealismu psal pod pseudonymem básně ve vázaném verši, který byl ovšem surrealisty programově odmítán.

*

Vystoupení „sedmi“ mělo svou dohru také na politické úrovni. Všech sedm odbojných spisovatelů bylo na pátém sjezdu KSČ, 30. března 1929, tedy pouhé čtyři dny po vydání jejich letáku, ze strany vyloučeno, což s sebou přineslo možná nečekaný vedlejší efekt. Někteří ze „sedmi“ byli předními představiteli realistických tendencí v proletářském umění, zatímco jejich oponenti, vesměs sdružení v Devětsilu, zastávali avantgardní stanoviska. Podle Vladimíra Dostála proto avantgardisté chápali akt vyloučení realistických autorů jako posílení své pozice.[94]

Jediní dva, kteří nezapadají do tohoto schématu, byli Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura. Zjevná umělecká i politická nekonzistence „sedmi“ byla ovšem jednou ze slabin, na které se zaměřili jejich odpůrci. Zatímco S. K. Neumann ani po vyloučení z KSČ nepřestal projevovat svou přízeň myšlence komunismu, což se odrazilo i ve skutečnosti, že se stal předsedou nově vzniklého uskupení Levá fronta, Josef Hora se podle Teiga svým psaním do Lidových novin ideji socialismu zpronevěřil úplně.[95] Byl však jediným, kdo se postupně úplně vzdálil od

[92] HORA, J. *Odpověď Teigovi*, s. 101.
[93] Srov. NEZVAL, V. *Kavárny.* In ŠTYRSKÝ, J. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 219.
[94] DOSTÁL, V. *Diskuse ne pouze generační.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 14.
[95] TEIGE, K. *Josef Hora, literatura a politika.* In Tamtéž, s. 89.

komunistických myšlenek, ostatní se dříve či později vrátili nazpět nejen názorově, ale i stranicky – například Ivan Olbracht byl po druhé světové válce členem Národního shromáždění za KSČ a v padesátých letech hájil stanoviska strany v procesu s Rudolfem Slánským.[96] Naproti tomu Teige v polovině třicátých let pod vlivem zpráv o moskevských politických procesech postupně opustil stalinistické pozice a názorově se rozešel se zbytkem avantgardní scény, která dění v Sovětském svazu akceptovala – zejména s Vítězslavem Nezvalem.

Podstatou sporu mezi Horou a Teigem byla podle Ladislava Cabady zejména otázka organizovanosti.[97] Zatímco Hora po svém vyloučení zastával názor, že není třeba být členem strany, aby mohl spisovatel tvořit v duchu komunistických idejí, Teige oproti tomu hájil stanovisko, že komunistický umělec musí být sdružen ve straně či alespoň v jejích přidružených organizacích. Silně centralizovaná struktura komunistické strany umožňovala jednodušší vytvoření jednotné koncepce kultury, resp. kulturní politiky, jak se ukázalo ve druhé polovině dvacátého století, když se marxistické ideje staly základem společensko-politického uspořádání nového socialistického státu. Stanovisko Karla Teiga však opomíjí, že nelze příliš automaticky předpokládat, že členství ve straně znamená zastávání stranických názorů. Sedmero spisovatelů, kteří vystoupili s kritikou Gottwaldova vedení strany, bylo ostatně po zveřejnění svého manifestu bez odkladu ze strany vyloučeno; podobně na konci čtyřicátých let byli prověrkám podrobeni i spisovatelé, kteří vstoupili do KSČ a deklarovali souhlas s její ideovou linií.

Čisté umění

Ve chvíli, kdy se zdálo, že bouře způsobená odbojem sedmi spisovatelů vůči KSČ postupně utichla a rozpory mezi umělci sympatizujícími s komunistickými myšlenkami byly vyřešeny založením Levé fronty, došlo k vydání již zmiňovaného článku *Koutek generace*. V něm Jindřich Štyrský nařkl svou generaci, že místo o umění „sní o koupací vaně“ a místo básníků jsou v ní vesměs jen „šašci, narcisové a paraziti“.[98] Jeho vášnivá obžaloba vzbudila velikou odezvu a debata, která se rozvinula, se dotkla mnohem komplexnějších témat, než tomu bylo v předcházejícím půlroce.

[96] Srov. STEINER, P. *Lustrování literatury*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 180.
[97] Srov. CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*, s. 136. Teigova pozice je pozoruhodná zejména z toho důvodu, že sám nikdy členem komunistické strany nebyl, ač se o to po druhé světové válce pokusil.
[98] ŠTYRSKÝ, J. *Koutek generace.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 102.

Šíře diskuse byla umožněna velkou nejednoznačností a neadresností Štyrského textu. Jeho výtky mladé generaci byly značně nekonkrétní a nebylo jasné, na koho přesně jsou zamířeny, což umožnilo Šaldovi chápat je jako sebekritiku, která ale zasahuje většinu mladých českých spisovatelů; Teige a Fučík je v souladu se svým dosavadním postojem interpretovali jako útok na autory, kteří o několik měsíců dříve vystoupili proti KSČ.[99] V *Koutku generace II*, kterým Štyrský reagoval na vlnu ohlasů, které jeho první vystoupení přineslo, ale prohlásil: „Svůj článek shledávám naprosto nedvojsmyslným a svá slova pokládám za definitivní. Doufám, že každý v nich nalezl, což jeho jest.“[100] Takové vyjádření jako by přímo vyzývalo k reakci, protože jeho první a druhé souvětí si zjevně odporují. Druhý *Koutek generace* psal Štyrský právě proto, že v tom prvním si každý nalezl, „což jeho jest“. Jeho cílem bylo pravděpodobně rozpoutat diskusi a rozvířit stojaté vody české umělecké scény, avšak velmi rychle se kritika obrátila proti jemu samému.

Na rozdíl od předchozích sporů, které byly orientovány hlavně na otázky morálního charakteru, se diskuse více věnovala estetické problematice. Brzy vykrystalizovalo první velké téma, kterým se stala otázka tzv. čistého umění – na jedné straně v ní stála mladá avantgardní generace, převážně působící v Devětsilu, které poskytovali teoretické zázemí Bedřich Václavek s Karlem Teigem. Proti nim se postavili více realisticky orientovaní tvůrci typu S. K. Neumanna či Julia Fučíka, kteří tak po předchozích rozepřích našli společnou cestu.

Bedřich Václavek chápal „čisté umění“, tedy uměleckou tvorbu zbavenou politických či sociálních konotací a orientující se výhradně na estetické působení, jako jeden vývojově nutný aspekt plynoucí ze souběžného rozvoje techniky. Stroje podle Václavka nahradily lidskou práci a stejně tak strojově čisté tvary moderního umění nahradí dosud mezi dělnictvem oblíbený realismus.[101] První náznak nového umění viděl Václavek v sovětském konstruktivismu, který obdobně jako Karel Teige chápal spolu s poetismem jako dvě navzájem se doplňující podoby moderního umění: každá z nich má jiné cíle, ale obě mají v soudobém umění své místo.[102] Václavek se pokusil vytvořením dualismu „čisté umění – účelná tvorba“, o kterém bude řeč později, popsat soudobou situaci, ve které se nacházela

[99] Srov. ŠALDA, F. X. *Příklad sebekritiky.* In Tamtéž, s. 106. Dále srov. FUČÍK, J. *Generace na dvou židlích*. In Tamtéž, s. 104. Dále také TEIGE, K. *1929*, s. 115.
[100] ŠTYRSKÝ, J. *Koutek generace II*, s. 136.
[101] Srov. VÁCLAVEK, B. *„Nová věcnost“ estetickou paralelou konsolidace starého řádu*. In Tamtéž, s. 276–278.
[102] Podle Květoslava Chvatíka pojímal Teige konstruktivismus v protikladu ke kapitalismu: chápal jej jako přizpůsobení stroje potřebám člověka, zatímco v kapitalismu se podle jeho názoru musí člověk přizpůsobit stroji. CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 87.

umělecká scéna, a tím zdůvodnit existenci obou silných proudů, které v ní existovaly, aby byla v dalším kroku možná jejich syntéza. V jeho pohledu muselo čisté umění hledat cestu od imitace skutečnosti k vlastní tvorbě, protože v běžném životě jsou estetické potřeby občanů čím dál více naplňovány účelnými strojovými tvary a postupná estetizace života hrozí umění jakožto *imitaci* brzy učinit zbytečným.[103]

Podobné stanovisko jako Václavek zastával i divadelní režisér Jindřich Honzl, podle kterého se „[…] umění musí zbavit dekorativního množství prostředků uměleckých, ať čar, ať slov, ať hereckých gest, musí se oprostit od neúčelné a zbytečné nádhery jejich, musí se hledět zbýt starých forem, které už nepůsobí, jakož i všeho, co je jen umělcovým sebeuspokojením, autorovým sebeklamáním, co nemá objektivní cíl. Dílo má svou hodnotu mimo autora, je hodnotou pro *vnímajícího*.“[104] Honzlovi sice nejde přímo o abstrakci, ale usiluje o co největší efektivitu působení uměleckého díla a jeho očištění od nefunkčních aspektů, což je velmi blízké Václavkovu pojetí. V jejich pohledu jsou estetické a mimoestetické působení nepřímo úměrné, takže snaha o co největší formální dokonalost obvykle vede k upozadění ideového vyznění díla.

„Čisté umění“ bylo chápáno jako další fáze vývoje po překonání realismu proletářského umění. Pro Karla Teiga byl realismus jako takový pozůstatkem devatenáctého století a součástí oficiálního proudu, přičemž představuje směr, vůči kterému se revoluční umění – v Teigově pojetí „od romantismu přes symbolismus a kubismus k surrealismu“[105] – neustále vymezuje. Vůči tomuto pojetí avantgardy jakožto revoluční literatury vystoupili Kurt Konrad s Ladislavem Štollem, kteří v podstatě přejali dřívější tvrzení Josefa Hory o avantgardě jako produktu francouzské měšťácké kultury. Obhájci avantgardního „čistého umění“ jej podle Konrada neprávem připodobňují k revolučnímu hnutí proletariátu, protože i přes společné základy zůstává avantgarda stále produktem kapitalistické ideologie. Proletářská literární kritika, jejímž cílem je bojovat proti kapitalismu, musí podle Konrada stejně tak bojovat proti jeho uměleckým směrům.[106] Podle Štolla je požadavek „čistého umění“ v podstatě idealistickou koncepcí, která pracuje s mechanickým vyvozováním vývoje umění pomocí paralely s vývojem hospodářství. Václavkovo kladení realismu proti „čistému umění“ bylo

[103] VÁCLAVEK, Bedřich. *Poezie v rozpacích*, s. 108, 122. Následné diskuse okolo Václavkovy knihy označuje Ladislav Soldán za pokračování generační diskuse. Srov. SOLDÁN, L. *Problematika české literární kritiky 30. let 20. století*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010, s. 100.
[104] HONZL, J. *O krizi kritérií a charakterů.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 235.
[105] TEIGE, K. *Bouře na levé frontě.* In Tamtéž, s. 209–210.
[106] KONRAD, K. *Krize kapitalismu a „souručenství“*. In Tamtéž, s. 250.

pro Štolla ještě starým způsobem myšlení; s revolucí v umění očekával i nová hlediska a nové umělecké formy.[107]

Krize kritérií

Otázka čistého umění byla do značné míry problémem budoucnosti. Aktuální nesnáze spočívaly zejména v nejistotě levicových literárních kritiků, jak se postavit k reflexi literatury soudobé. Další rovinu diskuse otevřel článek *Pranýř, dvé židlí, portmonka a humbuk*, v němž se – v pouhé poznámce pod čarou – Karel Teige pokusil vysvětlit nedostatky avantgardní kritiky tvrzením, že se nachází v krizi kritérií. V literatuře podle něj nebyla tak zjevná kritéria jako například v architektuře, navíc literární kritika neměla dostatečný publikační prostor, v němž by se mohla rozvíjet. Krizi kritérií nezpůsobila nečinnost avantgardních kritiků (jak se později domníval Julius Fučík), ale právě jejich činnost. Destrukce starých norem byla podle Teiga nutná ještě před tím, než se začala budovat nová teorie umění, ale výsledkem byla situace, že stará kritéria už neplatí, ale nová ještě nejsou definována.[108]

Teige si za svůj článek vysloužil výtku od Ivana Sekaniny, podle nějž myšlenka o krizi kritérií avantgardy je vlastně tvrzením o krizi marxistických věd: „[Teige] jistě přijímá Šaldovu definici kritiky jako užité psychologie, sociologie a uměnovědy. Kritéria jsou tedy psychologická, sociologická a uměnovědná a musily by být předem v krizi tyto vědy, aby tu mohla být krize s. Teigem tvrzená.“[109] Pro marxistu podle Sekaniny není možné být v krizi kritérií – tu lze připustit u buržoazních přístupů k vědě, ale marxismus má podle něj kritéria jasně stanovená. Sekaninova reakce na úvahy o krizi kritérií reflektovala jeho názor o blízkosti estetiky k ostatním vědním disciplínám, v nichž se uplatnila marxistická koncepce. Zatímco pro Teiga bylo třeba vytvořit kompletně novou estetickou teorii na podkladě marxismu, Sekaninovi stačilo aplikovat kritéria, která již byla využita v jiných odvětvích.

Spolu s Teigem Ivan Sekanina kriticky zhodnotil Nezvalovu *Kroniku z konce tisíciletí* a tvorbu Jindřicha Honzla, jemuž vyčítal odklon od avantgardního divadla. Honzl ale považoval Sekaninovo odsouzení za nepodložené: zmíněný „avantgardismus“ podle něj není estetické kritérium, ale i kdyby jím byl, Ivan Sekanina se ani nepokusil jej jakkoliv definovat, proto není příliš jasné, co jím míní. Podle Honzlova mínění se tedy Sekanina dopustil

[107] ŠTOLL, L. *Lidé v „laboratoři“.* In Tamtéž, s. 348.
[108] TEIGE. *Pranýř, dvé židlí, portmonka a humbuk.* In Tamtéž, s. 150. Srov. také TEIGE, K. *Bouře na levé frontě*, s. 208.
[109] Srov. SEKANINA, I. *O krizi kritérií a charakterů*. In Tamtéž, s. 190.

paradoxu, když mluvil o krizi kritérií, ale sám žádná neměl.[110] Sekaninu oproti tomu hájil S. K. Neumann, podle nějž „[z]matky v levé frontě[111] zavinili teoretikové a kritikové, hlásící se ke komunismu, kteří soustavně a šmahem přijímali všechno formálně ‚avantgardní' a ‚nekonformistické', ale prominuli si zařadit to vždy na pravé místo ve vývoji modernosti […]."[112]

Obě strany – Teige s Václavkem i Fučík s Neumannem – se shodly alespoň na skutečnosti, že avantgardní kritika ještě v českém prostředí nevykonala téměř žádnou práci ve smyslu konstrukce estetické teorie a definice kritérií, podle kterých by bylo možné umělecká díla hodnotit. Lišili se ale v tom, co z toho vyvodili. Pro Václavka musela být kritéria hodnocení literatury výsledkem dlouhotrvajícího úsilí, a pokud tedy kritika nekoná, kritéria být určena ani nemohou. Neumann na druhé straně předpokládal, že kritéria marxistické literární vědy jsou pevně dána jejím filozofickým základem a literární kritika už potom s nimi může bez problému dále pracovat.

*

Původ rozštěpení umělecké levice však nemusíme hledat pouze v rozlišných názorech na základní estetické, literární a politické otázky, ale i v záležitostech mnohem prostších a přízemnějších. Vítězslav Nezval v nadsázce kořeny celého sporu spojoval s okrajovou kavárenskou historkou, jež se odehrála roku 1928. Jednoho dne došlo v Národní kavárně ke konfliktu mezi číšníkem a hlučnou skupinkou pravidelných hostů, zástupců mladé literární generace, z nichž někteří byli členy Devětsilu. Po několika měsících, ve kterých jim jako útočiště sloužila kavárna Slávie, se rozhodli vrátit se do Národní kavárny; Karel Teige ji však navštěvovat odmítl, čímž mezi ním a jeho přáteli vznikl nesoulad a – slovy Vítězslava Nezvala – „půda pro generační roztržky byla připravena."[113] Přestože je Nezvalova historka pouze humorným dokreslením situace na přelomu dvacátých a třicátých let a skutečné příčiny tehdejší krize kritiky je nutné hledat jinde, je možné konstatovat, že diskuse neměla pouze

[110] HONZL, J. *O krizi kritérií a charakterů*, s. 233. Jeho stanovisko podpořil také Bedřich Václavek, pro nějž představa o pevnosti kritérií byla pouze vulgárním marxismem a skutečný marxista o současné krizi kritérií nepochybuje. Václavek se vymezil proti mylné představě, že marxismus nabízí jasná kritéria a je to pouze chyba kritiků, že je nedovedou použít. Marxismus je podle něj rozvinut v ekonomické a politické sféře, ale jen samotné přenesení těchto rovin do oblasti umění ještě nevytvoří marxistickou estetiku. Srov. VÁCLAVEK, B. *O marxistickou teorii umění*. In Týž. *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 48.

[111] Vzhledem k použitým malým počátečním písmenům je zřejmé, že S. K. Neumann neměl na mysli Levou frontu jakožto organizaci, ale obecně všechny levicové autory.

[112] NEUMANN, S. K. *Do diskuse o čistotě generace*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 229.

[113] NEZVAL, V. *Kavárny*, s. 210. Srov. také MICHALOVÁ, R. *Karel Teige, kapitán avantgardy*. Praha: KANT, 2016, s. 312.

akademickou rovinu a osobní vztahy hrály velmi významnou roli – diskutující se ostatně nevyhýbali osobním útokům a vyvozování závěrů z povahových vlastností svých protivníků. V proběhlé diskusi si levicově orientovaná literární kritika ujasňovala mnohé, s konečnou platností však bylo vyřešeno málo. Polemické výpady se často dostávaly na rovinu urážek, z dnešního pohledu někdy až roztomilých, když například Josef Hora píše, že Karel Teige „je komunistou asi tak jako kakadu dravcem."[114]

V následujícím desetiletí měla literární kritika možnost pokusit se dosud nedostatečný rozvoj marxistické estetiky napravit, než byly její možnosti – v některých případech definitivně – přerušeny druhou světovou válkou.[115] „Krize" se v dogmatickém ovzduší padesátých let stala takřka zakázaným slovem a snaha o „čisté umění" ztratila smrtí Bedřicha Václavka a nucenou odmlkou Karla Teiga největší zastánce. Zatímco ve třicátých letech nebylo podle slov Jindřicha Štyrského pro pravého básníka místo jinde než na pranýři, po válce někteří umělci pranýř vyměnili za čestné místo v prvomájových průvodech.

[114] HORA, J. *Karel Teige napsal do ReDu*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 94.

[115] Generační spory byly podle Ladislava Cabady vyřešeny vznikem Levé fronty na podzim roku 1929, ve které dostal přednost pohled Karla Teiga před přístupem Josefa Hory. Srov. CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*, s. 139. Následující debaty už nebyly členěny primárně generačně, ale vzhledem k tomu, že diskuse o kritériích probíhala ještě na začátku třicátých let – a poté opakovaně i v letech následujících – je zřejmé, že se jednalo o otázky, na které nebyla dána definitivní odpověď.

5. Snahy o syntézu

Postupem času se v meziválečném období vydělily dva paralelně existující směry levicové kultury, mezi kterými existoval substanciální rozdíl, jakkoliv oba v podstatě usilovaly o velmi podobné cíle – integraci podobně smýšlejících sil. Prvním z nich je linie vedoucí od Neumannova Proletkultu až po Václavkův Blok, tedy od proletářského umění po socialistický realismus. Tomuto směru se dostávalo podpory hlavně z oficiálních struktur komunistické strany, se kterou mnohdy byli jednotliví teoretici či kritici úzce spjati. Jedná se svým způsobem o dostředivou tendenci, jejíž podstatou je snaha nalézt jádro – ať už ideové či estetické – a kolem něj shromažďovat příznivce, autory či kritiky se stejnými názory, kteří budou moci vytvořit kompaktní celek.

Druhým směrem je linie vedoucí od Devětsilu v jeho poetistické podobě až po Surrealistickou skupinu. Tento směr čerpal inspiraci zejména ze svých kontaktů s uměním západní Evropy, především frankofonního světa. Je možné jej chápat jako tendenci odstředivou, jejímž cílem je propojovat odlišné přístupy a hledat nové možnosti uměleckého vyjádření. Místo metafory jádra je zde možné použít metaforu sítě – jde zejména o propojování marxistického přístupu s dalšími, zdánlivě nesourodými koncepcemi, například psychoanalýzou, etnologií či strukturalismem.

Oddělení obou naznačených proudů ovšem nebylo absolutní, často docházelo k průnikům zejména v personální rovině. V mezidobí přechodu poetismu v surrealismus, v období skončené generační diskuse a počínající hospodářské krize, se objevila vůle spojit roztříštěné síly levicového tábora, aby z vnitřních sporů neprofitovali názoroví a umělečtí protivníci levice. Jednou z dosud opomíjených skupin byla tzv. inteligence, tedy příznivci levice mimo dělnické kruhy. S cílem integrovat inteligenci do levicového tábora vzniklo například na podzim roku 1929 uskupení Levá fronta, které se profilovalo jako nepolitická skupina sdružující levicové umělce a ve svém prvním manifestu mluvilo zejména o svobodě a modernitě.[116] V redakci o rok později vzniklého stejnojmenného časopisu se setkali

[116] Srov. článek *Levá fronta*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*, s. 119. O vznik Levé fronty usiloval Karel Teige již v roce 1927, v lednu 1928 byl spolek povolen, ale ustavující valná hromada se konala až 18. 10. 1929. Srov. MICHALOVÁ, R. *Karel Teige, kapitán avantgardy*, s. 313. Ladislav Cabada o nezávislosti Levé fronty na KSČ pochybuje, což dokládá tím, že v roce 1931 na VI. sjezdu KSČ byla představena jako frakce strany, zároveň se do jejího vedení dostávají straníci – Ladislav Štoll, Zdeněk Nejedlý či Pavel Reiman. Srov. CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu*, s. 137. S. K. Neumann v úvodních číslech časopisu Levá fronta o nezávislosti sdružení na KSČ opakovaně ujišťoval, což dokládal mimo jiné příkladem sebe sama, kdy se jako vyloučený člen

protivníci z generační diskuse Neumann s Teigem, členem sdružení se stal například i F. X. Šalda. Časopis, který primárně cílil na široký okruh vzdělaných čtenářů – lékařů, učitelů atd., nejen umělců, zanikl po třetím ročníku, sdružení samotné vydrželo až do konce třicátých let a kromě Prahy vznikly i jeho další pobočky, například v Brně či Ostravě. Původně stanovený cíl, tedy integraci celé levicové kulturní scény, se mu ovšem naplnit nepodařilo, rozpory mezi dvěma výše naznačenými směry trvaly po celá třicátá léta.

Umění čisté a bojující

Dvacátá léta dvacátého století se nesla ve znamení hledání nových estetických kritérií a vyjasňování pozice umění ve společenském a politickém kontextu. Takové hledání asi jen stěží mohlo dojít k cíli, se kterým by byli všichni zúčastnění spokojeni – konec rakouské nadvlády s sebou přinesl také možnost plurality názorů a přístupů, která byla v předchozí době nemyslitelná. Ani deset relativně svobodných let neznamenalo příliš zřetelný posun; marxistická uměnověda byla nejen v českém prostředí stále ve fázi zrodu, jakkoliv první konkrétní možné cesty se již objevovaly: Franz Mehring aplikoval metodu historického materialismu při analýze díla německého básníka Gottholda E. Lessinga,[117] ruský teoretik Georgij Plechanov se stejným způsobem pokusil vyložit počátky umění, přičemž podobně jako Marx vykládal prehistorii společenského uspořádání a z jeho proměn plynoucí vývoj uměleckých forem.[118] Prudký vývoj uměnovědného myšlení a názorové střety různých proudů však vedly k tomu, že společná jednotící estetická koncepce nevznikla. Roli hrál i původně odlišným směrem orientovaný charakter výchozí myšlenkové koncepce; kritici více vzdálení levici pochybovali, zda je marxistická estetika vůbec možná, což jednoznačně vyjádřil například F. X. Šalda, který byl jinak výbojům mladých autorů velmi nakloněn: „Nevím ovšem […], půjde-li spojiti marxism s krásou: zdá se mně na to příliš naukou jen hospodářskou […].“[119]

---

strany přesto mohl stát redaktorem časopisu. Sdružení Levá fronta vedl před Neumannem Karel Teige, který také nebyl členem strany. Srov. NEUMANN, S. K. *Úvodník*. In Levá fronta, č. 1, roč. 1, 1930, s. 1. Dále také č. 6, roč. 1, 1931, s. 28.

[117] Srov. McLELLAN, D. *Marxism after Marx*. London, Palgrave Macmillan, 2007, s. 45.

[118] Srov. PLECHANOV, G. *Umění a literatura. Výbor z díla.* Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1956. Dále také MARX, K. *Manifest komunistické strany*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953. Plechanov začal být ovšem brzy kritizován za nedostatek dialektičnosti ve svém přístupu; takto jej odsoudil Lenin i Stalin. Srov. TEIGE, K. *Deset let surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934, s. 14, 22.

[119] Srov. ŠALDA. F. X. *Epilog k té literární patálii*. Citováno dle WIENDL, J. *Vizionáři a vyznavači*. Praha: Dauphin, 2007, s. 132.

Krátké poválečné období proletářské literatury, při kterém hráli vůdčí roli dva zástupci starší, ostřílené generace – Josef Hora jako autor a Stanislav Kostka Neumann jako teoretik a organizátor – se brzy ukázalo být alespoň dočasně slepým ramenem vývoje, neboť zejména mladší generace básníků se cítila být příliš svázána některými požadavky, které na ně byly kladeny. Vyjádření S. K. Neumanna v *Kmeni* v říjnu 1920 nenechalo zřejmě nikoho na pochybách: „[…] příštím číslem Kmene počínajíc přestáváme mladým poetům tisknout básně, pokud 1. nebudou tvárně jasny a srozumitelny každému průměrnému čtenáři a 2. vědomě a přímo svým obsahem nepřihlásí se ideově k socialistickému světu a sociální revoluci.“[120]

Možná i kvůli tomuto explicitně redukujícímu přístupu se postupně mladí autoři začali odklánět od úzkého vymezení proletářské poezie, jakkoliv ideově mohli stále zůstávat na stejných pozicích, a začali – i pod vlivem zahraničních, zejména francouzských spisovatelů či výtvarníků – hledat nové možnosti uměleckého vyjádření. Bedřich Václavek o něco později označil proletářské umění jako vývojový předstupeň socialistického realismu, mezi nimiž však byla (zcela v duchu zákonů dialektiky) vložena individualistická etapa několika let poetismu.[121] Podle Jana Wiendla se jedná o ústup mladých autorů od politické angažovanosti směrem k estetické autonomii umění,[122] explicitně se většina z nich však stále hlásila k levicové orientaci, někteří (například Toyen) byli přímo členy komunistické strany, většina ostatních byla alespoň sdružena v Uměleckém svazu Devětsil.[123] Také počínající záliba v klaunství, groteskách, cirkusech či tzv. music-hallech vlastně nemusela být znakem obratu k americké kapitalistické populární kultuře, ale naopak velmi dobře souzněla se sociálním smýšlením mladých autorů – tyto umělecké formy byly mnohem přístupnější širokému spektru publika, a bylo je tedy možné vnímat jako jeden z demokratizačních aspektů kulturního vývoje. Podobně na tom byly také například film či fotografie, které díky technickým pokrokům, zejména snadné reprodukovatelnosti, učinily umělecké dílo mnohem dostupnější nejširším vrstvám. Oproti tomu dosavadní druhy umění, například malba, opera či balet, byly svou podstatou určeny velmi malému množství příjemců, a byly tedy vnímány jako umění elitářské.

---

[120] NEUMANN, S. K. *Básníkům.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I.*, s. 75.

[121] BÍLEK, P. A. *Socialistický realismus a avantgarda.* In VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011, s. 328. Srov. také VÁCLAVEK, B. *Tvorbou k realitě*. Olomouc: Index, 1937.

[122] Srov. WIENDL, J. *Vizionáři a vyznavači*, s. 17.

[123] Pozoruhodné je, že pro název Devětsil našli jeho zakladatelé inspiraci v knize bratří Čapků *Krakonošova zahrada*. Karel Čapek svými překlady francouzské poezie velmi napomohl rozvoji moderního umění v českém prostředí, svou filozofickou orientací na angloamerický pragmatismus a blízkým vztahem k TGM však byl od komunistického smýšlení velice vzdálen. Srov. SEIFERT, J. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982, s. 341.

V roce 1924, kdy na západ od Československa doznívá dadaismus a dochází k ustavení surrealistického hnutí, nicméně čeští autoři usilují o svébytný způsob vyjadřování, což dá vzniknout poetismu a později artificialismu. Vůdčí teoretickou úlohu po S. K. Neumannovi přebírá Karel Teige, reflexe nově vznikajícího směru se ujímá mimo jiné Bedřich Václavek. Oba dva postupně dojdou k obdobnému názoru na vývoj moderního umění, který se podle nich ubírá dvěma specifickými cestami: jednou z nich je snaha o co největší estetickou působivost a druhou je naopak snaha o působení na společnost.

Teige takto definoval protiklad mezi poetismem a konstruktivismem, Václavek došel k odlišení čistého umění a účelné tvorby.[124] Zatímco Teigovy úvahy byly především proklamativního charakteru s notnou dávkou vizionářství, Václavek o několik let později spíše usiloval o popis tehdejší situace a definování rámce, v němž se literatura a literární věda nacházely. Podle Alexeje Kusáka využíval Teige tuto dichotomii jako způsob nazírání na svět, zatímco Václavkovi šlo o nalezení kompromisu mezi individualismem umělce a kolektivismem revoluce.[125] Rozdíl mezi oběma teoretiky tedy nebyl v základu jejich koncepcí, ale spíše v cíli, ke kterému směřovali – Václavek byl více orientován na nalezení řešení rozporů aktuální situace, zatímco Teige se obracel do budoucnosti.

Podstatou rozlišení obou do značné míry shodných směrů umění byla snaha nepotlačit ani jeden pól umělecké tvorby, jejichž prvotní syntéza v proletářském umění nebyla příliš úspěšná, a to společenskou angažovanost umění, resp. její sociální funkci, při současném zachování co největší umělecké svobody co do výrazu, formy a použitých prostředků. Oba teoretici si dříve nebo později vyslechli obvinění z trockismu – Václavek například od Eduarda Urxe, který kriticky zhodnotil jeho knihu *Poezie v rozpacích*,[126] Teige pak zejména v padesátých letech, kdy se nicméně sám dobrovolně stáhl do ústraní a věnoval se převážně odbornému bádání. Činnost Lva Trockého ovšem nechal Stalin odsoudit až na VI. kongresu Komunistické internacionály v roce 1928, tedy v době, kdy již Karel Teige i Bedřich Václavek měli své estetické názory do značné míry utříbeny; navíc ani jeden z nich se příliš neblížil Trockého radikálnímu názoru na vyčlenění sféry umění z revolučního boje. K rozporu se sovětskou ortodoxií tak alespoň zpočátku nedocházelo záměrně, nicméně Trockého teze

[124] Srov. TEIGE, K. *Svět, který voní*. Praha: Akropolis, 2004, s. 203, 216. Dále také VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*, s. 108. Zejména u Václavka, jak postřehl Oleg Sus, lze toto dichotomické uvažování vysledovat již na počátku dvacátých let. Srov. níže.
[125] Srov. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998, s. 92.
[126] URX, E. *Bedřich Václavek v rozpacích*. In Týž. *V prvních řadách*, s. 22.

o nemožnosti vytvořit proletářské umění před dovršením revoluce umožňovala – ač třeba implicitně – teoretikům avantgardy ospravedlnit hledání nových cest.

Oleg Sus v šedesátých letech hodnotil tuto Václavkovu dichotomii poněkud jiným pohledem než její soudobí komentátoři, nechápal ji jako konstrukci dvou spolu nekomunikujících protikladů a ústupu od možnosti působit na společnost, ale naopak jako možnost integrativního popisu historického vývoje moderní estetiky.[127] Podle Suse nejsou tyto dualismy Teiga ani Václavka „běžným paralelismem dvou substancí, které si prostě žijí vedle sebe", ale jde o „dialektickou autonomii", ve které oba nezávislé prvky tvoří propojený celek.[128]

Do Susovy reflexe se zároveň promítají nové poznatky marxistického myšlení, které ještě na přelomu dvacátých a třicátých let nemohly být zcela známy – jde především o koncepty odcizení (alienace) a zvěcnění (reifikace), jež jsou rozvinuty zejména v Marxových *Ekonomicko-filosofických rukopisech*. Ty byly poprvé v neúplné podobě vydány až na konci dvacátých let a pozdější marxistické myšlení v západním bloku z nich velmi čerpalo zejména svůj humanistický akcent.

V Susově podání je dichotomie „čisté umění – účelná tvorba" pokusem o překonání odcizení, ke kterému vede život v kapitalistické společnosti.[129] Realismus, který byl vnímán jako mnohdy až otrocké napodobování vnějšího světa,[130] představuje právě onu nadvládu věcí nad svobodným tvůrčím duchem. První náznaky takového přístupu vidí Sus již ve Václavkově článku *O nové umění*, kde Václavek odděluje krásno a étos, ale jako zastánce proletářského umění je ještě nevidí rovnocenně: „Kde jest spor obou prvků nesmiřitelný, kde dílo kvalitami uměleckými vyhovuje, ale eticky jde proti nám, tam nemůžeme pro prvek estetický zanedbati etického, tam se musíme rozhodnouti proti dílu uměleckému. Neboť hovění si v kráse, jejíž

[127] SUS, Oleg. *Estetické antinomie v české levé avantgardě*. In Týž. *Estetické problémy pod napětím*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, s. 12–13.
[128] Tamtéž, s. 33, 41. Oproti tomu podle Jiřího Brabce Karel Teige neusiloval o propojení obou protikladných aspektů, pracoval s nimi odděleně a oběma se snažil najít vlastní místo. Srov. BRABEC, J. *Panství ideologie a moc literatury*. Praha: Akropolis, 2009, s. 252.
[129] Tamtéž, s. 22.
[130] Samotný realismus v dnešním slova smyslu byl častěji označovaný jako naturalismus, což plynulo z jeho snahy zachytit co nejpřesněji stav věcí (neboli „la nature des choses") bez přítomnosti lidského subjektu. Levicově orientovaní autoři a teoretici vytýkali takovému realismu, který později vyústil do impresionismu, hlavně absenci lidské perspektivy a aktivní složky – realisté podle svých kritiků svět jen popisovali, ale nesnažili se ho měnit. Srov. např. VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*, s. 57.

etický základ jest nemravný, jest zajisté rovněž nemravno. Spíše dáme přednost pak dílu s dobrou tendencí a horší formou než dílu formy skvělé, tendence však nemravné.“[131]

Upřednostnění ideje před formou ovšem neznamená rezignaci na druhou zmiňovanou stránku. Jiří Wolker v roce 1922 v programové stati *Proletářské umění* definoval tendenčnost jako vnitřní pojetí díla, nikoliv zveršování několika politických tezí.[132] Wolker cituje Havlíčkovu kritiku Tylova *Posledního Čecha*, podle které: „[n]a každý způsob je ale tendenční poezie lepší než netendenční, protože je víc: je totiž předně poezie a pak ještě o něco víc. Rozumí se však, že musí být především opravdu poezie, neboť špatná poezie s nejlepší tendencí přece nebude nikdy tendenční poezie.“ Poslední Wolkerem citovaná věta se zdá být v rozporu s předchozím Václavkovým stanoviskem, ale nesoulad je to jen zdánlivý. Wolker se nebojí ocenit i kvality poezie předchozí doby, jakkoliv vznikala v prostředí buržoazie, tedy v prostředí proletářským básníkům vzdáleném. Stejně jako Václavek chápe obě složky díla jako spolupracující a jedna podmiňující druhou; navíc na témže místě pokračuje v citaci Havlíčka: „Mluvíme zde o dobrém umění, neboť špatné umění není umění.“ Estetická působivost uměleckého díla tedy nemusí a nemůže být založena pouze na jeho myšlence, ale je svým způsobem nutnou podmínkou k tomu, aby mohlo být dílo vůbec posuzováno na základě ideových kritérií. Stejně tak je naproti tomu přijatelná ideová orientace podmínkou pro to, aby dílo mohlo být hodnoceno z estetické stránky.

Teigův a Václavkův koncept je svým způsobem ospravedlněním autorů, kteří se rozhodli objevovat nové možnosti umělecké tvorby, aniž by ovšem rezignovali na své levicové smýšlení. Neznamenalo to ústup od tendenčnosti, ale naopak snahu o co nejefektivnější využití prostředků, které se nabízely.[133] Přímá politická agitace se měla odehrávat na plakátech, letácích či v tisku, ale ne skrze básně, které působí jinou silou než plakát. Leitmotivem doby byla snaha o účelnost, efektivitu a funkční využití dostupných prostředků – pracovat s různými uměleckými formami způsobem, kdy jejich potenciál není plně zužitkován, by znamenalo v podstatě plýtvání možnostmi.

Nové umění bylo navíc v očích svých tvůrců neoddělitelně spjato s vizí nového světa: pokud tedy autor píše dobré básně, které předvídají vývoj, jeho tvorba je vlastně mnohem

[131] VÁCLAVEK, B. *O nové umění*. Citováno dle SUS, O. *Estetické problémy pod napětím*, s. 25.
[132] WOLKER, J. *Proletářské umění.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*, s. 224.
[133] Teige v jedné přednášce charakterizoval tvorbu mladých autorů takto: „Mladí autoři jsou komunisté a do svých prací snaží se též tento nový světový názor promítat. To znamená, že jejich poezie, třebas i zhola netendenční, je poezií revoluční.“ TEIGE, K. *Naše umělecké touhy*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*, s. 165.

tendenčnější, než kdyby psal básně špatné, byť třeba explicitně politicky zaměřené.[134] Umění a společnost je možné vnímat skrze bretonovskou metaforu spojených nádob: k dosažení změny v jedné z nich lze působit pouze na druhou, ale výsledek se stejně dostaví; umělci jakožto osoby nadané pronikavějšími smysly než zbytek společnosti mohou dosud nezjevné změny postřehnout dříve než ostatní a ztvárnit je ve svém díle.

Avantgarda

Definovat počátek a konec uměleckého směru s sebou nese předpokládatelné nesnáze. Téměř vždy lze najít předchůdce, následovníky či epigony, jejichž tvorba vykazuje značné shody se skutečností, kterou je třeba definovat. Samotný pojem avantgardy, který byl původně hlavně estetickým a možná částečně také ideovým vymezením nových směrů, získal postupem času přesnější historické souřadnice, které původní význam a vymezení pokud ne setřely, tak alespoň výrazněji dotvořily.[135]

Josef Vojvodík a Jan Wiendl situují počátky avantgardy již do prvního desetiletí dvacátého století,[136] a to zejména z estetických důvodů; skupina Osma v roce 1907 již podle jejich názoru vykazovala znaky, které ji v podstatě ztotožňovaly s avantgardními směry meziválečné doby – vědomé umělecké novátorství, kritiku konzervativismu, důraz na senzitivitu a pokus o nové vnímání světa. Jedinou výjimkou je absence politického přesahu, která je pro pozdější směry obvyklá. Tímto se ovšem pokus o vymezení umělecké avantgardy poněkud rozmělňuje, neboť výrazná avantgardní hnutí – futurismus či surrealismus – jsou charakteristické právě svým důrazem na politické působení.

---

[134] Srov. WIENDL, J. *Řád nového života a tvorby.* In VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*, s. 296.

[135] Srov. VODIČKA, F. *Struktura vývoje*, s. 217–219. Felix Vodička mluví o ustalování vyšších literárních celků – například romantismu či klasicismu – abstrakcí z jednotlivých děl, následně pak podle něj dochází k tomu, že tyto abstrakce ztrácejí konkrétní historické ukotvení a stávají se popisem tvůrčích principů či metod. Avantgarda jakožto abstrakce vyššího řádu, která pod sebe zahrnuje více rozdílných směrů, prošla vlastně opačným vývojem – z původního označení motivovaného zejména charakterem a poetikou vznikajících děl se stalo historické vymezení, které se používá takřka výhradně pro jednu jedinou epochu kultury. Chápání avantgardy jako historicky vymezeného jevu se ukazuje také na snahách o její přesnou periodizaci, která se ovšem často značně rozchází – konec avantgardy bývá v českém prostředí umisťován na konec třicátých, čtyřicátých či padesátých let (srov. níže). Václav Magid v předmluvě k Bürgerově *Teorii avantgardy* považuje za konec vývoje evropské avantgardy polovinu třicátých let, kdy se v Německu dostávají k moci nacisté a v Sovětském svazu je vyhlášen program socialistického realismu. Srov. MAGID, V. *Předmluva*. In BÜRGER, P. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2015, s. 27.

[136] Srov. *Úvodem*. In VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*, s. 9–14.

V českém prostředí byly téměř všechny avantgardní umělecké směry (proletářští umělci, poetisté či surrealisté) více či méně ideově i personálně propojeny s levicovou politickou scénou. Bretonův důraz na snahu o změnu umění a světa odráží dvojí směřování avantgardního umění, které se očekávatelným způsobem vymezilo vůči lartpourlartistickým tendencím předválečné doby. Josef Vojvodík argumentuje pro posun začátku avantgardy před první světovou válku zejména kontinuitou, která se projevuje v myšlení modernistů a avantgardistů.[137] Především Teigovo vyzdvižení Šaldova pojmu syntetičnosti a kladné hodnocení jeho stati *Syntetismus v novém umění*, která vyšla na začátku devadesátých let devatenáctého století – Teige ji v roce 1947 charakterizoval jako manifest avantgardy[138] – podle Vojvodíka ukazuje, že pod povrchem hledání „nového umění" dvacátých let se skrývá neopominutelná návaznost na dobu předcházející.[139] V kontrastu s obrazoboreckými názory Teiga dvacátých let může být takový názor zarážející; otázkou zůstává, jestli lze žádat, aby Teigovo myšlení bylo i s více než pětadvacetiletým odstupem mezi oběma stanovisky do té míry konzistentní, že by neumožňovalo původní navenek ostře odmítavý postoj obrousit. Stejně tak je možné se ptát, zda by opravdu Teige jakožto věrný příznivec hegelovské dialektiky opravdu mohl mluvit o úplném přelomu ve smyslu bachelardovského epistemického zlomu.[140]

---

[137] K tomu srov. VOJTĚCH, D. *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny.* Praha: Academia, 2008.

[138] VOJVODÍK, J. *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy.* In VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*, s. 23.

[139] Josef Vojvodík dokonce mluví o tom, že Teige konstruuje „umělou opozici" předválečného umění – impresionismu, expresionismu a kubismu – s uměním poválečným. Teigovy statě *Novým směrem* a *Obrazy a předobrazy* jsou však zejména manifestačními texty obrácenými do budoucnosti, které v reflexi válečného šílenství nevidí jinou možnost než vytvořit nový svět a nové umění. Teige v nepřiznané parafrázi Evangelia podle Matouše říká: „Nepřicházíme rušit zákona a tradice, nýbrž chceme je naplnit." (TEIGE, K. *Novým směrem*. In VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*, s. 94 – srov. Mt 5; 17 „Nedomnívejte se, že jsem přišel zrušit Zákon nebo Proroky; nepřišel jsem zrušit, nýbrž naplnit.") Dává tím zcela jasně najevo, že tvořit nové umění pro něj neznamená *absolutní* negaci předchozího vývoje, nýbrž jen *relativní* vymezení se vůči tradici tak, aby nové umění bylo možno v kontrastu s uplynulou epochou odlišit, a tedy lépe poznat. Zároveň hned o několik let později v knize *Svět, který voní* mluví o „ars una", o syntetickém umění, které v případě poetismu definuje jako poezii pro všechny smysly. V tomto smyslu je syntetizující aspekt Teigova myšlení velmi výrazný; navíc zde lze spatřovat i analogii snahy po sjednocení společnosti, ke kterému dojde po odstranění třídních rozporů. Umění by se tak stalo avantgardou v pravém slova smyslu. Srov. TEIGE, K. *Svět, který voní*. Praha: Akropolis, 2004, s. 228.

[140] Srov. BACHELARD, G. *Nový vědecký duch a další eseje*. Praha: Malvern, 2018. Bachelard svou epistemologickou koncepci rozvíjí na základě vývoje v přírodních vědách, zejména ve fyzice, kdy bylo možné s nástupem kvantové mechaniky a relativistických teorií mluvit o konci (klasické) newtonovské mechaniky. Jak se ukázalo, postuláty klasické mechaniky jsou i ve světle nových teorií platné, jakkoliv jen v mezních případech. Inspirace vývojem přírodních věd byla v soudobém myšlení o umění velmi silná, neboť obé vykazovalo mnoho společných rysů: osvícenská věda se zdála být završením přírodovědného zkoumání, na jehož konci stál člověk dokonale obeznámený se všemi zákony přírody. Nové neeukleidovské geometrie, relativistická fyzika a kvantová mechanika však iluzi konce poznání nadobro rozbily; zároveň s sebou přinesly například zpochybnění kauzality jakožto všeobecně platného principu – nahrazení jednosměrného mechanického

Jako zásadní úkol stála před avantgardou již zmíněná nutnost vypořádat se s tradicí a dosavadním kulturním vývojem. Karel Teige ani Bedřich Václavek se nezdráhali čas od času mluvit o konci umění,[141] alespoň umění dosavadního, které dle jejich názoru nebude schopno plnit v nové společnosti svou roli.[142] Umění předcházejících dob považovali za jeden z důkazů represivní role vládnoucí třídy: svou výlučností byla umělecká díla přístupna jen úzkému okruhu dostatečně majetných osob, které tím upevňovaly svou nadvládu nad kulturně nevzdělanou většinou. Emancipační proces, kterým literatura prošla díky vynálezu knihtisku v polovině patnáctého století, čekal s rozvojem fotografie a filmu také ostatní umělecká odvětví. Pro Václavka se ovšem jednalo o přechodný stav, kdy běžné denní aktivity nejsou schopny zcela naplnit lidskou potřebu estetických podnětů. Od proměny způsobu práce a trávení volného času Václavek očekával přirozený zánik potřeby kompenzovat nedostatek estetických podnětů v životě uměním – sám život bude natolik podnětný, že umělecká díla ztratí smysl a s ním i důvod existence.[143]

Zároveň ovšem nebylo možné opomenout pozornost, kterou jednotliví teoretici věnovali předchozímu vývoji kultury. Samotný Václavek se zabýval zkoumáním folklóru, Vítězslav Nezval psal básně tradičních forem, které ovšem pro jistotu vydával pod pseudonymem, členem Devětsilu byl také Roman Jakobson, který se věnoval zkoumání středověké lyriky či

---

determinismu vztahu složitou sítí příčin a důsledků využili surrealisté, kteří ve svých dílech vědomě pracovali s rolí náhody. Srov. dále SUS, O. *Estetické problémy pod napětím*, s. 46. Inspirace přírodními vědami se zdála být zdůvodněna v mnoha ohledech: například objev rentgenových paprsků na konci devatenáctého století velmi dobře souzněl s rozvojem psychoanalýzy, v obojím případě šlo o nové možnosti neinvazivního pohledu do nitra lidského těla či psychiky, které s sebou nesly netušené možnosti dalšího poznání. Stejně tak se tato inspirace odrazila také v zálibě ve fyzikálních metaforách: Karel Teige označoval artificialismus jako ultrafialové obrazy, surrealismus pak jako infrarudé. Srov. TEIGE, K. *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. II*, s. 122. Na vlně těchto metafor pak pokračovali i pozdější teoretici, například Oleg Sus svými *Estetickými problémy pod napětím* či Vladimír Papoušek svou *Gravitací avantgard*. Idea neviditelné síly (elektřiny, gravitace, rentgenu) měnící radikálně dosavadní poznání navozuje možnost ideje dosud neviditelné lidské síly podobně měnící společenské uspořádání.

[141] Snaha popřít instituci umění jako takovou, nikoliv jen jednotlivé umělecké proudy, je podle Petera Bürgera základním rysem avantgardy. BÜRGER, P. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění.* Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2015, s. 74.

[142] Srov. např. TEIGE, K. *Konstruktivismus a likvidace „umění“*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, s. 123–136. Dále také VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*, s. 110.

[143] Václavek na témže místě mluví o postupném zatlačování umění účelnou tvorbou: „Účelné tvary vůbec jsou dnes namnoze tak emotivní, že nahrazují potřebu umění. […] Mnohé obory života jsou silně poetické bez umění. Mnohé z toho, co dříve se ztělesňovalo v umění, uskutečňuje se nyní v životě (tím spíše se tak bude díti v budoucnosti!), sny se realisují ve skutečnosti, krása existuje široko daleko mimo hranice umění, nejsouc již jedině jeho výsadou.“ (Kurz. BV). Úvah o konci umění, míněno ovšem převážně umění předchozích epoch, nebylo v avantgardních kruzích málo. Na dadaistické experimenty s náhodou či futuristické volání po likvidaci muzeí navázal ještě v polovině třicátých let Vítězslav Nezval, když v letáku *Surrealismus v ČSR* definoval surrealismus mimo jiné jako odvahu zahodit básnictví, malířství, architekturu a filozofii. Srov. NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*. In SRP, K. – FULKA, J. (eds.) *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, 2004, s. 117. Apokalyptické vize ovšem nebyly výsadou jen umělců, o čemž svědčí například dílo *Zánik Západu* německého filozofa Oswalda Spenglera.

díla Karla Jaromíra Erbena. Ani čeští surrealisté přes svůj proklamativní příklon k myšlence nových cest v umění nepředpokládali absolutní rozchod s tradicí, čehož důkazem je máchovský sborník *Ani labuť ani Lůna* z roku 1936 – vzrůstající pocit nebezpečí ze strany hitlerovského Německa vedl i kosmopolitní umělce k zájmu o národní tematiku. Oceňovali proto surrealismus z pohledu dialektického materialismu, kdy při úvahách mimo jiné o invenci a tradici nacházeli „v myšlence nadreality bod, kde se dialekticky sjednocují tyto protiklady."[144] Jako jistý způsob vyrovnání se s dosavadní uměleckou tradicí je možné vnímat také obrat k primitivnímu africkému či asijskému umění po roce 1900, kdy evropští umělci začali vědomě využívat jeho postupy či témata s vidinou nalezení cesty k možnostem autentické tvorby. Velkou proslulost si získal například již zmíněný malíř Henri Rousseau, jehož neumělé obrazy, často s fantaskními motivy džungle a divoké zvěře, evokovaly představu dětské kresby.

Stejně jako při určení počátku je problematická také snaha o stanovení konce avantgardy. Jiří Trávníček situuje v *Lexikonu teorie literatury a kultury*[145] tento bod v Československu do roku 1938, zatímco *Heslář české avantgardy* popisuje situaci až do roku 1958, kdy po desetileté odmlce mohli opět alespoň na chvíli veřejně vystoupit čeští surrealisté.[146] Oba přístupy jsou zdůvodnitelné: chápeme-li avantgardu zejména z estetické perspektivy, můžeme ji sledovat v podstatě až do současnosti, neboť například Surrealistická skupina i v dnešní době cíleně rozvíjí meziválečnou tradici při zachování původních východisek. Oproti tomu budeme-li vnímat avantgardu v její radikálně revoluční poloze, nezbývá než ji ohraničit druhou světovou válkou – po roce 1948 už navzdory své proklamované levicovosti nebyla přijata do teoretického kánonu socialistického umění, navíc v českém prostředí v podstatě ztratila možnost svou politickou subverzivitu uplatňovat. Surrealisté jakožto nejvýraznější představitelé avantgardního umění se stáhli do pozadí a nezařadili se ani do oficiální kultury,

[144] NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*, s. 115. Toto tvrzení se ovšem dočkalo kritiky ze strany Kurta Konrada. Srov. KONRAD, K. *Socialistický realismus v ČSR*. In BUCHARIN, N. I. – KONRAD, K. – TEIGE, K. *Socialistický realismus.* Praha: Jarmila Prokopová, 1935, s. 107. Také po druhé světové válce byla tématu tradice věnována pozornost, čehož důkazem je například projev Zdeňka Nejedlého *Komunisté – dědici velikých tradic českého* národa, pronesený na sjezdu Syndikátu českých spisovatelů v roce 1946. Srov. BRABEC, J. *Panství ideologie a moc literatury*, s. 153.

[145] ASHOLT, W. – TRÁVNÍČEK, J. *Avantgarda*. In NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 55.

[146] K tomu srov. LANGEROVÁ, M. (ed.) *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern, 2009. Zatímco v *Hesláři české avantgardy* je i poválečná situace nazývána avantgardou, zde se mluví již o „postavantgardě", což – odhlédneme-li od groteskního spojení obou navzájem protikladných předpon použitého termínu – naznačuje kvalitativní odlišnost meziválečného a poválečného umění, které si jsou vědomi i samotní autoři. Srov. dále VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář* české avantgardy, s. 10, 18.

ani do postupně se formujících undergroundových struktur: Anja Tippnerová v této souvislosti mluví o tzv. dvojité izolaci surrealismu.[147]

Surrealismus

Poetismus je možné chápat jako předstupeň surrealismu zejména z toho důvodu, že někteří z vůdčích surrealistických autorů či teoretiků – Vítězslav Nezval a Karel Teige – prošli oběma fázemi. Nahrává tomu i vývoj poetismu a zejména radikální proměna perspektivy, kterou během několika let prodělal. V polovině dvacátých let ještě poetismus definuje sám sebe jako autonomní umělecký směr, nezávislý na vnějších vlivech – jakkoliv byli čeští poetisté s mezinárodním prostředím v kontaktu, který nelze opomenout. Na počátku třicátých let již bylo jasné, že poetismus svůj potenciál vyčerpal, ale surrealismus skýtá nové tvůrčí možnosti.

I v dalších ohledech se poetisté během několika let značně posunuli: od Teiga, který v roce 1924 píše, že „poetismus chce ze života udělat velikolepý zábavní podnik“[148], až k Nezvalovi začínajícímu báseň *Edison* slovy „Naše životy jsou truchlivé jak pláč“[149] lze vysledovat postupnou změnu nálady a pohledu na umění, resp. na jeho postavení ve světě.

Tím se poetisté výrazněji přiblížili francouzským surrealistům, v jejichž tvorbě byly temné tóny již od počátku jasně zastoupeny. Ve stejné době, kdy Teige s Nezvalem vytvářejí poetismus, píše ve Francii Louis Aragon v *Pařížském venkovanu*: „zrodil se nový způsob opojení, nová neřest: surrealismus, plod šílenství a temnot.“[150] Rozdíl mezi Teigovým „štěstím, radostí a zábavou“ a Aragonovou „neřestí, šílenstvím a temnotou“ se podařilo (možná i pod vlivem sílící hrozby nacistického Německa) definitivně setřít až o deset let později, kdy se utvořila Skupina surrealistů v ČSR – deset let po Bretonově prvním manifestu, pět let po druhém a dva roky před cestou André Gida do Sovětského svazu, která způsobila u mnoha levicových intelektuálů v západní Evropě silné vystřízlivění z ideálů, ve kterých až dosud žili.

---

[147] Srov. TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze.* Praha: Academia, 2014, s. 80–88.
[148] TEIGE, K. *Poetismus*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*, s. 557.
[149] NEZVAL, V. *Edison*. In Týž. *Básně noci*. Praha: Odeon, 1966, s. 101. Básně noci byly poprvé vydány v roce 1930, ale samotná skladba Edison byla napsána dříve. Milan Blahynka její vznik situuje na konec října roku 1927, o rok později vyšel *Edison* samostatně. BLAHYNKA, M. *Ediční poznámka*. In Tamtéž, s. 160.
[150] Maurice Nadeau umístil tuto Aragonovu větu jako motto svých *Dějin surrealismu*.

Poetismus představoval zpětně vzato jen velmi krátkou etapu ve vývoji meziválečného umění.[151] Ke konci dvacátých let postupně ochabovala poetistická generace a objevovaly se také úvahy, nakolik je poetistický přístup v souladu s ideovým zakotvením samotných autorů, z nichž velká část původně náležela k příznivcům proletářského umění a byla členy či alespoň sympatizanty komunistického hnutí. Nečekanou vzpruhu poskytl na ideové rovině avantgardním autorům již dříve zmíněný tzv. spor o generaci – ze sedmi autorů, kteří protestovali proti nové politické orientaci KSČ a následně byli vyloučeni, byla většina spisovatelů představiteli realistických tendencí, navíc šlo vesměs o tvůrce zastávající v české literatuře významné místo. Tato událost byla chápána mimo jiné i jako podpora avantgardního směřování v umění, jakkoliv nic takového nebylo oficiálně proklamováno. Obdobný dopad měl v roce 1930 také charkovský sjezd, jehož snaha podpořit proletářské umění nebyla – alespoň v očích Karla Teiga – úspěšná, a nezáměrně tak poskytla legitimitu třeba surrealismu.[152]

Surrealistické hnutí se ustavilo v Paříži v roce 1924, kdy André Breton publikoval svůj první manifest. Neznamená to samozřejmě vznik uměleckého proudu *ex nihilo*, již o několik let dříve se začaly v myslích prvních surrealistů formovat základy svébytného přístupu k umělecké tvorbě, včetně příznačného „automatického psaní“.[153]

Jako silný inspirační zdroj surrealistům sloužilo dadaistické hnutí, které vzniklo o osm let dříve v curyšském Kabaretu Voltaire. Dadaisté usilovali o popření racionality, kterou vnímali jako klíčovou charakteristiku předchozí doby a vlastně jako jednu z příčin světové války. Racionální devatenácté století se svou centrální ideou pokroku v očích dadaistů zklamalo nejen společensky, ale i umělecky: dekadentní umění konce století je toho důkazem.

Dadaismus si pravděpodobně nemohl vybrat lepší místo svého vzniku: Kabaret Voltaire byl pojmenován po jedné z hlavních postav francouzského osvícenství – a osvícenství neznamená nic jiného než svrchovanou sílu rozumu. Racionalita pro osvícence představovala možnost osvobodit se od konzervativních pravidel katolické církve, dadaismus jde ve snaze

[151] Jeho dosah byl ovšem trvalejší – mimo to, že se vrcholná díla poetismu stala součástí uměleckého kánonu, se také v pozdější době někteří autoři pokusili na poetistickou tvorbu navázat: po druhé světové válce Bohumil Hrabal se svým přítelem Karlem Maryskem v jednu chvíli uvažovali o tvorbě v duchu poetismu, ke které se chtěli přihlásit i názvem svého nového uměleckého směru, neopoetismu. Jejich činnost v tomto směru neměla dlouhého trvání, inspiraci bezuzdnou hravostí poetismu však v Hrabalově tvorbě není těžké rozpoznat. Srov. MARYSKO, K. *Dopis Karla Marysky*. In JANKOVIČ, M. – ZUMR, J. *Hrabaliana*. Praha: Prostor, 1990, s. 51–55.

[152] Srov. TEIGE, K. *Surrealismus proti proudu*, s. 5. Zároveň ale charkovský sjezd uznal surrealismus jako pozitivní směr ve vývoji revoluční literatury. TEIGE, K. *Jarmark umění*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 61.

[153] V roce 1920 vydal André Breton s Philippem Soupaultem knihu *Magnetická pole*, která bývá považována za první surrealistický text a kde využili metodu automatického psaní.

o osvobození ještě dál a v jakési travestii osvícenství osvobozuje umělce od pravidel samotného rozumu. Důraz na popření rozumové složky v umělecké tvorbě dadaisté dovedli do krajnosti, ale již brzy bylo zřejmé, že absolutní eliminace tvůrčího vkladu umělce ve prospěch náhodného výběru slov z osudí, oblíbené dadaistické hry, není příliš životaschopná. Surrealisté se ze stejného výchozího bodu vydali odlišným směrem než dadaisté, racionalitu nechtěli nahradit pouhou náhodou, ale pokoušeli se prozkoumat dosud neznámou vrstvu lidské psychiky.

Analogicky k Freudově koncepci vědomí a nevědomí chápali surrealisté vědomou racionalitu jako soubor omezení a norem. Freud ve svém *Výkladu snů* v roce 1900 uvedl paralelu psychické a politické cenzury,[154] čímž vědomí přisoudil represivní roli. Surrealistická snaha osvobodit síly nevědomí byla ale vedena jiným úmyslem než stejný záměr Freudův – ten chtěl nevědomí poznat, popsat a porozumět mu, zatímco surrealisté pouze chtěli uvolnit tvořivou energii, kterou v něm doufali najít, ale beze snahy o její ovládnutí.[155]

Přístup surrealistů byl přesto do jisté míry epistemologický – nelze mluvit o dokonalém poznání člověka, pokud poznáme jenom část jeho psychiky. Tato snaha má i zcela praktické odůvodnění v politické rovině: není možné budovat novou společnost bez dokonalé znalosti člověka, neboť by její charakter nemusel odpovídat dosud neobjeveným potřebám svých členů. Podle Vítězslava Nezvala není surrealismus striktně vzato možné chápat jako odborný noetický přístup, ale přesto se nejedná o čirý subjektivismus z toho důvodu, „že toto krajně subjektivní poznávání je poznáváním objektivním a že směřuje k poznávání skutečnosti […], jak se obráží v nás.“[156] Předponu „sur“ ve slově surrealismus pak Nezval chápal právě jako odkaz na vnímající subjekt, čímž zároveň odůvodnil odtažitost surrealistů od realismu devatenáctého století: ten se podle něj snaží o zobrazení světa jevů sama o sobě, zatímco surrealisty zajímá střet objektivity vnějšího světa a subjektivity vnímatele.[157]

---

[154] FREUD, S. *Výklad snů.* Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003, s. 89–90. Srov. také TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v* Praze, s. 146.

[155] Srov. Tamtéž, s. 111.

[156] NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*, s. 116. Nezval zdůvodnil pozornost věnovanou zkoumání nevědomí také pragmaticky: „[…] právě proto, že u reakcionáře je jeho vědomí v rozporu s jeho nevědomím, dochází v kapitalistické společnosti k tolika mentálním poruchám lidí. […] Skutečný revolucionář musí dbáti o to, aby uvedl své nevědomí v soulad se svým vědomím.“ NEZVAL, V. *O surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.). *Surrealismus v diskusi*, s. 81.

[157] Srov. NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*, s. 116. Karel Teige v *Jarmarku umění* uvedl ještě další často užívaný argument proti realismu devatenáctého století: jakožto umění buržoazní epochy nutně odráželo zájmy vládnoucí třídy, proto bylo dle jeho názoru v nové společnosti nevyužitelné. Srov. TEIGE, K. *Jarmark umění*, s. 55.

Zájem o mimoracionální složky lidské psychiky byl v souladu s obecným étosem poválečného mladého umění. V něm získaly velkou pozornost objevy umění primitivních afrických či tichomořských národů, jejichž odrazem byly již před válkou například malby Henriho Rousseaua či Paula Gauguina, jak již bylo řečeno výše. V umění civilizací nezkažených divochů doufali evropští tvůrci nalézt možnou inspiraci a cestu k prapůvodnímu, a tedy do jisté míry autentičtějšímu umění, které lépe zachytí skutečnou podstatu lidského společenství.

Surrealisté se nicméně svými výpravami mimo rozumovou sféru dostávali především do konfliktu s antimetafyzickým zakotvením marxismu. Předpoklad, že myšlení zbavené limitů může samo o sobě být původcem uměleckého díla, musí být nutně konfrontován s materialistickou koncepcí postulující tvrzení o sekundárnosti umění vůči hospodářským podmínkám společnosti. Tento rozpor lze vysvětlit freudovským způsobem tak, že i nevědomí je v důsledku ovlivněno stavem světa, v němž se jedinec pohybuje, protože zpracovává podněty, které vědomí potlačilo. O něco větší problém činí ryze pasivní charakter takového přístupu – místo aby umělec vědomě tvořil dílo, kterým bude působit ve společnosti, nechá pracovat síly, nad nimiž nemá kontrolu a které mohou v důsledku způsobit vznik díla, jehož vyznění nebude v souladu s požadavky, které jsou na umění kladeny.[158]

První Bretonův manifest surrealismu se zabýval primárně tématem umění a politické směřování francouzských surrealistů bylo nutno vyčíst z jejich jiných projevů. Jeho druhý manifest je oproti tomu již mnohem výrazněji věnován politickým úvahám, zejména přihlášení se k metodě dialektického materialismu a k třídnímu boji. Stejný posun je znatelný také v dalších surrealistických aktivitách: v roce 1924 ustavený časopis *Surrealistická revoluce* (*La Révolution surréaliste*) byl nahrazen po sepsání druhého manifestu surrealismu časopisem s výmluvným názvem *Surrealismus ve službách revoluce* (*Le Surréalisme au service de la révolution*). Tato transformace usnadnila dle názoru Anji Tippnerové také vznik Skupiny surrealistů v Československu, neboť její klíčový teoretik Karel Teige by se k surrealismu nejspíš tak snadno nepřiklonil, kdyby v něm nenalézal ideovou blízkost.[159] Teige se také dlouhou dobu netajil svou skepsí k surrealistickému hnutí, což se projevilo i tím,

[158] V prvním manifestu surrealismu Breton píše: „Hleďte se dostat, jak jen dokážete, do co nejpasivnějšího nebo nejreceptivnějšího stavu.“ BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 44. Blízkost marxismu a psychoanalýzy lze ovšem vysledovat i z jiného pohledu. Jonathan Culler uvažuje o subjektu v umění a v případě dvou zmíněných koncepcí jej chápe jako produkt spektra sociálních, resp. psychických sil, které se vymykají kontrole. Srov. CULLER. J. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015, s. 125. Z takového pohledu jsou potom marxistický a psychoanalytický přístup v podstatě strukturně podobné, vnímají subjekt jako ne zcela autonomní a liší se jen nabízeným vysvětlením příčin, kterými je subjekt ovlivňován.

[159] TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v* Praze, s. 44.

že nepatřil mezi zakládající členy české surrealistické skupiny, avšak připojil se k ní o dva měsíce později, v květnu 1934.

Původně poněkud chladný vztah je koneckonců zjevný i z některých dřívějších vyjádření poetistů vůči surrealismu, kdy i přes pozorné sledování vývoje (zejména francouzského) umění nešlo vždy o samozřejmé sympatie. Vítězslav Nezval v roce 1927 krátce zhodnotil dadaismus a surrealismus, přičemž prvně jmenovaný směr vyzdvihl výše:

> „Dada jsou stěhovači nábytku. Rozebrali důkladně pokoj moderního buržoy. Římsy padají a roztříšťují se. Na otomanu leží hodiny vedle peřin a Monetova obrazu. Střepy koflíků a váz pokrývají dno stěhovacího vozu. Krajky čouhají z prachu v sousedství několika párů bot. Natropivše tento půvabný nepořádek, dadaisté se rozutekli.
>
> Surrealisté jsou ti z dadaistů, kteří našli výmluvu pro toto řádění. Odvolávají se na sen. Zatímco jsme spali, něco silnějšího, než jsme my samotni, vedlo nás uspořádat pokoj přirozeně. Žádný nebude věřit této výmluvě. Dadaisté jsou upřímnější. Můžeme je milovat.“[160]

Také Karlu Teigovi trvalo několik let, než své pochybnosti vůči surrealismu rozptýlil – ještě v knize *Svět, který voní* kritizoval surrealisty za přílišnou pasivitu, ve které spisovatel pouze zapisuje myšlenky, které mu samovolně vyvstanou v mysli: „Surréalistické nepřátelství k vědomému lyrismu, k vědomé tvorbě básnické je nejzákladnějším omylem. […] Popříti volní akt básnické tvorby je estetické nonsens: poesie by klesla na spiritistický trik […]“.[161] Teige si v tomto kontextu pomohl i odkazem k F. X. Šaldovi a citací jeho tvrzení, že „tvorba jest akt uvědomělosti, účelnosti, metodiky, a že jest v ní tedy súčastněna i vůle.“[162] Absence autorské aktivity, která byla pro marxistické estetiky jedním z nejdůležitějších kritérií, tak Teigovi znemožňovala přijmout surrealismus v okamžiku, kdy v Československu stále ještě existoval funkční umělecký směr, který mohl rozvíjet.

Podobně Teige zprvu nahlížel s nedůvěrou i na ideový základ surrealistů: „Revoltující libertérství surréalistů mělo s komunismem, tedy s marxismem a leninismem málo společného. Ideologie surrealistů je ideologie deklasované skupiny, daná rozpadnutím sociálního svazku starého a atomisací individua: surréalistická revoluce má zjevně všecky

[160] NEZVAL, V. *Dada a surrealismus*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. II*, s. 412.
[161] TEIGE, K. *Svět, který voní*, s. 170.
[162] Tamtéž, s. 171.

znaky individualistického anarchismu.“[163] Tyto pochybnosti byly rozptýleny až o mnoho let později; zároveň ovšem Teige už před svým obratem respektoval surrealismus jako uměleckou metodu, kterou vnímal jako zasazenou do rámce filozofického myšlení v tradici kantismu a bergsonismu.[164]

Vznikající české surrealistické hnutí se muselo vypořádat s několika otázkami. Zejména šlo o inspirační zdroje surrealismu – ten se vedle odkazu k dadaismu netajil svým důrazem na Freudovu psychoanalýzu, tedy koncepci, kterou mnoho pravověrných materialistů přijímalo s nedůvěrou. Čeští surrealisté se ovšem bránili výtkám, že přejímají freudismus plně a nekriticky. Vítězslav Nezval zdůrazňoval epistemologický smysl zkoumání nevědomí, ve kterém surrealisté hodlali nalézt vodítka k lepšímu poznání člověka – nejednalo se tedy o záležitost metafyzickou či spirituální. Objektivita surreálna je podle Nezvala právě v přiznané subjektivitě a jejím vědomém uchopení, které tak umožní lépe poznat sebe sama – přijmeme-li jako fakt, že nevědomí existuje, pak je mnohem užitečnější se snažit je poznat, než aby působilo vskrytu.[165]

Již zmíněnou silnou inspirací bylo pro surrealisty dadaistické hnutí. V českém prostředí o dadaismu nelze příliš mluvit, ale dadaismus německý či francouzský zde byl dobře znám. Zejména v Německu mělo hnutí dada podle Teiga „vysloveně komunistický charakter“,[166] takže i přes svůj nihilismus a destruktivní tendence mohlo být vnímáno jako souputník revolučních snah ostatních levicově orientovaných uměleckých skupin.

Třetí inspirační zdroj nalezli dle Teiga surrealisté ve filozofickém myšlení Georga Friedricha Wilhelma Hegela, kterým byli zpočátku ovlivněni více než Sigmundem Freudem.[167] I tento aspekt ozřejmuje, proč mohli mít surrealisté tak blízko k marxismu – Karl Marx z Hegela značným způsobem vycházel, jakkoliv se lišili v tom, co Marx považoval za nejdůležitější filozofickou otázku: zda lze připsat prvenství hmotě či duchu. Často se také metaforicky praví, že Marx „postavil Hegela z hlavy na nohy“, čímž je míněn právě jeho přesun důrazu od Hegelova absolutního ducha k materiálním podmínkám lidské existence. Friedrich Engels

[163] Tamtéž, s. 168.
[164] Zejména co se týče vnímání času: Teige analyzuje surrealistický přístup k nevědomí prizmatem Kantových apriorních nazíracích forem prostoru a času a Bergsonova konceptu trvání a mluví o tom, že je při zkoumání nevědomí nutno nahradit racionalitu intuicí. Srov. Tamtéž, s. 45.
[165] Srov. NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*, s. 117.
[166] TEIGE, K. *Deset let* surrealismu. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi,* s. 12.
[167] Tamtéž, s. 16.

navíc od Hegela přejal dialektickou metodu,[168] která pak dala jméno celému vědnímu přístupu – dialektickému materialismu.

V neposlední řadě se pak jevila velmi palčivě otázka, nakolik jsou surrealistické postuláty v souladu s celkovým vyzněním marxistického přístupu k umění a světu: nejednalo se pouze o otázky estetiky, u nichž stále ještě převažovala shoda na názoru, že marxistická uměnověda jako taková dosud není plně zformována. Jako sporné se ukazovaly i dílčí problémy epistemologické či ontologické, zejména v otázce, jaký status vlastně má ona surrealisty zkoumaná „nadrealita", jak ji můžeme poznat a co to vlastně znamená. Silně přítomné riziko obvinění z idealismu vedlo surrealisty k tomu, aby definovali „nadrealitu" jako imanentní aspekt reality, jako její součást, nikoliv jako jinou ontologickou rovinu stojící nad naší skutečností či mimo ni.[169] Poznávat tzv. nadrealitu pak není nic jiného než důkladnější poznávání reality samotné a ve své podstatě jde o protispirituální, protimystický přístup, neboť se snaží nalézt skryté zákonitosti fungování lidské psychiky.[170] Nezval také popisoval vztah vědomí a nevědomí jako dialektický, čímž se snažil odstranit bariéru, která mezi ně byla stavěna.[171]

V tomto ohledu byli surrealisté podrobeni ze strany marxistických teoretiků největší kritice, zejména Ladislavem Štollem, který jako přispěvatel do sborníku *Surrealismus v diskusi* zaujal kritičtější postavení oponenta surrealismu. Jeho terčem se stalo především riziko individualismu, které vyplývalo mimo jiné z inspirace surrealistů v umění romantismu. Revoluční náboj romantiků považoval Štoll pouze za důsledek subjektivního nesouhlasu s ideologií tehdejší buržoazie, nikoliv za projev vědomého třídního boje.[172]

Druhý problém viděl Štoll v nezájmu surrealistů o společenské procesy, kterým marxisté přikládají větší váhu než psychice jednotlivce:

> „Surrealista však hledá příčiny našeho osudového jednání v tajemných hnutích duše. Marxista je hledá především v spletitých souvislostech

[168] Hegel nebyl původcem dialektického myšlení; v podobě, jaké nabývá dialektika u Hegela, již s konceptem teze, antiteze a syntézy pracoval Hegelův předchůdce Johann Gottlieb Fichte. Srov. FICHTE, J. G. *Základ všeho vědosloví*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

[169] Takto Breton definuje nadrealitu ve *Spojených nádobách*. Srov. TEIGE, K. *Deset let surrealismu.* In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.). *Surrealismus v diskusi*, s. 30.

[170] NEZVAL, V. *O surrealismu*. In Tamtéž, s. 79.

[171] Tamtéž, s. 82.

[172] ŠTOLL, L. *K sociologii romantismu*. In Tamtéž, s. 62. Karel Teige o několik let dříve v knize *Svět, který voní* vyzdvihl romantismus jako vývojového předchůdce moderního umění zejména kvůli tomu, že zbavil poezii nutnosti věnovat se primárně obsahu; nepovažoval však poetismus za následovníka romantismu z toho důvodu, že na rozdíl od romantismu jej vnímal jako vystavěný na konstruktivistickém základě. Srov. TEIGE, K. *Svět, který voní*, s. 12.

> objektivních sil, vládnoucích mystickou houštinou vztahů lidí v kapitalistické společnosti, sil, jejichž hříčkou je člověk, který nepoznal vnitřní zákonitost tohoto dění.“[173]

Zaměření se na vnitřní procesy lidské duše a z toho plynoucí nezájem o realistickou tvůrčí metodu, jejíž cílem je zachytit svět v jeho objektivní podobě, byl podle Štolla chybný krok, který surrealistům ztěžoval působení ve prospěch revolučních myšlenek. Východisko viděl (podobně jako Záviš Kalandra v témže sborníku[174]) v důsledném příklonu k dialektickému materialismu, který považoval za „jediný objektivně pravdivý světový názor“[175], což dle jeho názoru mohlo následně umožnit zhodnocení surrealismu na základě stejných ideových východisek.

Tu pravděpodobně nejpodstatnější otázku, týkající se politického směřování Surrealistické skupiny, zodpověděly jednoznačně dva dopisy zaslané jednak André Bretonovi, v němž skupina popsala svůj vztah k surrealismu, a dále Ústřednímu agitpropu Komunistické strany Československa, ve kterém se čeští surrealisté přihlásili k dialektickému materialismu a třídnímu boji.[176]

Vyjádření sympatií marxistickým myšlenkám ovšem neznamenalo rezignaci na experimentální snahy v umění: skupina si v dopise adresovaném KSČ vymínila svobodu ve volbě uměleckých prostředků a tento požadavek estetické autonomie podložila odkazem na sovětské autority.[177] Tím byla znovu naznačena distance mezi uměním a politikou, kterou si avantgarda s sebou nesla již od vzniku poetismu. Na jednu stranu umělci jasně deklarovali svou oddanost marxismu, na druhou stranu odmítali podřizovat svou tvorbu striktně politickým kritériím.[178] Vznikla tak situace, která se v následujících letech ještě několikrát

---

[173] ŠTOLL, L. *K sociologii romantismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*, s. 73.
[174] KALANDRA, Z. *Nadskutečno v surrealismu*. In Tamtéž, s. 86.
[175] TEIGE, K. – ŠTOLL, L. *Závěr*. In Tamtéž, s. 103.
[176] Oba dopisy od sebe dělí téměř rok. Zatímco dopis Bretonovi je datován 10. 5. 1933, dopis Ústřednímu agitpropu KSČ odešel 19. 3. následujícího roku, tedy dva dny před oficiálním datem založení Skupiny surrealistů v ČSR. Zatímco v dopise André Bretonovi mluví Nezval převážně o dialektickém materialismu, v dopise KSČ si vyhrazuje právo na svobodu formálních experimentů. Srov. NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*. Dále také srov. TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v* Praze, s. 43.
[177] Tamtéž.
[178] Takto Karel Teige v programové stati *Poetismus* píše, že „[p]oetismus je bez filosofické orientace. […] Není světovým názorem – tím je nám marxismus, ale životní atmosférou […]. Poetismus je především modus vivendi.“ TEIGE, K. *Poetismus*. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I*, s. 557–559.

zopakovala: umělci přihlašující se k marxistickému myšlení zároveň cítili potřebu explicitně si vymínit možnost tvorby bez přímé kontroly a nutnosti dodržovat dopředu daná schémata.[179]

Styčné body surrealismu (resp. i obecněji české meziválečné avantgardy) a marxistického myšlení se nacházely na několika rovinách. Zřejmě nejvýraznější bylo volání obou koncepcí po nutnosti revoluce – jednak společenské, ale i umělecké, která měla následovat sociální změny.[180] Členové české avantgardy se netajili svou inklinací k levici, respektive k politice komunistické strany, což se ve dvacátých letech projevilo zejména silnou personální provázaností KSČ a Devětsilu.[181] Obdobně celková avantgardní tendence k vytváření uměleckých skupin byla v souladu s kolektivistickým směřováním marxismu; nakonec také antielitářský étos[182] surrealistických umělců, z nichž mnozí prošli obdobím proletářské tvorby, odpovídal marxistickému důrazu na tematiku třídního boje a na sociální témata.

Vztah surrealismu a dialektického materialismu komentoval Karel Teige ve sborníku *Surrealismus v diskusi*, který byl jedním z prvních souborů teoretických textů věnujících se surrealismu v českém prostředí:

> „Jestliže z nauky dialektického materialismu vyplývají (ovšem při správné aplikaci a specifikaci) určitá kritéria k posouzení sociální a politické povahy ideové náplně (t. zv. obsahu) uměleckého hnutí či díla, nejsou to nicméně odpovědi, dotýkající se formy: o vlastním rozvoji umění, o jeho tvůrčích metodách, o jeho slohu, o jeho struktuře, faktuře, technice etc., nemáme a nemůžeme míti hotových, jednoznačných, z klasické marxistické literatury přímo vyplývajících závěrů: třídní podstata umění a zvláště literatury projevuje se v nesmírně rozmanitějších formách, než

[179] Podobně dopadla například konference mladých spisovatelů v březnu 1948 na Dobříši, kterou sice iniciovalo vedení KSČ, ale znění závěrečné rezoluce již nemělo pod kontrolou. Mohlo tak dojít k tomu, že se spisovatelé na jednu stranu přihlásili k socialismu, ale zároveň proklamovali požadavek umělecké svobody. Srov. KNAPÍK, J. *Únor a kultura*. Praha: Libri, 2004, s. 57.

[180] Květoslav Chvatík v sedmdesátých letech popsal tento vztah následovně: „Termínem ‚avantgardní umění' označujeme onu fázi ve vývoji moderního umění, kdy se hledačství a revolucionářství umělecké spojuje s revolučností společenskou […]." CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda*, s. 37.

[181] Nejednalo se ovšem o provázanost absolutní – Jaroslav Seifert byl za svou pozici v generační diskusi v roce 1929 ze strany vyloučen, Karel Teige, který byl vůdčím teoretikem české meziválečné avantgardy, se nikdy členem KSČ nestal, jakkoliv často hájil její stanoviska, spolupracoval s jejími členy a netajil se obdivem k vývoji v Sovětském svazu.

[182] Vymezování možností vztahu jednotlivce a celku v umělecké rovině považuje Jan Wiendl za leitmotiv dvacátých let. Srov. WIENDL, J. *Vizionáři a vyznavači*, s. 107. V umělecké levici nebylo příliš sporu o tom, že kolektivita má přednost – svědčí o tom nejen umělecké skupiny, ale také kolektivně formulovaná prohlášení či manifesty. Adjektivum „individualistický" bylo navíc soustavně používáno jako negativně hodnoticí, zejména ve vztahu k umění přelomu 19. a 20. století. Výrazněji se tomuto směřování vymykal zejména artificialismus, oba jeho představitelé – Štyrský a Toyen – však následně plynule přešli k surrealismu.

> s jakými se setkáváme v politickém životě, a proto bylo by obzvláště škodlivo přenášeti do teorie umění mechanicky a schematicky kriteria a kategorie politické. (Viz usnesení VKP (b) z r. 1925).“[183]

Teige v otázce formálních náležitostí zaujal o mnoho opatrnější stanovisko, než kterým se prezentoval v předchozím desetiletí. Jako levicový proponent poetismu měl jasno ne snad v tom, jaká umělecká forma je správná, ale minimálně v tom, které formy už se přežily. Také ve třicátých letech považoval některé žánry za nevyhovující, a to i v rozporu s obecně přijímaným názorem: takto kritizoval socialistický realismus, kterému vytýkal, že se vzdal progresivní teorie ve prospěch konzervativní praxe, že jako realitu chápe jenom empirické vnímání objektů a neuvažuje vnitřní psychický život.[184]

Pozoruhodné také je, že v roce 1934 již Teige rezignuje na hledání estetických kritérií, které by mohly vytvořit komplexní marxistickou uměnovědu. O několik let dříve, v době krize kritérií a tzv. sporu o generaci, se diskuse vedla zejména nad tématem, jaká kritéria mají díla marxistických spisovatelů splňovat či proč ještě deset let po vzniku svobodného československého státu není marxistická estetika vytvořena. O pět let později je otázka posunuta do obecnější roviny, zda vůbec může existovat marxistická estetika – a Teigova odpověď zní záporně.

Kromě snahy uchovat si uměleckou svobodu a neomezovat umělce v hledání nových cest je možné tento přístup chápat i jako svým způsobem ústupek realistickým autorům, kteří byli surrealistům ideově blízcí, ale umělecky velmi vzdálení. Vítězslav Nezval přímo hovoří o solidaritě, která jim velí nejít proti ostatním spisovatelům, kteří se přihlásili k proletářské revoluci.[185]

Surrealistické skupina v Československu působila bez výraznějších problémů pouhé dva roky. V listopadu roku 1936 ovšem francouzský spisovatel André Gide vydal knihu *Návrat ze Sovětského svazu*, ve které popsal svou deziluzi z návštěvy stalinského Ruska; do češtiny byla bezodkladně přeložena Bohumilem Mathesiem a vydána hned následující měsíc. Společně s již dříve se objevujícími se zprávami o politických procesech a čistkách se levicová scéna začala štěpit na část, která vývoj v Sovětském svazu sledovala s obavami, a ty, kteří věřili

---

[183] TEIGE, K. *Deset let surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*, s. 9.

[184] TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v* Praze, s. 136. Po druhé světové válce byl Teige k socialistickému realismu ještě o poznání kritičtější a považoval jej za pouhé epigonství realismu devatenáctého století.

[185] NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*. Srov. také TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v* Praze, s. 43.

Stalinově verzi o kriminálním rozměru procesů a popravy považovali za nezbytnou epizodu, jíž je nutné projít před nastolením spravedlivého společenského uspořádání.[186]

Gidova kniha se setkala s odporem nejen ve Francii ze strany politiků (francouzské komunistické strany) i jeho dosavadních přátel (Louis Aragon), ale i v Československu, kde se proti ní nejvýrazněji postavil S. K. Neumann svým pamfletem *Anti-Gide*, který byl oceněn například Zdeňkem Nejedlým či Ladislavem Štollem. Ze skupiny Blok sdružené okolo Bedřicha Václavka se vstřícně k Gidově knize postavil pouze Jan Noha, následně však z redakce Bloku odešel.[187] Sám S. K. Neumann Sovětský svaz nikdy nenavštívil, takže svou kritiku Gida nemohl postavit na odlišné zkušenosti a soustředil se zejména na kritiku avantgardy.[188]

Záviš Kalandra vydal v témže roce spolu s Josefem Guttmannem knihu *Odhalené tajemství moskevského procesu*, v níž se kriticky vyjádřil k sovětským procesům, které vnímal jako stalinistickou kontrarevoluci namířenou proti nejbližším Leninovým spolupracovníkům a přirovnal je k Hitlerově „noci dlouhých nožů", která proběhla o dva roky dříve.[189] Inicioval také o rok později protest proti dalším procesům, ke kterému se připojila řada členů Surrealistické skupiny. Kalandra si těmito aktivitami vysloužil nálepku trockisty a konec členství v KSČ,[190] v roce 1950 jej pak čekal trest nejvyšší.[191]

Surrealistická skupina pokračovala v činnosti ještě dva roky, avšak její členové se v tématu moskevských procesů názorově rozešli. V březnu 1938 pak Vítězslav Nezval, který se přiklonil ke Stalinově verzi událostí, oznámil rozpuštění skupiny.[192] Následovala názorová

---

[186] O rok dříve byly naopak kritičtější hlasy v českém prostředí poněkud uklidněny skutečností, že Československo podepsalo se Sovětským svazem pod dojmem hrozby hitlerovského Německa mírovou smlouvu, která byla založena na mírových smlouvách obou států s Francií. Srov. CABADA, L. *Komunismus, levicová kultura a česká politika*, s. 170.

[187] Srov. CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu*, s. 169.

[188] Gide na silné vášně, které jeho kniha vzbudila nejen ve Francii, ale i v jiných zemích, reagoval dalším textem *Retuše k mému Návratu ze Sovětského svazu*, ve které opustil svou původní pozici přátelského rádce a na základě dostupných dat podrobil Sovětský svaz kritice ještě mnohem ostřejší.

[189] GUTTMANN, J. – KALANDRA, Z. *Odhalené tajemství moskevského procesu*. Praha: Záviš Kalandra, 1936, s. 7–9.

[190] V roce 1936 mu nebyla kvůli jeho postojům vydána nová stranická legitimace. Srov. ZOUHAR, J. *Záviš Kalandra*. In *Slovník českých filosofů*. [online]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/kalndr.html>. [cit. 24. 11. 2018].

[191] K tomu srov. BOUČEK, J. *27. 6. 1950 – Poprava Záviše Kalandry*. Praha: Havran, 2006.

[192] Dle vzpomínek Julia Firta bylo ovšem zpočátku Nezvalovo stanovisko shodné s ostatními členy skupiny a názor změnil až po diskusích právě s Firtem, který byl důvěrníkem Edvarda Beneše a zastával pragmatické hledisko: vzhledem k čím dál zjevnějšímu ohrožení Československa nacistickým Německem bylo třeba uchovat si se Sovětským svazem dobré vztahy, neboť jeho geopolitická role skýtala naději, že vyváží německou hrozbu a bude garantem míru v Evropě. Srov. FIRT, J. *Knihy a osudy*. Brno, Atlantis, 1991, s. 240. Rozpuštění

přestřelka mezi Teigem a Nezvalem, v níž Teige – obdobně jako Kalandra dříve – přirovnal dění v SSSR k nacistickému Německu,[193] čímž si definitivně uzavřel cestu do levicového tábora. Alexej Kusák považuje konec třicátých let za dobu, kdy byl ideový vývoj levicové kultury ukončen a další pokračování pak mohlo nastat jen v podobě politického aparátu.[194] Tento soud, jakkoliv je zřejmě silně ovlivněn znalostí následujícího vývoje, vychází ještě z jedné implicitní premisy: druhou světovou válku nepřežilo velké množství levicově orientovaných teoretiků či autorů a mnohé další potkal obdobný osud několik málo let po únoru roku 1948, což poválečný vývoj nepochybně poznamenalo.

Surrealistické skupiny ovšem její ostatní členové neuznali, což zdůvodňovali především tím, že kolektivní orgán nemůže být rozpuštěn na základě vůle jednotlivce. Srov. TEIGE, K. *Surrealismus proti proudu*, s. 37.

[193] Konkrétně v oblasti umění Teige přirovnal uzavření Meiercholdova divadla k likvidaci Bauhausu či sovětské odmítání moderního umění ke Goebbelsově kampani proti tzv. Entartete Kunst. Tamtéž, s. 8, 23.

[194] Srov. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 139.

6. Problémy kontinuity

První polovina dvacátého století přinesla středoevropské společnosti a kultuře zásadní změny. Na jejím počátku se po nejničivějším válečném konfliktu v dosavadních dějinách lidstva překreslila politická mapa a převládající formou společenského uspořádání se staly státy demokratické, sekulární a vybudované na národnostním principu. V českých zemích s sebou konec rakouské nadvlády a brzká ekonomická konjunktura nesly příslib šťastné budoucnosti ve svobodné republice. O dvacet let později ovšem ještě o mnoho děsivější válka zpochybnila všechny dosavadní představy a zformulovala nevyhnutelnou otázku: pokud monarchie vyústila ve světovou válku a prvorepubliková pluralitní demokracie měla stejný osud, k jakému dalšímu politickému systému se přiklonit příště?

Po druhé světové válce byl ve východní části Evropy hlavním adeptem na tuto roli socialismus, ke kterému se konsensuálně hlásil velký díl české společnosti, nejvyšší představitele státu nevyjímaje.[195] Benešovými dekrety byl znárodněn československý těžký průmysl, již v prvním nárysu pookupačního uspořádání, v Košickém vládním programu z 5. dubna 1945, bylo navíc akcentováno úzké sepětí se Sovětským svazem jak na rovině hospodářsko-politické, tak kulturní, což potvrdilo i vítězství komunistické strany ve volbách v květnu 1946. Zisk premiérského křesla a postupné posilování komunistických pozic se projevily mimo jiné nárůstem členstva; z válečných přibližně čtyřiceti tisíc a poválečných osmi set tisíc členů české a slovenské komunistické strany až na téměř dva a půl milionu v létě roku 1948.[196]

Transformace společenského upořádání byla dokončena v únoru 1948. Po demisi části nekomunistických ministrů z důvodu nesouhlasu s personálními změnami ve vedení pražského Sboru národní bezpečnosti doplnil předseda vlády Klement Gottwald svůj kabinet

[195] Podle Jacquese Rupnika nebylo v roce 1945 otázkou, zda se přiklonit k socialismu, avšak jaké prostředky a jakou cestu k němu zvolit. Srov. RUPNIK, J. *Dějiny Komunistické strany Československa*, s. 192.

[196] Srov. *Komunistická strana Československa (KSČ); odhad členské základny*. [online]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/s_ksc_clen_01.php>. [cit. 15. 1. 2019]. Po prudkém nárůstu členské základny strany následovalo zastavení přijímání nových členů a série prověrek, po nichž několik stovek tisíc osob muselo stranu opustit, mnozí ovšem podle Karla Kaplana odcházeli z důvodu nesouhlasu s postupem strany. Takto klesl počet členů KSČ do roku 1951 téměř o milion, přičemž nezanedbatelnou část odchozích – přibližně dvacet procent – tvořilo dělnictvo a rolnictvo. Zároveň panovaly i obavy z přílišné masifikace strany, při které tak přestával být zřetelný rozdíl mezi názory komunistů a nekomunistů. Srov. KAPLAN, K. *Československo v letech 1948–1953*. Praha: SPN, 1991, s. 65–66. V hypotetickém případě, kdy by se členy strany stali všichni obyvatelé země, by vlastně původní názorová pluralita nezmizela, jen by se přesunula dovnitř strany a systém by tak pohltil sám sebe. Následným nevyhnutelným krokem by nejspíš byla vnitřní diferenciace a případné rozštěpení strany.

loajálními členy, aniž by respektoval poměr sil vzešlý z voleb. Vyjma zjevně nezákonné únorové činnosti Lidových milicí a akčních výborů[197] panují pochybnosti také o ústavnosti postupu prezidenta republiky Edvarda Beneše při řešení vládní krize. Původně avizovaná demise dvanácti ministrů šestadvacetičlenného kabinetu by k rozpuštění vlády či Národního shromáždění v mezích daných dosavadními právními normami nestačila, odstoupivších ministrů však nakonec bylo čtrnáct, tedy nadpoloviční většina. Přesto Beneš přistoupil na Gottwaldův návrh a doplnil jeho vládu navrženými jmény. To ovšem historik Václav Veber považoval za protiústavní postup, jelikož vláda po odstoupení čtrnácti ministrů v danou chvíli přestala být usnášeníschopná, a nebylo tedy možné odstoupivší členy jednoduše nahradit.[198] Právník Ladislav Vojáček ovšem jednoznačnou interpretaci únorových událostí zpochybnil. Podle jeho názoru by Edvard Beneš potřeboval k rozpuštění vlády, které nebylo podloženo vyslovením nedůvěry Národním shromážděním, kontrasignaci premiérem, který ovšem již dopředu avizoval, že nehodlá vládu rozpustit, nýbrž rekonstruovat; Beneš zároveň nemínil jmenovat předsedou vlády nikoho jiného než Gottwalda.[199] V takové chvíli by pak podle Vojáčka zbýval Benešovi jediný možný ústavní postup, a to vlastní abdikace, čímž by ovšem jeho pravomoci přešly na – předsedu vlády. Přijetí demise a jmenování nových ministrů pak dle jeho názoru lze vnímat jako zrychlený proces pověření (staro)nového premiéra sestavením (staro)nové vlády, čímž by byly naplněny požadavky dosud platné prvorepublikové ústavy.[200]

Edvard Beneš byl ve svém rozhodování silně ovlivňován jednak Gottwaldovým nátlakem spojeným s hypotetickou hrozbou intervence sovětských vojsk, ale také hojně navštěvovanými manifestacemi, které v únorových dnech probíhaly na podporu gottwaldovského vedení; vliv mohl hrát také Benešův špatný zdravotní stav. Umělce vyzýval k aktivitě manifest *Kupředu, zpátky ni krok!* otištěný 25. února 1945 v *Rudém právu* a ve *Svobodných novinách*, které o den dříve převzal po Ferdinandu Peroutkovi Jan Drda; počet podpisů pod manifestem zakrátko dosáhl několika stovek, ačkoliv jeho tón byl již v tuto dobu značně konfrontační a umně kombinoval vizi šťastné budoucnosti s obrazem nevlídné minulosti: „Vstupujte do akčních výborů Národní fronty, pomáhejte zneškodňovat síly temna

[197] Ty byly v červenci 1948 zpětně legalizovány zákonem č. 213/1948 Sb., o úpravě některých poměrů na ochranu veřejných zájmů.

[198] Srov. VEBER, V. *Jak to bylo s demisemi v únoru 1948*. In Paměť a dějiny, 2009, roč. 3, č. 1, s. 10. Dostupné také online na <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad0901/005-010.pdf>. [cit. 14. 1. 2019].

[199] Srov. VOJÁČEK, L. *Únorová krize a její ústavněprávní aspekty*. In PODOLEC, O. (ed.). *Február 1948 a Slovensko*. Bratislava: Ústav pamäti národa, 2008, s. 202–239. Dostupné také online na <http://www.februar1948.sk/data_februar/files/publikacie/zbornik-februar-1948-a-slovensko.pdf> [cit. 14. 1. 2019].

[200] Srov. VOJÁČEK, L. *Posudek bakalářské práce Postavení a úloha akčních výborů Národní fronty*. [online]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/auth/th/lggo0/Liskova-BP-M16.pdf>. [cit. 14. 1. 2019].

a zpátečnictví, účastněte se činně při formování pokrokových sil národa, které zajistí naši krásné zemi šťastnou a dobrou budoucnost.“[201] Implicitní rovnítko položené mezi výrazy „temno“ a „zpátečnictví“ přitom jednoznačně definuje hodnotový rámec, v němž se bude nová kultura pohybovat.

Původně sokolské heslo „kupředu, zpátky ni krok“ je v komunistickém pojetí krystalickým vyjádřením ideje nutnosti vybudování nové společnosti a kultury, které se po druhé světové válce stalo leitmotivem zejména politiků činných v kulturní sféře či stejně tak umělců působících v politice. Zároveň přibližuje strategii posilování vlivu komunistické strany, která přejímala témata či výrazivo konkurenčních organizací – v tomto případě tělovýchovného spolku Sokol či také katolické církve.

Na tomto místě je možné zformulovat několik dalších otázek: Jaký byl vlastně charakter obecně proklamovaného přechodu k nové kultuře? Šlo o transformaci stávajícího stavu, která by vycházela z přiznané návaznosti, nebo spíše o vybudování zcela nové kultury, která by se od předchozího stavu podstatně odlišovala? A jaké byly důsledky změn, které v prvních letech nového státu proběhly?

*

Otázky kontinuity či diskontinuity lze nahlížet z více úhlů. Jde zejména o definici kritérií uplatňovaných na umělecká díla či vědecké koncepce, na ni navazující proměnu kánonu a konečně charakter personálně-technických aspektů kulturního provozu – postavení jednotlivých autorů, jejich možnost či nemožnost publikování a pohled na kulturní instituce, zejména na platnou legislativu, existenci uměleckých svazů, časopisů ad.

Na šířeji pojaté společensko-politické rovině je podle Jacquese Rupnika možné vysledovat několik výrazných bodů diskontinuity s meziválečnou první republikou v oblasti politické, legislativní a personální. Došlo k zásadní restrukturalizaci systému politických stran, kdy namísto předchozí plurality byla umožněna existence jen šesti stranám Národní fronty; připravována byla nová ústava, tedy změna celého legislativního rámce; a nakonec Edvard Beneš, který měl být považován za pokračovatele T. G. Masaryka, o tuto roli vzhledem ke svému pasivnímu postupu po mnichovské dohodě podle Rupnika přišel.[202] V otázce

[201] *Kupředu, zpátky ni krok!* In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů.* Praha: Orbis, 1948, s. 7–8.

[202] Srov. RUPNIK, J. *Dějiny Komunistické strany Československa*, s. 258. Poslední bod je poněkud problematický, Edvard Beneš byl alespoň zpočátku komunisty vnímán v pozitivním světle jako prostřední článek linie Masaryk (prezident Osvoboditel) – Beneš (prezident Budovatel) – Gottwald (prezident Sjednotitel). Roli hrály zejména

kontinuity kulturního provozu byla výchozím bodem teoretiků či praktiků marxismu úvaha spíše politicko-hospodářského než estetického rázu: jejím jádrem bylo přesvědčení, že státem řízená kultura dokáže lépe pokrýt potřeby obyvatelstva než kultura ponechaná volnému trhu. Dosavadní umělecká sféra byla z tohoto pohledu nevyhovujícím prostředím pro tvůrce i čtenáře, diváky či posluchače: autoři byli závislí na svém nakladateli či produkčním, jelikož museli tvořit nikoliv dle své vůle, ale v závislosti na tržním ocenění.[203] Adresáti uměleckých děl na druhou stranu neměli přístup ke kvalitnímu umění, které bylo často velmi exkluzivní: obrazy umístěné v soukromých galeriích či operní představení na předních divadelních scénách byly dostupné jen úzkému okruhu vyvolených.

Jedním z bodů Košického vládního programu bylo proto úsilí o tzv. demokratizaci kultury, tedy zpřístupnění kultury nejširším masám. První krok byl učiněn hned v srpnu roku 1945, kdy byl znárodněn filmový průmysl prezidentským dekretem č. 50/1945 Sb., až v dalších krocích došlo ke znárodnění těžkého průmyslu, bankovního sektoru či pojišťovnictví.[204] Tím je možné si učinit alespoň zčásti představu o důležitosti úlohy, jaká mohla být filmu a jeho potenciální agitační roli ve společnosti přikládána, pokud k jeho znárodnění došlo takto rychle. Polygrafický průmysl byl znárodněn později, zákonem č. 123/1948 Sb., přijatým v květnu 1948 se zpětnou účinností od 1. ledna 1948, následující rok došlo k faktickému znárodnění vydavatelské činnosti zákonem č. 94/1949 Sb., o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací.

Demokratizační snahy, které po únorovém převratu ještě zesílily, byly prosazovány se záměrem proměnit sociální strukturu skupiny tvůrců i adresátů uměleckých děl, a tím podpořit proměnu umělecké tvorby jako takové. Z toho důvodu docházelo k zakládání kulturních domů

Benešovy znárodňovací dekrety a jeho zdrženlivý postoj během únorového převratu. Srov. HOSTÁŇ, J. – HOŘEJŠ, J. *Jak byl zvolen Klement Gottwald presidentem republiky*. Praha: Státní nakladatelství, 1948, s. 15.

[203] Srov. hojně citovanou Leninovu stať *Stranická organizace a stranická literatura*, ve které se vymezuje proti nařčením, že komunismus neumožňuje tvůrčí svobodu umělců. Lenin tak činí argumentačně ne zcela korektním postupem, kdy nařkne své kritiky z pokrytectví a zpochybní jejich pozici tvrzením, že v kapitalistické společnosti také nelze mluvit o svobodě umění: „Ve společnosti založené na moci peněz […] nemůže být reálné svobody. […] Svoboda buržoazního spisovatele, umělce, herečky je jen zamaskovaná […] závislost na peněžním měšci […].“ LENIN, V. I. *Stranická organizace a stranická literatura*. In Týž. *Spisy*, sv. 10, s. 41. Tato Leninova myšlenka pak v mnoha obměnách zaznívala na různých fórech v prvních letech socialistického státu, například v projevu Jana Drdy na sjezdu spisovatelů v roce 1949: „Ale jaká míra svobody zůstala principielně spisovateli, jenž byl vydán všanc špatnému vkusu svých buržoazních konsumentů, zálibám a reklamním trikům svého nakladatele, na jehož zálohách a vůbec milosti a nemilosti byl závislý? Jaká nezávislost tam, kde míra štědrosti chlebodárců byla dána mírou ochoty sloužit a kde se postulát svobody mohl tak snadno zvrtnout v proslulou svobodu míti hlad a svobodu bydleti pod mostem?“ DRDA, J. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*. Praha: Orbis, 1949, s. 62.

[204] Jedná se např. o dekrety z 24. října, kterým byly znárodněny doly (dekret č. 100/1945 Sb.), potravinářské podniky (101/1945 Sb.), akciové banky (102/1945 Sb.) a soukromé pojišťovny (103/1945 Sb.).

či tzv. kulturních jizeb, byl podporován vznik ochotnických divadel či dalších uměleckých souborů. V oblasti literatury byla 1. května 1949 se záměrem získání většího počtu spisovatelů z dělnického prostředí vyhlášena akce Pracující do literatury, která ovšem nebyla příliš úspěšná, ze 744 prací porota označila jen 45, tedy pouhých 6 %, jako literárně hodnotné, mezi oceněnými autory navíc nebyli pouze dělníci, ale také studenti, úředníci či učitelé.[205] Větší ohlas měly kampaně zaměřené na čtenářstvo: v rámci soutěže plnění Fučíkova odznaku a v jiráskovské či hviezdoslavovské akci byly masivně vydávány knihy českých a slovenských klasiků – Jiráskovy sebrané spisy byly vydány ve dvaatřiceti svazcích, přičemž náklad každého svazku byl 50 000 výtisků, náklad žádanějších textů (Psohlavci, Temno ad.) byl ještě vyšší.[206]

Na rozdíl od poetistického přístupu, který zrovnoprávňoval všechny žánry, přetrvávalo klasicistické dělení na vysoké a nízké umění. Poúnoroví kulturní činitelé o demokratizaci kultury uvažovali jako o způsobu, jak zpřístupnit kvalitní kulturní produkci nejširším masám, od čehož očekávali povznesení kulturní úrovně lidu. Výjimku představoval Laco Novomeský, který na Sjezdu národní kultury představil jiný úhel pohledu: bez dostatečně široké a vzdělané čtenářské obce podle něj nemůže vzniknout kvalitní literatura.[207] Jeho perspektiva je tak naprosto opačná, neboť poprvé uvažuje o přínosech pro samotné umění, nikoliv jen pro společnost, zároveň jde o nepatrné naznačení distance ke spisovatelově vlastní avantgardní minulosti. A právě téma vztahu k minulosti v příštích letech v české a slovenské kultuře rezonovalo velmi výrazným způsobem.

Minulé, přítomné a budoucí umění

Jedním z klíčových problémů poúnorové kulturní sféry se stala otázka návaznosti na předchozí etapy vývoje umění. Radikální obrazoborectví avantgardy dvacátých let už nepřipadalo v úvahu, namísto úplného popření dosavadních výdobytků umění rezonovala ve veřejném prostoru vůle k přehodnocení předsocialistické kultury a k případné reinterpretaci

[205] Podle Alexeje Kusáka neúspěch akce Pracující do literatury ukazuje, že „v zemi s větší literární tradicí není možné vytvářet mýtus o ztracených nebo utlačovaných talentech." KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 367. Akci Pracující do literatury se důkladně věnoval Michal Bauer. Srov. BAUER, M. *Ideologie a paměť*, s. 215–270.

[206] K jiráskovské akci srov. ŠÁMAL, P. *Znárodněný klasik*. In NOVOTNÝ, R. – ŠÁMAL, P. (eds.) *Zrození mýtu*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011, s. 457–472. Petr Šámal navíc upozorňuje na proměnu recepce Jiráskových románů, které začaly být vnímány ne jako beletrie, ale jako historiografické texty.

[207] NOVOMESKÝ, L. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*, s. 251.

jejích problematických aspektů. V případech, kdy režimu konformní spisovatel byl částí svého díla přijatelný, avšak jiná část akceptovatelná nebyla, pak například jeho nevhodné texty nebyly dále vydávány, případně byly sebekriticky zavrženy samotným autorem.[208]

Problém návaznosti na předchozí umělecké etapy se stal dlouze diskutovaným tématem dost možná i proto, že neměl jednoznačně vhodné řešení. Étos budování nové společnosti, který si s sebou komunistická strana nesla již od dob svého vzniku, předpokládal odpoutání se od dosavadní situace, jež byla vnímána jako nedokonalá a dějinnou logikou stejně odsouzená k zániku. Tvrzení historické návaznosti ovšem mohlo velmi dobře posloužit k legitimizaci nového režimu, který tak dokázal lépe odůvodnit svou existenci a přesvědčit i skeptické hlasy z nelevicového tábora, které zpochybňovaly samotnou podstatu komunistického uspořádání společnosti.[209]

Zároveň ovšem případná reinterpretace minulosti skýtá i další výhody, které lze shrnout do známého rčení: kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost – kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost.[210] Románová teze zformulovaná Georgem Orwellem symbolickou shodou okolností v roce 1948 je velmi přesným popisem historiografie nejen totalitarismu. Své uplatnění našla zejména v oblasti vzdělávání, kde již Košický vládní program předpokládal úpravu učebních plánů a struktury vědeckých pracovišť tak, aby byla posílena slovanská orientace a patřičný důraz byl kladen také na dějiny i současnost Sovětského svazu.[211]

Komunisté sami sebe prezentovali jako právoplatné dědice demokratických a národních tradic české kultury, zejména husitské a obrozenecké éry,[212] kteří na rozdíl od meziválečné

---

[208] Jiří Knapík mluví o tzv. modelu rozdvojení, který byl použit například u Tomáše Garrigue Masaryka. Vzhledem vysoké popularitě prvního československého prezidenta mezi lidmi usilovala komunistická strana o to, aby se mohla s částmi jeho odkazu ztotožnit: takto se například přihlásila k jeho postoji ve sporu o rukopisy či v aféře Leopolda Hilsnera. Zároveň byl ovšem jako vrcholný představitel buržoazní první republiky odsuzován v politické rovině. Srov. KNAPÍK, J. *V zajetí moci*. Praha: Libri, 2006, s. 83. Tento model byl už v padesátých letech kritizován například Karlem Kosíkem, který jej považoval za nedialektický – Marx s Leninem podle něj chápali rozpory jako příznak objektivní skutečnosti a snažili se je vysvětlit, nikoliv potlačit jednu stránku. KOSÍK, K. *Kulturní dědictví a „marxistická" fráze*. In Literární noviny, 1955, č. 45, s. 7.

[209] Tato tendence se projevila například při vzniku žánru socialistického realismu. Ten byl v Sovětském svazu poprvé přesněji definován v polovině třicátých let, ale jeho kořeny byly hledány například v Gorkého románu *Matka* a v Leninově stati *Stranická organizace a stranická literatura* – Katerina Clark mluví v tomto kontextu o vytváření ušlechtilého rodokmenu socialistického realismu. Srov. CLARK, K. *Sovětský román*. Praha: Academia, 2015, s. 50.

[210] ORWELL, G. *1984*. Praha: Levné knihy KMa, 2000, s. 43.

[211] Srov. odst. XV. *Košický vládní program*. Praha: Svoboda, 1984, s. 32–35.

[212] Srov. např. projev Zdeňka Nejedlého *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Praha: ÚV KSČ, 1946. Nejedlý viděl těžiště českých tradic v demokratičnosti, revolučnosti, pokrokovosti, lidovosti a silném důrazu na sociální témata. Varovně ovšem působí jeho tvrzení: „My ne každého a ne všechny pokládáme za národ a národní lidi.", které značně zužuje obrozenecká vymezení národnosti na základě jazyka, místa žití nebo

vládnoucí vrstvy předpokládali důsledně rovnoprávné postavení obyvatel nehledě na rodové či majetkové poměry. Zatímco dědičné feudální výsady zrušila již první republika, majetková nerovnost jako taková přetrvávala, jen se proměnila její struktura. Na její odstranění mířily znárodňovací dekrety i pozdější kolektivizační úsilí, komunistická vláda si ovšem vytkla ještě ambicióznější cíl: přesvědčit obyvatelstvo o tom, že prováděné změny jsou žádoucí a budou ku prospěchu všech. K tomu bylo třeba zaměřit se na kulturní sféru, ve které k dosavadní triádě aktérů autor – kritik – teoretik přibyl oproti meziválečné době čtvrtý prvek – politik.

*

Oblast kultury a školství byla velmi úzce spjata, což je možné poznat ze struktury nejvyšších státních institucí. Pole kultury pokrývala dvě ministerstva: Ministerstvo školství a osvěty (v roce 1948 přejmenované na Ministerstvo školství, věd a umění) pod vedením Zdeňka Nejedlého a Ministerstvo informací (a osvěty), které vedl Václav Kopecký.[213] Školství a kultura tvořily celek, pro který bylo charakteristické zejména jeho zaměření na výchovu obyvatelstva.

Zdeněk Nejedlý v projevu na Sjezdu národní kultury v roce 1948 definoval jako jeden z hlavních úkolů nové kultury nutnost převýchovy národa v duchu socialismu.[214] O rok později na prvním sjezdu Svazu československých spisovatelů svůj důraz na roli umění ještě zesílil: „Literatura je jeden z nejmocnějších prostředků, jímž možno vychovávat, vést, vzdělávat lid a národ. Je to rozhodně účinnější prostředek než sama věda, i než sama školní a jiná výchova. To všechno je překonáváno přímo ohromným vlivem, který na nejširší vrstvy vykonává literatura tam, kde proniká i do nejširších vrstev lidových. Literatura nepoučuje jen, nepůsobí jen na mozek, zachvacuje celé myšlení lidí, a co je nejdůležitější, proniká i do jejich srdcí.“[215]

Velký důraz, který Nejedlý klade na literaturu v porovnání se školstvím a vědou, lze vysvětlit publikem, kterému byl jeho projev určen; na jiných plénech zase hodnotil například divadlo jako nejkomplexněji, a tedy nejpřesvědčivěji působící uměleckou formu.[216] Přesto je

---

tradic a přidává k těmto kritériím ještě třídní perspektivu. Tamtéž, s. 6. Srov. také KŘESŤAN, J. *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*. Praha, Litomyšl: Paseka, Národní archiv, 2012, s. 327.

[213] Srov. KLOČKOVÁ, L. *MŠMT od roku 1848 do současnosti.* [online]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/ministerstvo/165-let-ministerstva-skolstvi-mladeze-a-telovychovy> [cit. 20. 1. 2019].

[214] NEJEDLÝ, Z. *Ideové směrnice naší národní kultury*. In Var, č. 3, 1. 5. 1948, s. 66.

[215] NEJEDLÝ, Z. *Projev na sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*, s. 17.

[216] V projevu na Sjezdu národní kultury vyzdvihuje skutečnost, že divadlo působí na více smyslů zároveň a skupinové sledování představení umocňuje divácký prožitek. NEJEDLÝ, Z. *Ideové směrnice naší národní kultury*, s. 87.

pozoruhodné, že vyzdvihuje literaturu, resp. obecněji umění výše než vědu – byl to právě vědecký charakter marxismu, který jeho zastánci pravidelně uváděli jako nejsilnější argument pro své učení.[217] Racionálně založená vědecká teorie byla v jejich očích přesvědčivějším nástrojem než metafyzické či spiritualistické výklady světa a umožňovala jim považovat svou teorii za nejdokonalejší společenskou doktrínu, jaká byla dosud vytvořena. Nejedlého důraz na umění jako by upřednostňoval emocionalitu před racionalitou, čímž poněkud narušuje představu obecně platných a rozumem poznatelných zákonitostí, které Marx s Engelsem věřili nalézt v deterministicky přísném konceptu historického vývoje. I přes takřka osvícenský důraz na sílu poznání a stejně velkou důvěru v možnost rozpoznat pomocí rozumu optimální uspořádání společnosti, které je vlastní marxistickým teoretikům, neopouštělo Nejedlého přesvědčení, že jako výchovný a persvazivní prostředek jsou vědecké poznatky přece jen příliš slabé.

Na co navazovat?

Důraz na výchovnou roli umění tedy předurčoval pozornost, jaká bude věnována přehodnocení dosavadního kulturního dědictví. Navazovat na předválečnou kulturu bez důkladné kritické reflexe zjevně nebylo možné, neboť nová doba si žádala nové umění: výchozím bodem úvah v tomto případě byla Leninova teze o existenci dvou typů kultur – socialistické a buržoazní, které spoluexistují v rámci jednoho národa.[218] Bylo tedy třeba identifikovat prvky dosud vládnoucí buržoazní kultury a izolovat je od kultury socialistické, aby první mohla být potlačena a druhá rozvíjena. Postupem času se vyprofilovalo několik odlišných přístupů k jednotlivým kulturním epochám. Zatímco o Zdeňkem Nejedlým preferované devatenácté století se svým obrozeneckým a realistickým akcentem nebylo příliš sporu, mnohem větší kontroverze vyvolávalo umění konce 19. století a první republiky.[219] Zejména avantgardní směry byly hodnoceny velmi ambivalentně, jelikož jejich tvůrci byli

[217] Zároveň ovšem byla věda vnímána jako velmi blízký souputník umění. Klement Gottwald ve svém projevu na Sjezdu národní kultury tyto dvě oblasti zahrnul do jedné množiny. Podle jeho názoru národ „potřebuje kulturu – vědu, literaturu, divadlo, film, hudbu, prodchnuté naší vírou ve šťastnou budoucnost země, posilující nás v práci i v zápasu a ukazující nám cestu vpřed.“ Uvedení vědy na prvním místě před uměleckými druhy jasně ukazuje její důležitost, ale také blízkost k ostatním složkám. GOTTWALD, K. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*, s. 160.

[218] Srov. LENIN, V. I. *Kritické poznámky k národnostní otázce*. In Týž. *Spisy, sv. 20*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957, s. 16.

[219] K otázkám konstrukce socialistického umění srov. studii Petra Šámala *Cesta otevřená*. ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In PŘIBÁŇ, M. (ed.) *Z dějin českého myšlení o literatuře, sv. II, 1948–1955*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 583–609.

často úzce spjati s komunistickou stranou a někteří z nich, nejvýrazněji Vítězslav Nezval, se aktivně podíleli na vytváření a fungování nového režimu. Jejich tvorba však byla značně vzdálená od ideálu socialistického realismu a svým vyzněním značně podrývala snahy socialistických kritiků, kteří zejména na počátku padesátých let vycházeli z velmi konkrétních definic Andreje Ždanova.[220]

V době, kdy se komunistická strana v Československu ujala vlády, si lze představit několik možností, jak reagovat na dosavadní kulturní dědictví, zejména na avantgardu, resp. další konkurenční směry a teorie, s nimiž se před válkou v některých bodech komunistické myšlení protínalo a v jiných docházelo k nesouladům:

1. tolerance, soustředění se na rozvoj socialistického realismu a snaha dokázat, že jde o směr, který je ideově i esteticky kvalitnější než ostatní. Tento sebevědomý postoj založený na vědomí politického vítězství marxismu by v případě úspěchu vedl k přesvědčivějšímu výsledku, vystavil by však kulturu riziku dočasného působení nevhodných uměleckých směrů, které by – viděno prizmatem Stalinovy teze o zostřování třídního boje v poslední fázi kapitalismu – mohly napáchat mnoho škod.

2. přehodnocení, využití faktu, že velká část avantgardních tvůrců byla vesměs levicově orientována a také například katoličtí autoři měli svým důrazem na sociální témata v tomto ohledu blízko k autorům komunistickým. Organické zahrnutí předchozího vývoje do koncepce socialistického realismu by vlastně znamenalo podřazení konkurenčních teorií marxismu; rizikem by byl mimo jiné subverzivní potenciál surrealismu či hodnotová důslednost katolických spisovatelů, které by ohrožovaly stabilitu takto vybudovaného celku a zároveň by jej příliš rozmělnily.

3. represe, využití mocenské převahy a potlačení konkurence silou. Machiavelistický přístup vycházející z hypotézy jediné správné a vědecky ověřené koncepce umožňoval neohlížet se na další přístupy a jednoduše jim jako méně hodnotným znemožnit působení. Výhody jsou zřejmé, rizika ovšem také: stejně jako se diktátor musí neustále bát, že jej utlačovaní svrhnou,

[220] Srov. Ždanovův normotvorný projev na 1. všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů, který v Československu vyšel pod názvem *O nejpokrokovější literatuře světa* v roce 1949. In ŽDANOV, A. A. *O umění*, s. 11–22. Ve třicátých letech ovšem v českém prostředí mnohem více rezonoval sjezdový projev Nikolaje Bucharina, který byl následně přetištěn ve sborníku Levé fronty *Socialistický realismus*. Ze zřejmých důvodů ovšem nemohlo být v padesátých letech Bucharinovo širší pojetí socialistického realismu přijato; navíc ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů, ze kterého vycházely i stanovy Svazu československých spisovatelů, bylo k definici socialistického realismu využito Ždanovovo, nikoliv Bucharinovo pojetí. Srov. BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 49. Bucharin se například explicitně vyslovil pro mnohost uměleckých forem a možnost hledání inspirace i u konkurenčních, zejména formalistických přístupů. Srov. BUCHARIN, N. I. *Poesie a poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR*. In BUCHARIN, N. I. – KONRAD, K. – TEIGE, K. *Socialistický realismus*, s. 66.

i represivní komunistická moc se musela připravit na to, že potlačované umělecké směry budou působit, byť v ilegalitě, nadále – k čemuž také opravdu došlo.

Skutečná situace po únorovém převratu vykazovala znaky všech tří postupů. Nejsnáze lze rozpoznat přístup represivní: nevhodným autorům bylo znemožněno publikovat, případně existovat; nepřijatelné knihy byly vyřazovány z knihoven a edičních plánů; nepřijatelné žánry a tvůrčí postupy byly zapovězeny. Jistý způsob tolerance je možné – i když s notnou dávkou představivosti – pozorovat například ve vztahu k církvím: svoboda vyznání byla zaručena ústavou[221] a přes všechny perzekuce a tlak, kterým byly církve vystaveny, nebyly nikdy zcela zakázány. Naproti tomu proti nim vedl stát silnou diskreditační kampaň, která byla v průběhu let obohacena o mnohé sofistikované prvky – s rozvojem televizního vysílání například začaly být pravidelně v nedělní dopoledne uváděny pohádky, které měly dětem v nábožensky založených rodinách poskytnout důvod nejít na mši svatou, čímž by docházelo k jejich postupné, samovolné, ale nepostřehnutelné ateizaci.[222]

Přehodnocením prošly například některé postavy, kterým bylo určeno stát se členy komunistického pantheonu: tak se mohl bývalý lapka, žoldnéř a posléze náboženský fanatik Jan Žižka z Trocnova změnit ve významného bojovníka za beztřídní společnost. Tento postup se však dotkl i pozdějších uměleckých epoch, které byly v zorném poli ideologů nového státu. Potřeba reinterpretace, nikoliv zavržení dosavadních výdobytků kultury, byla koneckonců dána už od otců zakladatelů. Lenin mnohokrát zdůrazňoval, že není možné pouze rozbořit starý řád, je třeba na něj v mnohém navázat. Dle jeho názoru „rozdrceného kapitalismu se nikdo nenají. Je nutno vzít *všechnu kulturu*, kterou kapitalismus zanechal, a z ní vybudovat socialismus. Je nutno vzít *všechnu vědu a techniku*, *všechny vědomosti a umění*. Bez toho život komunistické společnosti vybudovat nemůžeme.“[223] Nebylo by správné předpokládat Leninovu nekritičnost a domnívat se, že socialistická kultura bude prostým navázáním na veškerou kulturu kapitalistické epochy, na jiných místech mluví o tom, že je třeba převzít a přehodnotit „vše, *co bylo cenné* ve více než dvoutisíciletém vývoji lidského myšlení

[221] § 15–17 zákona č. 150/1948 Sb., Ústava ČSR. Zejména § 17 však umožňoval vykládat svobodu vyznání různě, neboť ji podmiňoval shodou s veřejným pořádkem a dobrými mravy.

[222] Z přednášky historičky Denisy Nečasové pronesené na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity 27. 11. 2018. Obdobný dopad, tentokrát na ženy v domácnosti, měly mít pravidelné popularizační rozhlasové projevy Zdeňka Nejedlého, které již svým názvem – Nedělní epištoly – vlastně usilovaly o převzetí role církevních kázání. Jejich rozboru se věnoval Jiří Křesťan. Srov. KŘESŤAN, J. *Hus a Žižka nad šiškou knedlíku*. In NOVOTNÝ, R. – ŠÁMAL, P. (eds.) *Zrození mýtu*, s. 446–456.

[223] LENIN, V. I. *Úspěchy a obtíže sovětské moci*. In Týž. *Spisy, sv. 29*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955, s. 63. (Kurz. ZJ).

a kultury“[224] – Lenin vycházel ze zřejmé hospodářské a kulturní zaostalosti raného Sovětského svazu v porovnání s evropskými státy. Přesto je nepřehlédnutelný důraz, který klade na tvrzení, že je třeba při budování nové kultury vycházet ze *všeho*, čeho bylo v umění dosud dosaženo.

*

Vybudování nové estetiky předpokládalo také transformaci dosavadního systému kritérií, kterými bude posuzována kvalita a hodnota uměleckých děl. Pokusy o definování nového hodnotového rámce byly kombinací estetického a politického pohledu: estetický aspekt jej činil legitimním a mocenský aspekt zajistil sílu k jeho prosazení.

Snaha o vytvoření nové kultury se v levicovém prostředí samozřejmě objevovala již dříve, rozdíl v meziválečném a poválečném pojetí je přesto možné identifikovat. Úvahy meziválečných teoretiků, ať už se jednalo o zástupce avantgardy (Karel Teige) či zastánce socialistického realismu (Bedřich Václavek), byly zaměřeny zejména *prospektivně*. Jejich častým tématem byl charakter umění budoucnosti, jeho podoba či společenská role a způsoby, jak k němu dojít. Poválečný pohled byl naproti tomu mnohem více orientován *retrospektivně*, pokoušel se vyrovnat s dosavadním kulturním dědictvím a nalézt linii od velkých uměleckých směrů minulosti až k dosavadnímu stavu umění. Tento přístup není překvapivý, sám Karl Marx svůj *Manifest komunistické strany* začíná obsáhlým líčením dějin lidstva a vývoje společnosti od antiky až po současnost. Konkrétních návrhů, jakým směrem by se měl vývoj umění ubírat, však v porovnání s meziválečnou dobou znatelně ubylo a doporučení formulovaná jednotlivými aktéry se soustředila na dílčí aspekty vývoje bez perspektivy širšího rámce: hledala se cesta, ale nebyl jasný cíl.

Přehodnocení minulosti

Jako ideální model, ve kterém by mohla být zakotvena nová socialistická kultura, byl zvolen realismus devatenáctého století spolu s přesahy k národnímu obrození a husitskému hnutí – tomu se jeho hlavní proponent Zdeněk Nejedlý věnoval od počátků své kariéry historika.[225]

[224] LENIN, V. I. *O proletářské kultuře*. In Týž. *Spisy, sv. 31*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955, s. 314. (Kurz. ZJ).

[225] Nejedlého výklad české historie dlouhou dobu převažoval také z toho důvodu, že nebylo příliš mnoho konkurenčních badatelů, kteří by se pokusili o vlastní pohled. Kniha Karla Kosíka *Česká radikální demokracie* vyšla v roce 1958, Kalivodova *Husitská ideologie* v roce 1961 a *Dějiny husitské revoluce* Kurta Konrada, původně připravované v roce 1950, až o čtrnáct let později. Tento poslední příklad pokládá Alexej Kusák za důkaz skutečnosti, že poúnorové přihlášení se k husitství neznamenalo zvýšení vědeckého zájmu, ale šlo jen

Důvody byly zajisté estetického charakteru – klasický realismus je jedním z východisek realismu socialistického a také revoluční romantismus, o kterém hovořil Ždanov ve své přednášce na sjezdu sovětských spisovatelů,[226] může být snáze nalezen v romantismu první poloviny devatenáctého století než v dekadentních směrech pozdější doby, důkazem je mimo jiné i převážně pozitivní hodnocení Karla Hynka Máchy v padesátých letech.[227]

O něco silněji pak působily ještě důvody symbolické: devatenácté století jako mytická doba vrcholícího národního obrození následující po temné éře baroka vytváří sugestivní analogii se vznikem prvního socialistického státu následujícím po temné éře buržoazní první republiky. Další podobnosti ostatně také není třeba složitě hledat: zejména boj českého a německého živlu velmi dobře souzněl s protiněmeckými náladami po druhé světové válce, přičemž z protifašistického boje si komunistická strana vytvořila v podstatě obchodní značku. Panslovanské ideje národního obrození byly velmi silným prvkem, který měl oslabit vazby k západní Evropě a naopak vytvořit pevnější pouto se slovanským světem. Obrození s sebou kromě protiněmeckého náboje neslo také proticírkevní směřování postupných emancipačních snah českých vlastenců; důsledná sekularizace české společnosti mohla být potom brána jako vyústění procesu, který začal před jedním a půl staletím.

A byl to konečně výrazný nacionální náboj národního obrození, který představoval vítaný prvek do mozaiky základů českého státu. V padesátých letech odstartovala silná kampaň proti kosmopolitismu v umění, která umožnila rozčlenit dosavadní uměleckou produkci podle jednoduchého klíče zohledňování národních prvků. Nejprve muselo být provedeno definiční a hodnotové rozlišení mezi pojmy „kosmopolitismus“ a „internacionalismus“, které byly do té doby používány víceméně synonymně.[228] Pro Václava Kopeckého byl na IX. sjezdu KSČ v roce 1949 kosmopolitismus „ideologická vnější forma pro zrádnou službu velmocenskému americkému imperialismu […], pláštík pro zpronevěřování se vlastnímu národu, jeho charakteru, jeho kultuře, a pláštík pro renegátské, zbabělé, servilní a bezcharakterní přejímání

---

o orientaci na ideologicky dobře využitelný a dostatečně vágní koncept. Srov. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1948–1956*, s. 154. I samotný Zdeněk Nejedlý se zabýval husitstvím v odborné rovině jen do roku 1910, poté už mu věnoval pouze popularizační, často zjednodušující texty. Srov. KŘESŤAN, J. *Hus a Žižka nad šiškou knedlíku*. In NOVOTNÝ, R. – ŠÁMAL, P. (eds.) *Zrození mýtu*, s. 449.

[226] ŽDANOV, A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*, s. 20.

[227] Zdeněk Nejedlý neměl k Máchovi *a priori* negativní vztah, dokázal ocenit kvality jeho veršů, pouze jej viděl mimo hlavní vývojový proud české poezie. NEJEDLÝ, Z. *Ideové směrnice naší národní kultury*, s. 81.

[228] Srov. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 295. Dále také KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, s. 297.

bytostnosti cizího panského národa.“[229] Internacionalismus oproti tomu vycházel ze silného vědomí sounáležitosti s vlastním národem, která umožní navázat blízké vztahy s národy jinými. Zdeněk Nejedlý takto vytyčil sounáležitost s vlastním národem jako podmínku internacionálnosti: „[…] internacionalismus není anacionalismus, jak si lidé ještě pletou. Chci-li být internacionální, musím naopak nutně být i nacionální, i když ne nacionalistou.“[230] Petr Steiner s nadsázkou, která ovšem nemá daleko k pravdivosti, však viděl reálný rozdíl mezi buržoazním kosmopolitismem a proletářským internacionalismem daný spíše geograficky – cesta na západ vede k odcizení své vlasti, dotyčný přestává mít kladný vztah ke svému národu a začne hájit zájmy jiných. Při cestě na východ se naopak pozitivní vztah k vlasti posiluje.[231]

Silně nacionální charakter socialistického státu byl ve zjevném rozporu s původními Marxovými a Leninovými úvahami, které vycházely naopak z oslabení role jednotlivých národů a jejich spojení do velkého internacionálního celku. V kontextu kultury dokonce Lenin mluví o nebezpečí volání po autonomii, které rozděluje světové proletářské hnutí: „S hlediska sociální demokracie není přípustné hlásat přímo či nepřímo heslo *národní* kultury. Toto heslo je nesprávné, neboť celý hospodářský, politický a duchovní život lidstva se stále více internacionalisuje už za kapitalismu. Socialismus jej zinternacionalisuje úplně. Internacionální kultura, která je už nyní soustavně vytvářena proletariátem všech zemí, nepřejímá ‚národní kulturu‘ (jakéhokoliv národního kolektivu) v celku, nýbrž bere z *každé* národní kultury *výhradně* její důsledně demokratické a socialistické prvky.“[232] Zdeněk Nejedlý však vycházel ze Stalinovy definice proletářské literatury jako socialistické svým obsahem a národní svou formou,[233] která požadavek postupné internacionalizace kultury rozmělňuje a ponechává prostor pro hájení národních specifik.

Důraz, který kladl Nejedlý na kulturu devatenáctého století, odhaluje základní kameny jeho chápání umění: předně jde o realismus, který je pro něj v podstatě příznakem kvality umění, neboť „[v]šechno velké a pravé umění přes všechny dobové výkyvy vždy bylo realistické.“[234] Nelze si tedy dost dobře představit kladné hodnocení nerealistického umění; naopak

[229] KOPECKÝ, V. *Vedeni nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti*. In *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa v Praze dne 25.–29. května 1949*. Praha: Svoboda, 1949, s. 350.
[230] NEJEDLÝ, Z. *Za lidovou a národní kulturu*. In Var, č. 1, 1. 4. 1948, s. 14. Jedná se o přetištěný projev pronesený na večeru kulturních pracovníků v Lucerně 29. 5. 1945, tedy o tři roky dříve.
[231] STEINER, P. *Lustrování literatury*, s. 195.
[232] LENIN, V. I. *These k národnostní otázce*. In Týž. *Spisy*, sv. 19, s. 240–241. (Kurz. VIL).
[233] NEJEDLÝ, Z. *Za lidovou a národní kulturu*, s. 14.
[234] NEJEDLÝ, Z. *O realismu pravém a nepravém*. In Var, č. 8, 15. 7. 1948, s. 229.

v okamžiku, kdy z nějakého důvodu bylo třeba přiznat kvality uměleckému dílu, které nesplňovalo na první pohled parametry realistické metody, byly v něm či v jeho autorovi alespoň hledány známky realistického přístupu či východiska – takto mohl Vítězslav Nezval popsat Apollinairovo *Pásmo* jako „nový materialistický básnický realismus“[235], který až později surrealisté jednostranným rozvíjením snové složky zdiskreditovali. Obdobně byl jako realistický básník reinterpretován Antonín Sova, který „v nesmírně dramatickém zápase rozvíjel a pokračoval v realistické tradici poesie XIX. století.“[236]

Nejedlý dále chápal přelom osmnáctého a devatenáctého století jako samotné místo vzniku české literatury,[237] respektive jako dobu, kdy se utvořily její základní charakteristiky, o kterých již byla řeč výše. Návrat k obrozeneckému realismu představuje proto doslova návrat ke kořenům české kultury, která byla individualistickými proudy dekadence a avantgardy vychýlena ze své přirozené dráhy.

Umění v socialistickém státě byla bez zaváhání přisuzována jednoznačně politická role. Diskuse o angažovanosti ani nemusela proběhnout, protože představa čistého netendenčního umění byla již od počátku zavržena jako přežitek předchozí doby. Mnohdy byla ideovost vnímána jako úplně nejdůležitější kritérium: Pavel Reiman, jeden z vedoucích pracovníků Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, v červenci 1948 s nelibostí konstatoval neexistenci cenzury a dodal, že „dnes při posuzování kterékoliv publikace musí být prvním kriteriem ideová a vědecká, případně umělecká hodnota.“[238] I v případě tématu politizace umění je možné se vztáhnout k devatenáctému století: česky psaná literatura byla podle některých názorů v té době už ze své podstaty politická, protože v ní byl ukryt implicitní požadavek národní autonomie. Vědomí mimoestetické role kultury bylo velmi silné, což lze vidět i na příkladu odmítnutí Máchova *Máje* navzdory akceptaci jeho estetických kvalit jakožto nečeské, nevlastenecké, a tedy nevhodné básně. Proto ani postupné znárodňování

[235] NEZVAL, V. *Guillaume Apollinaire*. In Literární noviny, č. 35, roč. 4, 27. 8. 1955, s. 5.
[236] BRABEC, J. *Poznámky k diskusím o umění minulém a dnešním*. In Nový život, č. 7, červenec 1956, s. 767.
[237] „Je jistě charakteristické pro naši literaturu, že byla od počátku (od obrození) realistická […].“ NEJEDLÝ, Z. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*, s. 22.
[238] REIMAN, P. *Odpovědnost spisovatelů*. In Tvorba, č. 30, 28. 7. 1948, s. 588. Obdobně i Zdeněk Nejedlý na prvním sjezdu spisovatelů v roce 1949 uvedl, že: „I tu je hlavní otázka: *na čí straně barikády* kdo stojí. To má být první a za dnešních poměrů i hlavní naše hledisko.“ (Kurz. ZN). NEJEDLÝ, Z. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*, s. 31. Tato stanoviska víceméně dávají za pravdu André Gidovi, který v roce 1936 napsal, že v Sovětském svazu je krása vnímána jako buržoazní hodnota, tedy negativně. GIDE, A. *Návrat ze Sovětského svazu*. Praha: Družstevní práce, 1936, s. 44.

jednotlivých částí uměleckého provozu nevyvolalo příliš rozruch, podle Alexeje Kusáka byla kultura tradičně považována za národní instituci.[239]

Návrat k národnímu obrození a k husitské tematice byl také motivován snahou pevně zakotvit Palackého pojetí českých dějin v českém povědomí. Na konci třicátých let dvacátého století se začaly objevovat interpretace baroka, které značně problematizovaly Jiráskův koncept *doby temna* a Nejedlého obraz doby „nejhlubšího pokoření, nejhlubšího úpadku národa“[240] a představovaly baroko jako dobu, která rozhodně nebyla jen poklesem a kdy díky jezuitskému řádu docházelo ke značnému rozvoji českých zemí.[241] Tím byl oslabován negativní obraz němectví a katolictví, což se ideologům nového státu příliš nehodilo, neboť usilovali o vytvoření jasného a přehledného polarizovaného schématu, v němž byla církvi a Německu předurčena negativní role. Zvýrazněný protiklad husitství a baroka záměrně potlačoval společné prvky, například náboženský kontext obou období, případně byly tyto prvky podceňovány a prohlášeny za nevýznamné.

Kam s avantgardou?

Zatímco se výklad starší historie české kultury nesl v souřadnicích, které udal Zdeněk Nejedlý, novější literatuře se věnovali jiní. Již zmíněný problém s interpretací meziválečné avantgardy se pokusil vyřešit Ladislav Štoll v lednu 1950 na plenární schůzi Svazu československých spisovatelů věnované poezii – jeho přednáška o něco později vyšla jen s mírnými úpravami[242] pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* a stala se na příštích několik let normotvorným, v podstatě kanonickým textem. Štollova stať, chápaná jako modelový příklad českého kulturního stalinismu, byla svým způsobem odrazem pnutí, které v poúnorové době v otázkách spravování umělecké sféry panovalo.

Československá kulturní politika byla mezi lety 1948 a 1952 řízena ze dvou paralelně existujících mocenských center: prvním bylo ministerstvo informací a osvěty pod vedením Václava Kopeckého, druhým bylo Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ, které pod záštitou Rudolfa Slánského řídil Gustav Bareš. Po převzetí moci komunistickou stranou došlo v podstatě ke zrovnoprávnění stranického aparátu s vládními institucemi – vedoucí oddělení

[239] KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 190.
[240] NEJEDLÝ, Z. *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*, s. 9.
[241] Šlo např. o knihu Josefa Vašici *České literární baroko* z roku 1938 nebo knihu Zdeňka Kalisty *České baroko* z roku 1941. Srov. také KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 20.
[242] Stenografický přepis vlastního Štollova projevu přetiskl Michal Bauer v knize *Souvislosti labyrintu*. Štoll se na několika místech rozhodl zjemnit a zpřesnit své formulace, celkové vyznění tištěné verze ovšem zůstalo stejné.

ÚV KSČ se podle Jiřího Knapíka svou silou vyrovnal příslušnému ministrovi,[243] mnohdy navíc docházelo ke konfliktům ohledně rozdělení pravomocí, protože ústředí strany mělo podle principu přímého stranického řízení pod kontrolou mimo jiné obsazování vedoucích míst, a to v nikterak malém měřítku – v roce 1952 to znamenalo přibližně sto padesát tisíc funkcí v celé zemi.[244] S vyhlášením tzv. ostrého kursu proti reakci na podzim 1948 navíc pozice stranických ideologů velmi posílila.

Role obou struktur se lišila: pro stranický aparát, který se primárně obracel dovnitř komunistické strany, byla na prvním místě ideová čistota, a byl tedy ze své podstaty rigidnější, zatímco vládní instituce musely mít vzhledem k jednání i s nestraníky větší vůli ke hledání kompromisů. Proto je možné vysledovat například rozdílný přístup obou vůdčích představitelů k postavě Tomáše Garrigue Masaryka, jehož popularita mezi obyvatelstvem byla dosud značná – zatímco Kopecký v lednu 1948 na konferenci ideových pracovníků KSČ mluvil o navazování na „velké humanitní a demokratické ideály T. G. Masaryka“[245], Bareš tamtéž zvýraznil spíše selhání Masarykových demokratických představ, které podle něj dokázala mnichovská dohoda.[246] Ještě téhož roku po zvolení Klementa Gottwalda prezidentem byla ovšem postava TGM vnímána převážně kladně, o čemž svědčí i brožura popisující pozadí prezidentské volby, v níž je Masaryk charakterizován jako „muž poctivý, ušlechtilý, nikdy nelhal“; podobně pozitivně byl hodnocen také Edvard Beneš, zejména pro své znárodňovací dekrety.[247]

Obdobně se také lišil přístup Kopeckého a Bareše ke kulturnímu dědictví – v kontextu počátku padesátých let se tak mluví o radikalismu Barešova křídla a relativně liberálnějším přístupu skupiny okolo Václava Kopeckého,[248] přičemž ovšem zejména „liberalismus“ druhého jmenovaného nelze chápat příliš široce.[249] Rozdíly mezi nimi lze uchopit mimo jiné – jako už poněkolikáté v dějinách českého levicového myšlení o umění – optikou generačního střetu. Václav Kopecký se na ministerstvu informací a osvěty obklopil zasloužilými

[243] KNAPÍK, J. *Kdo spoutal naši kulturu*. Přerov: Šárka, 2000, s. 83.
[244] Srov. KAPLAN, K. *Československo v letech 1948–1953*, s. 65
[245] KOPECKÝ, V. *Zápas o nové vlastenectví*. Praha: ÚV KSČ, 1948, s. 3.
[246] BAREŠ, G. *Naše cesta k socialismu*. Praha: ÚV KSČ, 1948, s. 7. František Nečásek, jeden ze starších autorů Barešova okruhu, se navíc o několik let později, už po procesu s Rudolfem Slánským, stal editorem sborníku *Dokumenty o protilidové a protinárodní politice T. G. Masaryka*. Praha: Orbis, 1953.
[247] HOSTÁŇ, J. – HOŘEJŠ, J. *Jak byl zvolen Klement Gottwald presidentem republiky*. Praha: Státní nakladatelství, 1948, s. 5.
[248] KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 155, 386.
[249] K podobnostem a rozdílnostem obou linií srov. např. KNAPÍK, J. *Dvě strany téže mince. „Radikálové“ a „umírnění“ v kulturní politice po únoru 1948*. In KÁRNÍK, Z. – KOPEČEK, M. (eds.) *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, sv. II. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Dokořán, 2004.

komunistickými básníky z meziválečné doby a svěřil jim mnohé významné funkce: Vítězslav Nezval se stal vedoucím filmového odboru, Ivan Olbracht vedoucím rozhlasového odboru či František Halas vedoucím odboru publikačního.[250] K okruhu Kopeckého dále patřili zasloužilí teoretici Ladislav Štoll s Jiřím Tauferem, přičemž zejména prvně jmenovaného, který ve třicátých letech spolu s Karlem Teigem redigoval sborník *Surrealismus v diskusi*, pojily s některými avantgardními tvůrci osobní vztahy. Jistým způsobem do této skupiny patřil i nestor Zdeněk Nejedlý, jehož časopis *Var* poskytoval prostor názorům, které by v oficiální *Tvorbě* mohly zaznít jen s obtížemi, přestože vztah Nejedlého a Kopeckého nebyl úplně nejvřelejší.[251]

Kopecký při řízení ministerstva vycházel do značné míry z vybudovaných dobrých vztahů s předními autory, měl „pověst dobromyslného společníka bohémských večírků“[252] a zakládal si na svých řečnických dovednostech.[253] Oproti tomu Gustav Bareš měl blízko k mladým radikálním básníkům seskupeným okolo časopisu *Tvorba*, jehož byl formálním šéfredaktorem – byli mezi nimi mimo jiné Ivan Skála, Jiří Hájek, Stanislav Neumann, Vlastimil Školaudy či Jan Štern[254] – kteří se nezdráhali vůči starým zasloužilým autorům vystupovat velice ostře: z pera Ivana Skály pochází recenze Seifertovy sbírky *Píseň o Viktorce*, která nevybíravým způsobem odsoudila nejen sbírku, ale i Jaroslava Seiferta – recenze byla napsána na Barešův přímý pokyn.[255] Radikalismus mladých autorů se však nedařilo vždy udržet pod kontrolou, takže jejich výboje byly často namířeny i proti zasloužilým levicovým spisovatelům, jak bude ukázáno v poslední kapitole. Snaha o vytváření generačních platforem navíc nebyla vnímána příliš pozitivně, fiaskem dopadl například sjezd mladých spisovatelů na Dobříši, kde k sobě našli cestu mladí komunističtí a katoličtí básníci, avšak spolupráce skončila rychleji, než začala.[256]

Rozdíl v pohledu obou vedoucích činitelů na avantgardní autory nevycházel primárně z estetických základů – Kopecký ani Bareš nebyli odborníky v oblasti umění, ale novináři, první s právnickým a druhý s ekonomickým zázemím – jako spíše z osobních vazeb. Kopecký

[250] KNAPÍK, J. *V zajetí moci*, s. 24.
[251] Tamtéž, s. 64.
[252] DRÁPALA, M. *Iluze jako osud*. In Soudobé dějiny, roč. 3, 1996, č. 2–3, s. 194–195.
[253] CÍSAŘ, Č. *Člověk a politik*. Praha: Etc publishing, 1998, s. 161.
[254] KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, s. 177.
[255] KNAPÍK, J. *Kdo spoutal naši kulturu*, s. 103.
[256] Negativní odezvu nevyvolaly jen deklarované sympatie ke katolíkům, ale také požadavek tvůrčí svobody, který mladí autoři ve svém prohlášení zformulovali. Srov. HÁJEK, J. *O co šlo na Dobříši*. In Tvorba, č. 12, 23. 4. 1948, s. 232–233. Ladislav Štoll posléze na Sjezdu národní kultury reagoval slovy, že mládí není program. Srov. ŠTOLL, L. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*, s. 82.

z důvodů prestiže udržoval dobré vztahy s meziválečnými spisovateli, zatímco Bareš k nim pociťoval nedůvěru, protože je považoval za ideově nespolehlivé a snadno ovlivnitelné. Již v roce 1946 usiloval o odvolání Nezvala z jeho funkce na Ministerstvu informací, o což se znovu pokusil o dva roky později před Sjezdem národní kultury, tentokrát s argumentem, že jako básník by se měl Nezval i jiní věnovat spíše umělecké tvorbě a neměl by svůj talent mrhat v politické funkci.[257]

Václav Kopecký ještě na Sjezdu národní kultury mezi „vynikajícími představiteli naší výtvarné theorie" jmenoval i Karla Teiga, tedy postavu, která se jen o něco málo později stane symbolem všeho zlého v meziválečné avantgardě a původcem Nezvalova zaškobrtnutí na cestě k socialistickému realismu.[258] Zároveň i v dalších letech neúnavně mluvil o tvůrčí svobodě, kterou zaručovala nová ústava – ovšem s jasnou připomínkou, že ne každá svoboda je svobodou absolutní:

> „[…] v naší nové lidově demokratické ústavě jest svoboda tvůrčí duševní činnosti výslovně zaručena. A nikdo se nemusí báti volně tvořiti. Máme naopak největší zájem na tom, aby se tvořilo co nejvolněji, jak jsem již řekl. Avšak máme také největší zájem na tom, aby ovoce té plné tvůrčí svobody bylo prospěšné lidu, národu, státu, věci socialismu. […] Avšak jako uznáváme právo na tvůrčí svobodu, tak uznáváme i právo na svobodu výběru výsledků tvůrčí svobody. Budeme si samozřejmě vybírati z květů tvůrčí svobody ty nejlepší a pro potřeby naší cesty k socialismu ty nejvhodnější. A jako budeme s nového pole literatury odstraňovati všelijaký formalistický blín a bezideovou plevel, tak budeme s největší péčí pěstovati především ty nadějné květy, které jsou výsledkem uplatnění naší nejvlastnější, nejužitečnější, nejsprávnější a nejdokonalejší tvůrčí methody, socialistického realismu."[259]

Kopeckého proklamace je nicneříkající, protože neuvádí žádná kritéria – vyjma nedefinované ideovosti – která by mohla „nadějné květy" od „formalistického blínu" odlišit. Jedná se tedy o pojetí umělecké svobody dostatečně flexibilní, aby umožnilo modelovat kulturní sféru podle

[257] Srov. KNAPÍK, J. *Kdo spoutal naši kulturu*, s. 28, 65.
[258] KOPECKÝ, V. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*, s. 128.
[259] KOPECKÝ, V. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*, s. 47.

aktuálních potřeb.[260] Aplikace tohoto přístupu v oblasti literární vědy se o necelý rok později ujal Ladislav Štoll ve svých *Třiceti letech bojů za českou socialistickou poezii*.

Podtext Štollova vystoupení vycházel z již zmíněného pnutí mezi dvěma mocenskými centry české kultury. Snaha vlastním definováním norem oslabit dogmatické Barešovo křídlo[261] ovšem nemohla být vedena směrem zpochybňování ideových východisek, která měla obě křídla stejná, takže Štoll zvolil ofenzivní strategii a rozhodl se zachránit spřízněné umělce (nikoliv ovšem avantgardní umění jako takové) obětováním jiných: zejména Františka Halase a Karla Teiga. Ani jeden z nich se nemohl dost dobře bránit – první byl mrtvý a druhý po předválečné roztržce se stalinisty zvolil dobrovolný ústup z veřejného života.

V případě Františka Halase se ovšem jednalo o chůzi na tenkém ledě. Jen o několik měsíců dříve zesnulý básník, jemuž na pohřbu vzdaly hold mnohé významné osobnosti soudobé kultury a politiky, byl svým původem i životem ikonou socialistické literatury. Nebylo mu možné vytknout v podstatě žádné zaváhání ani za první republiky, snad vyjma podpisu protestu proti moskevským procesům v roce 1938, ani za války, kdy byl zapojen v ilegální odbojové činnosti. Štoll tedy vystavěl své hodnocení Františka Halase na ideově-estetických argumentech, jelikož se nemohl opřít o doklady básníkova osobního selhání. V kontrastu s poezií Jiřího Wolkera a Stanislava Kostky Neumanna představil Františka Halase jako negativistického a nihilistického existencialistu, který se postupně sblížil s katolickými autory.[262] Zároveň jej vykreslil jako antihumanistu, který svou inspiraci čerpal z rozkladu a smrti, nikoliv z revolučního optimismu dělníka budujícího nový svět.

Štollova snaha o kritiku Halase ovšem neměla trvalé následky, brzy se proměnila spíše v kritiku tzv. halasovštiny, spatřované zejména u Halasových epigonů v jejich neideových

---

[260] Již dříve citované Leninovy úvahy o umělecké svobodě ve stati *Stranická organizace a stranická literatura* v podstatě vycházely ze stejného principu: autoři mají svobodu tvorby, ale strana má zase svobodu výběru svých členů, takže ti, kteří netvoří v souladu s idejemi strany, mohou být vyloučeni. Problém nastává, když při diktatuře proletariátu strana splyne se státem a vyobcovaní autoři nemají jinou možnost působení, pak se nemožnost tvorby v mezích strany rovná nemožnosti tvorby vůbec. Reálným odrazem této situace je radikální snížení počtu členů spisovatelské organizace – z téměř 1700 členů předúnorového stavovsky definovaného Syndikátu českých spisovatelů bylo do nově vzniklého Svazu československých spisovatelů, který se profiloval jako ideová organizace, přijato pouhých 220 osob, dalších 49 bylo kandidáty členství. Členství ve Svazu bylo spojeno mimo jiné s jednoduššími publikačními možnostmi; tím získala státní moc velice účinný nástroj k ovlivňování literární produkce. Srov. KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, s. 141–143, k přeměně Syndikátu na Svaz srov. také BAUER, M. *Ideologie a paměť*, s. 74–87.

[261] Čestmír Císař naopak vykresluje Gustava Bareše jako „méně ortodoxního" a „vstřícnějšího specifičnosti našich podmínek" na rozdíl od Kopeckého, který byl podle něj fundamentálním stalinistou a „kategoricky trval na přebírání sovětských zkušeností". Jakkoliv je Císařovo hodnocení Kopeckého dosti výstižné, jeho vstřícný pohled na Gustava Bareše bude ovlivněn faktem, že pracoval v Barešově Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ. Srov. CÍSAŘ, Č. *Člověk a politik*, s. 176.

[262] ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis, 1950, s. 91.

a existencialistických textech. V lednu 1953 navíc ústřední výbor Svazu československých spisovatelů schválil záměr vydání Halasových sebraných spisů, čímž se zdál být básník s konečnou platností rehabilitován.[263]

*

Meziválečná avantgarda, reprezentovaná zejména surrealismem, doplatila na rozkol části surrealistického hnutí se stalinskou linií – v českém prostředí byl velmi výrazným milníkem konec Surrealistické skupiny a zejména Teigovo vyjádření v polemice s S. K. Neumannem, ve kterém ztotožnil sovětský přístup k modernímu umění s přístupem nacistů a ruského ideologa Kerženceva s Josephem Goebbelsem.[264] Ve francouzském surrealismu podobný krok učinil André Breton, který byl již v polovině třicátých let vyloučen spolu s Paulem Éluardem a René Crevelem z komunistické strany, v roce 1938 se pak setkal v Mexiku s Trockým a společně vydali manifest *Za nezávislé revoluční umění*.[265]

Oproti realismu devatenáctého století avantgardní směry – prototypicky surrealismus – postrádaly značnou měrou prvky, které by je mohly přiblížit k ideálu socialistického realismu. Jen obtížně by bylo možné mluvit o vlastenectví, neboť vazba zejména na francouzskou scénu byla nadmíru silná a poetisté, artificialisté či surrealisté ji nikterak netajili.[266] Naproti tomu obvinění ze spiritualismu či metafyzičnosti se surrealisté bránili; Ladislav Štoll ve sborníku *Surrealismus v diskusi* ještě zařadil surrealisty do linie revolučního romantismu a dovedl vyzdvihnout některé objevy experimentální psychoanalýzy, přesto však zdůraznil nebezpečí subjektivismu a idealismu.[267] Ve *Třiceti letech bojů za českou socialistickou poesii* je jeho hodnocení mnohem příkřejší a mluví o „bažin[ách] surrealistické freudovské mystiky“,[268] čímž definitivně zavrhuje byť alespoň minimální přínos, který na psychoanalytickém přístupu ve třicátých letech ocenil. Ani orientací na čtenáře nenaplňovali surrealisté představy

[263] Srov. BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 248.
[264] Srov. např. MICHALOVÁ, R. *Karel Teige, kapitán avantgardy*, s. 381.
[265] Srov. CATALANO, A. *Rudá záře nad literaturou*. Brno: Host, 2008, s. 33.
[266] Obvinění z kosmopolitismu avantgardních tvůrců odmítl Vítězslav Nezval ve své reakci na Štollův referát na plenární schůzi Svazu československých spisovatelů o poezii. Kosmopolitní jsou podle něj pouze ideoví vůdci, kteří sami netvoří, ale hledají nové možné směry; básník však vždy vychází ze svých životních zkušeností, a je tedy ukotven ve své vlasti. Kosmopolitou byl pro Nezvala třeba Teige, který ale měl kromě organizačních aktivit velkou zásluhu také na zprostředkování zahraničního – nejen francouzského, ale i ruského a německého – kulturního dění. Básník podle Nezvala nedovede „vyjádřit svou vlast, svůj národ, to typické, co v jeho národě je“, pokud nezná i situaci v ostatních zemích. Srov. stenografický záznam plenární schůze Svazu československých spisovatelů. In BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 509.
[267] ŠTOLL, L. *K sociologii romantismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*, s. 72.
[268] ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, s. 86.

teoretiků socialistického realismu o působení umění na masy: jejich díla byla naopak často velmi exkluzivní a určena jen úzkému okruhu těch, kteří jim byli schopni rozumět.

Spor o poúnorové hodnocení avantgardy je možné zobecnit na spor o Karla Teiga, který pro své mnohé odpůrce i nemnohé zastánce představoval klíčovou postavu moderního umění. V případě, že by Teige jako všeobecně uznávaný *spiritus agens* meziválečného umění byl jakkoliv akceptován, znamenalo by to do značné míry i rehabilitaci názorů, které v oblasti estetiky zastával. Klíčovou otázkou se tedy stalo, jaký vliv měl Teige na své generační souputníky a potažmo na celou meziválečnou kulturu, přičemž odpovědi byly v zásadě trojího rázu.

Ladislav Štoll ve svých *Třiceti letech* popsal Teigovo působení jako jakési vytváření silového pole, ve kterém s S. K. Neumannem zápolil o duše mladých autorů. Někteří, jako Jiří Wolker, se z něj dokázali brzy vymanit, jiní – poetisté a surrealisté – v Teigově vlivu zůstali déle. Štollovy teze o rok později velmi ostře rozvedl několik týdnů po Teigově smrti Mojmír Grygar, který na devíti stranách *Tvorby* přiřkl Teigovi vše špatné, co se v české kultuře mezi válkami událo. Čistě negativní pohled se přímo na plenární schůzi o poezii pokusil narušit Vítězslav Nezval, který odmítl přeceňovat Teigův vliv a naproti tomu mu přiznal i mnohá pozitiva v organizační práci.

Podstata Štollova vystoupení spočívala v přesvědčení, že podaří-li se vinu za kosmopolitní směřování avantgardy přiřknout člověku, který stál mimo vlastní tvůrčí jádro, sejme to do jisté míry vinu ze samotných autorů, kteří tak budou moci být snadněji očištěni a přijati zpět do socialistické kultury. Štoll už v počátcích Teigova působení viděl snahu „pod maskou ‚levé' fráze – zbavit mladou silnou rodící se poesii její revoluční sociální funkce, odvést ji na platformu požitkářského buržoasního kosmopolitismu."[269] A zatímco S. K. Neumann nebo Jiří Wolker Teigovo zhoubné působení podle Štolla brzy prohlédli, jiní: zejména Jaroslav Seifert a Vítězslav Nezval, jím byli ovlivňováni další dvě desetiletí. Kulturní sféra meziválečné doby měla podle Štolla jasně vyprofilované role, přičemž ty záporné zastávali právě Karel Teige a František Halas, kterému prvně jmenovaný svou podvratnou činností připravoval půdu. Události z roku 1929, kdy Teige s Neumannem stáli na opačných pozicích, než jim Štoll svým normotvorným textem přiřkl – Neumann jako kritik nového gottwaldovského vedení strany a Teige naopak jako jeho zastánce – jsou ve *Třiceti letech* opomenuty, a není proto třeba předkládaný hodnotový rámec jakkoliv problematizovat.

[269] Tamtéž, s. 48.

Štoll se ve své přednášce soustředil zejména na období raných dvacátých let a příliš se nevěnoval Teigově pozdějšímu působení; surrealismus je zachycen jen prizmatem Nezvalova vývoje, a to ne zcela přesně – diskusi ohledně moskevských procesů se snad vzhledem ke kontroverznosti tématu Štoll vyhýbá a rozchod Nezvala se Surrealistickou skupinou interpretuje jako důsledek poznání, že surrealistické teorie jsou zavádějící a nepřesné. Ve skutečnosti ovšem Nezval naopak jako jeden z důvodů rozpuštění skupiny uvedl, že byl jediný, kdo se věnoval teoretické práci,[270] zjevně tedy považoval ještě na konci třicátých let surrealistické ideje za dostatečně nosné a hodné dalšího rozvoje.

Hlavní myšlenky Štollova projevu rozvedl – často téměř doslova[271] – Mojmír Grygar. V jeho pojetí již není Karel Teige jen svůdcem českých levicových autorů, který připravuje prostředí pro Františka Halase. Grygar vykreslil nestvůrný obraz teoretika, který svým jednáním ovlivnil všechny oblasti umění v posledních třiceti letech; tím z něj nejspíš nezáměrně stvořil zřejmě nejvlivnějšího uměnovědce v dějinách české kultury. Příznačné přitom je, že Grygar Teigovy názory z dvacátých let vyvrací Stalinovými či Fučíkovými články z poloviny let třicátých, čímž se vyhýbá jejich zasazení do příslušného kontextu a případně konfrontaci s názory jiných, pravověrných zastánců marxistických pozic v téže době. Musel by tak například připustit blízkost dualistických koncepcí Karla Teiga a Bedřicha Václavka, kterými se oba pokusili zahrnout komplexitu soudobé kultury do jednoho organického celku.

Grygar se ve svém trojdílném článku opakovaně vrací k tvrzení, že „Teige, po celou dobu své dlouholeté, theoretické, kritické a organizační činnosti od začátku dvacátých let, dal všechny své síly do boje proti všemu zdravému, ideovému, socialistickému a pravdivému v naší kultuře, do boje proti všemu sovětskému, marxistickému a bolševickému […].“[272] Karel Teige byl ve dvacátých letech vývojem v SSSR nepokrytě fascinován a ve své teoretické práci se inspiroval zejména ruským konstruktivismem, který se snažil v Československu zpopularizovat. Tím, že vyzvedl z celého spektra změn v SSSR právě vývoj techniky, však podle Grygara zobrazil Sovětský svaz jako technokratický kapitalistický stát a zamlčel společenské změny, směřující k nové humanitě.[273]

---

[270] Srov. ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, s. 114. NEZVAL, V. *Řeč ke studentstvu o roztržce se skupinou surrealistů*. In Tvorba, č. 12, 25. března 1938, s. 149.

[271] Oba například mluví o „světoobčánku Teigovi“, který nadměrným používáním cizích jazyků a cizích myšlenek zastíral svou nevzdělanost. ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, s. 60. GRYGAR, M. *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*. In Tvorba, 1951, č. 44, s. 1060.

[272] GRYGAR, M. *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*. In Tvorba 1951, č. 42, s. 1008, obdobná formulace se objevuje i v pokračování článku v 43. čísle Tvorby, s. 1037.

[273] Tamtéž, s. 1009.

Na rozdíl od Štolla se Grygar nevyhnul ani problematickým místům Teigova působení, která by mohla připravený obraz padoucha narušit, jako například jeho roli v generační diskusi roku 1929. Cílenou reinterpretací však dospěl k závěru, že vše, co Karel Teige vykonal, bylo učiněno ve snaze uškodit levicové kultuře – Teigovy postoje ve sporech roku 1929 proto Grygar nevnímal jako polehčující okolnost, ale zcela opačně jako skrytou podvratnou činnost. Jeho jednání bylo podle Grygara o to horší, že se explicitně hlásil k dialektickému materialismu, a vyvolával tak zdání ortodoxie. Zatímco Nezval ve své diskusní reakci na Štolla označil Teiga v pozitivním smyslu za „agenturu pro mladé básníky“[274], Grygar tuto metaforu posunul a nazval jej agenturou trockistickou. Lev Trockij přitom představoval pro stalinisty zosobněné zlo a nálepka trockisty byla jednoznačným odsudkem, který dotyčného klasifikoval jako nepřítele socialismu a Sovětského svazu.[275]

Poněkud překvapivě Mojmír Grygar ve své kritice využil argumenty, které nejsou na první pohled konzistentní s jeho vlastní pozicí. Ač sám zastánce nově vznikajícího socialistického realismu, kritizoval Karla Teiga za ikonoklastické názory dvacátých let a snahy o vytvoření zcela nového umění. Ač zastánce kolektivistického přístupu, kritizoval Teiga za jeho pojetí typizované architektury, která neponechává místo pro individualismus jedince. A ač zastánce internacionalismu, kritizoval Teiga za jeho pojetí internacionality umění, které – i když bylo v podstatě kopií Leninových názorů o postupné internacionalizaci kultury – podle jeho názoru postrádalo vlastenecký prvek.[276] Grygarova východiska jsou zjevná: Teiga nelze ani v dílčích detailech hodnotit kladně, neboť celé jeho myšlení je špatné a jeho zdánlivý přínos socialistické kultuře je ve skutečnosti škodlivým působením.

Stejně jako Ladislav Štoll i Mojmír Grygar viděl hlavní nedostatek Teigova působení na uměleckou avantgardu v netvořivém přejímání cizích vzorů a ve snaze odejmout umění mimoestetické funkce. Vyhnul se tak hodnocení estetickému, které omezil na ideové problémy týkající se zejména vztahu moderních uměleckých směrů a žánru socialistického realismu.

Avantgardní levicovou kulturu ovšem nereprezentoval jen teoretik Karel Teige, kterému byla jeho protisovětskými postoji předem určena role obětního beránka, přestože po druhé světové

[274] Srov. Nezvalův příspěvek na plenární schůzi o poezii. In BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 508.
[275] Michal Bauer Grygarův článek považuje za jedno z „nejradikálnějších kritických vystoupení té doby.“ Srov. BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 189. Zatímco tematicky Grygar vycházel ze Štollových *Třiceti let bojů za českou socialistickou poesii*, v míře expresivity jej rozhodně předčí.
[276] GRYGAR, M. *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*. In Tvorba, 1951, č. 42, s. 1009. Dále také č. 43, s. 1038.

válce projevil vůli ke vstupu do KSČ.[277] Zavedení meziváleční autoři mohli budování socialistického státu výrazně napomoci, zároveň ale jejich avantgardní minulost hrozila zpochybnit monolitickou představu socialistickorealistického umění. O sporech, které nad novými sbírkami Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta proběhly na přelomu čtyřicátých a padesátých let, pojednává následující kapitola.

[277] Podle Martina Kučery Teigovu žádost odmítl Ladislav Štoll, zatímco jeho souputník Jiří Taufer jej zaměstnal jako externího redaktora v nakladatelství Svoboda, čímž mu pomohl vyřešit existenční problémy. Srov. KUČERA, M. *Pokus o objektivaci zjevu Ladislava* Štolla. In Soudobé dějiny, 2005, č. 1, s. 97. Karel Teige nikdy členem komunistické strany nebyl, ačkoliv s ní byl až do poloviny třicátých let úzce názorově spjatý a hájil – například v generační diskusi na konci dvacátých let – její stanoviska.

7. Radikálové vs. pozůstatky avantgardy

Snaha o redefinici dosavadního vývoje umění se nevyhnula ani velkým postavám socialistické kultury. Mezi světovými válkami byla komunistická strana jakožto progresivní složka politické scény spojena s avantgardním uměním, po roce 1948 ovšem vyvstala potřeba podrobit umělecké směry revizi a rozhodnout, které z nich jsou přijatelné a které nikoliv. Zejména mladí radikální básníci a kritici se nebáli zpochybnit pozici starých zasloužilých umělců, na přelomu čtyřicátých a padesátých let proto na formování debaty o marxistické estetice měly velký vliv spory o dva kanonické autory – Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta. Jejich prostřednictvím bylo v soudobé kritice neustále udržováno povědomí o avantgardním umění, jehož význam se oficiální straničtí představitelé v čele s Ladislavem Štollem snažili marginalizovat, ale přesto se diskuse o významu meziválečné avantgardy opakovaně vracely na stránky kulturních periodik.

Spor o Vítězslava Nezvala

Vítězslav Nezval představoval jednu z ikon socialistického umění. Básník, který již v roce 1924 vstoupil do komunistické strany, se na rozdíl od svých avantgardních souputníků nezřekl stranické linie ani v době moskevských procesů a v poválečné době se zapojil do budovatelského úsilí nejen jako spisovatel, ale i jako funkcionář na Ministerstvu informací.

V dubnu 1949 vydal Nezval dlouho očekávanou první poválečnou sbírku *Veliký orloj*. V aktuální tvorbu vůdčího básníka starší generace, výrazně se angažujícího v nové politické situaci, vkládala čtenářská a kritická obec velké naděje, první reakce však byly velmi rozpačité. V úvodním čísle časopisu *Nový život* na počátku roku 1949 otiskl Nezval báseň Plán, recenzent Oldřich Kryštofek v ní však nalezl příliš mnoho stop předchozí Nezvalovy poetiky a jeho verše označil za „místy až otřelé a až nevkusné“[278]. V jeho hodnocení se již objevují výrazy, kterými bude popisovat Nezvalovu sbírku o několik měsíců později: únikový přístup, barokní a rokokový rytmus atd.

Po samotném vydání sbírky bylo v průběhu tří týdnů otištěno pět ohlasů, od kratičkých glos až po rozsáhlé recenze, všechny psány mladými kritiky a všechny nedílně v negativním

[278] KRYŠTOFEK, O. *Několik poznámek k veršům 1. čísla „Nového života“*. In Nový život, 1949, č. 2, s. 77.

duchu.[279] Svého druhu kritikou Nezvalovy nové poetiky pak byla také parodická báseň Socialistická láska, která vznikla v polovině května téhož roku a vyvolala nečekaně prudkou odezvu stranického aparátu, jenž ji označil za protistranický pamflet odrážející trockistické tendence v mladé kritice. Koncentrace nepříznivých reakcí na Nezvalovu sbírku byla tak velká, že přiměla Alexeje Kusáka mluvit až o kampani proti Nezvalovi, jejíž inspirační zdroj viděl v ÚV KSČ snažícím se prosadit vlastní koncepci kulturní politiky.[280] Dobovými pamětníky je ovšem představa kampaně zpochybňována s odkazem na Nezvalovo velmi výrazné postavení – měl za sebou podle nich stranu i ministerstvo, zatímco jeho kritici tak silné zázemí neměli.[281]

Na rozdíl od útoku na Jaroslava Seiferta, o kterém bude řeč dále, nebyly ovšem do kritiky Nezvala zapojeny hlavní stranické orgány, *Tvorba* a *Rudé právo*, recenze vyšly v méně exponovaných listech.[282] Naopak *Rudé právo* otisklo na začátku května Nezvalův nekrolog Josefa Hakena, který byl jasnou, byť ne explicitní odpovědí na negativní recenze. Lze tedy usuzovat, že nepříznivé ohlasy Nezvalovy sbírky vznikly bez přímého impulsu od ÚV KSČ a pramenily čistě z neusměrněného radikalismu mladých kritiků – takto se k nim například postavil Václav Kopecký v projevu na IX. sjezdu strany v květnu 1949, kdy poprvé začal kritizovat tendence, které byly později nazvány frézistickou poezií. Jistou míru kampaňovitosti ovšem nelze vyloučit: mezi autory recenzí (a následné parodické básně) existovaly osobní vazby, sdíleli stejný pohled na meziválečné umění a podobnost je možné nalézt i na úrovni jednotlivých textů. Zejména kritiky Jiřího Honzíka a Zdeňka Pachovského vykazují velké množství shodných rysů, spolupráce jejich autorů je tedy velmi pravděpodobná.

Příznačné je, že ani jedna z pěti recenzí se nevěnovala rozboru Nezvalovy sbírky z hlediska estetického či poetického. Akcentovány byly otázky politického a ideologického charakteru

---

[279] KRYŠTOFEK, O. *Boj o novou českou poesii.* In Mladá fronta, č. 85, 10. 4. 1949, s. 4.
HONZÍK, J. *Cizí dnešku.* In Kulturní politika, č. 15, 15. 4. 1949, s. 8.
BURIÁNEK, F. *Nezvalův Orloj ukazuje čas?* In Zemědělské noviny, č. 89, 15. 4. 1949, s. 2.
PACHOVSKÝ, Z. *Orloj se zastavil.* In Lidové noviny, č. 96, 24. 4. 1949, příloha Literární neděle, s. 1.
BRADÁČ, K. *Orloj, který bije 20 let pozadu*. In Obrana lidu, roč. 3, č. 102, 1. 5. 1949, s. 3.

[280] Jiří Knapík ovšem odmítá spekulovat o koordinaci jednotlivých kritik a označuje Kusákovu hypotézu za absurdní, neboť na jaře 1949 podle něj ještě k soupeření mezi stranickým aparátem a vládou nedocházelo. Srov. KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, s. 219, 235.

[281] Jaromír Hořec mluví o tom, že se kampaň uskutečnila – avšak nikoliv proti Nezvalovi, ale následně proti jeho kritikům. Srov. HOŘEC, J. *O tzv. honičce na Nezvala*. In Studentské listy, 1991, č. 20, s. 13.

[282] Gustav Bareš ze své pozice šéfredaktora sice stál o to, aby *Tvorba* také otiskla negativní recenzi *Velikého orloje*, ale redaktor Miroslav Galuška se zdráhal zejména z toho důvodu, že si byl vědom silné pozice Nezvala u Václava Kopeckého. *Tvorba* se tak nakonec k Nezvalově sbírce nevyjádřila. Srov. KNAPÍK, J. *Problémy tzv. kulturní fronty 1948–1952*. In FORMÁNKOVÁ, E. (ed.) *Návraty k velkým*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 2000, s. 36–37.

a jako leitmotiv se všemi ohlasy prolínalo konstatování, že Nezval neučinil očekávanou rozluku se svou předválečnou tvorbou, ale namísto toho stále využívá dřívější avantgardní postupy a témata. Zejména Nezvalova záliba v astrologii a v tematizování erotična vyvolala jednoznačně negativní odezvu a stala se hlavním motivem v parodické Socialistické lásce. *Velký orloj* v tomto směru částečně doplatil na to, že byl sbírkou nekoncepční a obsahoval i básně vzniklé za okupace a za třetí republiky, což někteří kritici uznávali, přestože příležitostné verše jako takové byly hodnoceny hůře než vědomě koncipovaná sbírka.[283] Rozhodnutí ovšem bylo jednoznačné: sbírka měla projít důkladnou revizí a nevhodné básně – zejména poetisticky laděné oddíly Medardovy deště a Na visutých hrazdách – měly být před vydáním vypuštěny.[284]

V přístupu k *Velikému orloji* se tak odrážejí očekávání nastupující generace básníků a kritiků, kteří v novém společenském uspořádání viděli možnost radikální odluky umění od minulosti. Hodnocení literatury v jejich pojetí znamenalo zejména položení otázky, nakolik byl autor schopen vzdát se svého dosavadního přístupu k umělecké tvorbě a akceptovat nová – byť vlastně ještě nepříliš jasně definovaná – kritéria. Zatímco v období první republiky mohlo být avantgardní směřování spojené s rezignací na angažovanost umění vnímáno jako naznačení žádoucí distance levicového autora od soudobé společenské situace, ve vyhroceném období počátků budování socialismu byl tentýž postoj chápán jako vědomé odmítnutí komunistických myšlenek, a tím považován v podstatě za nepřátelský akt. Takto byla hodnocena například nová sbírka Jiřího Koláře *Dny v roce*, kterou kritik Jan Štern označil za zpronevěření se vlastním socialistickým východiskům a metaforicky za „zběhnutí od praporu".[285] Význam této metafory je přitom jednoznačný – budování socialismu je vyústěním třídního boje a v boji je trestem za zběhnutí smrt.

Již zmíněnou otázku, zda negativní reakce na Nezvalovu sbírku byly připravenou a organizovanou kampaní, je možné podložit srovnáním jednotlivých ohlasů. Glosy Karla Bradáče, Františka Buriánka a Oldřicha Kryštofka se *Velikým orlojem* zabývaly jen na malém prostoru, případně v kontextu dalších nově vydaných sbírek. Odlišný případ představují rozsáhlejší recenze Jiřího Honzíka v *Kulturní politice* a Zdeňka Pachovského v *Lidových novinách*; osoby obou kritiků navíc tvoří spojnici s následně vzniklým pamfletem

[283] Srov. např. BURIÁNEK, F. *Nezvalův Orloj ukazuje čas?* In Zemědělské noviny, roč. 5, č. 89, 15. 4. 1949, s. 2.
[284] KRYŠTOFEK, O. *Boj o novou českou poesii*. In Mladá fronta, 10. 4. 1949, s. 4
[285] ŠTERN, J. *Zběhnutí od praporu.* In PŘIBÁŇ, M. (ed.) *Z dějin českého myšlení o literatuře, sv. II, 1948–1955*, s. 7–14. Naprosto stejnou metaforu použil o dva roky později Ivan Skála ve své kritice Jaroslava Seiferta. SKÁLA, I. *Cizí hlas*. In Tvorba, č. 12, 22. 3. 1950, s. 285.

Socialistická láska – Pachovský byl vyšetřovateli určen jako jeden z jeho autorů a Honzík jako rozšiřovatel.

Honzíkova a Pachovského recenze má styčné body na několika rovinách: oba texty vykazují shodnou argumentační strukturu, autoři se v nich věnují stejným tématům a v několika případech používají takřka shodné formulace – ve chvíli, kdy Honzík píše o zklamaných očekáváních, které nová sbírka přinesla, „[i] když jsme samozřejmě nečekali, že se z Nezvala rázem stane socialistický realista“[286], Pachovský o týden a půl později píše taktéž o zklamání, které se dostavilo, „i když jsme si byli vědomi toho, že z Nezvala se nestane rázem snad socialistický realista“.[287] Oba kritici shodně zmiňují rozpor mezi básníkovým materialistickým pohledem na život a idealistickým přístupem k umění či nesrozumitelnost některých jeho básní. Svá tvrzení pak dokládají téměř shodnými citacemi – z rozsáhlé sbírky oba vybrali báseň Plán (zmíněnou již Kryštofkem) a Stalingrad v noci.

Také takřka dramatická struktura obou recenzí je shodná. Oba autoři nejprve začínají vyzdvižením přínosu Nezvala celé české literatuře, dále popisují očekávání, která měli, a zklamání, kterého se jim dostalo. Nebojí se ocenit některé povedené básně sbírky a autorovu technickou virtuozitu, ale v důsledku nakonec dospějí k odsudku Nezvalova přístupu a k doporučení, co je třeba změnit, aby jeho nesporný básnický talent nepřišel nazmar. Obě recenze tak v podstatě kopírují strukturu klasické antické tragédie, jejímž ústředním tématem je padlý básník.

Kritici čekali na Nezvalovu reakci, která na začátku května přišla, ovšem nikoliv v podobě přímé odpovědi. Nezval otiskl 6. května v *Rudém právu* nekrolog Josefa Hakena, jednoho ze zakladatelů prvorepublikové KSČ, a z použitých formulací je zřejmé, kdo byl skutečným adresátem jeho textu. Když Nezval píše, že Haken „[s]tíral ultralevé sektáře, kteří se čas od času vloudili do kulturního vedení strany a snažili se mechanickou aplikací revolučních idejí na umění mentorovati věrné spolubojovníky strany, avantgardní umělce“, nejedná se ani tak o pohled do minulosti, jako spíš reakci na současnost, a když poznamenává, že zesnulý „[v]ěděl, že domnělá nesrozumitelnost velikého progresivního umění je jen fikcí těch, kdož nerozumějí z nevědomosti. Věděl, že k porozumění hudbě, poesii a výtvarnému umění je potřeba nikoliv lenosti ducha, nýbrž práce“, je z jeho textu cítit jasné vymezení se vůči mladým kritikům, kteří své sebevědomí čerpali pouze ze stranické legitimace, nikoliv

[286] HONZÍK, J. *Cizí dnešku*. In Kulturní politika, č. 15, roč. 4, 15. 4. 1949, s. 8.
[287] PACHOVSKÝ, Z. *Orloj se zastavil*. In Lidové noviny, roč. 57, č. 96, 24. 4. 1949, příloha Literární neděle, s. 1.

z vlastních schopností.[288] Na Nezvalův popud se také Václav Kopecký na konci května na IX. sjezdu KSČ vymezil vůči autorům z okruhu *Mladé fronty*, v níž byla otištěna první, Kryštofkova recenze – a zpochybnil při tom i možnost zastávat generační hledisko, které podle něj ještě neopravňuje mladé autory k jinak nepodložené kritice.[289] Za zmínku stojí, že teze Kopeckého referátu byly projednány na schůzi Kulturní rady ÚV KSČ mimo jiné za přítomnosti Gustava Bareše a Jiřího Hendrycha, takže podle Jiřího Knapíka opravdu nelze mluvit o tom, že by kritika Nezvala byla iniciována stranickým aparátem s cílem oslabit Kopeckého pozici.[290]

Podivná, nedeklarovaná diskuse prostřednictvím narážek ovšem mezitím pokračovala dalším dějstvím. Dva studenti Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, neuspokojeni mlčením oficiálních míst o Nezvalově sbírce, napsali 10. či 11. května báseň Socialistická láska, v níž parodovali Nezvalovu metodu: ke třem veršům erotické či astrologické tematiky přidali vždy čtvrtý, budovatelský, báseň zaštítili Nezvalovým jménem a přidali dedikaci Ladislavu Štollovi. Že se jedná o reakci na Nezvalův hakenovský nekrolog a nejen na samotnou sbírku, je zřejmé, neboť v jednom z veršů právě na něj autoři explicitně odkazují.[291] Báseň se nerušeně šířila po tři týdny a dle výpovědi později vyšetřovaných svědků byla všeobecně chápána jako zdařilá satira a také jiný způsob kritiky Nezvalovy sbírky.[292]

Až 30. května, tedy tři týdny po vzniku básně a těsně po skončení IX. sjezdu KSČ, se o její existenci dozvěděl stranický sekretariát, mezitím se s ní však stihly seznámit desítky osob.[293] Původně studentskou recesi straničtí vyšetřovatelé klasifikovali jako útok na komunistickou stranu, čímž ji reinterpretovali v mnohem vážnější rovině, která jim umožnila všechny zúčastněné potrestat a zřetelně také stanovit hranice, ve kterých se propříště mohla pohybovat

---

[288] NEZVAL, V. *Josef Haken – přítel umělecké avantgardy*. In Rudé právo, č. 106, 6. 5. 1949, s. 3.

[289] KOPECKÝ, V. *Vedeni nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti*. In *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa v Praze dne 25.–29. května 1949*, s. 379–380.

[290] KNAPÍK, J. *Od korektury k ideologické normě*. In Soudobé dějiny, roč. 12, č. 1, 2005, s. 66.

[291] „Jak Hakenem tak milovaná avantgarda". Báseň je přetištěna spolu s dalšími dvěma soudobými parodiemi například v knize Jiřího Knapíka *Únor a kultura*, s. 356–358.

[292] Zpráva *Výsledek šetření ve věci protistranického pamfletu z 28. 6. 1949* je přetištěna v KNAPÍK, J. *Šedesát let od literárního „atentátu" na Vítězslava Nezvala*. In Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis, 2009, s. 231–255. Absenci prvoplánového politického zaměření básně napovídá i skutečnost, že Socialistická láska nebyla jedinou parodií, která v té době v prostředí FF UK vznikla: cílem satiry se stal např. Arnošt Kolman, který byl mezi mladými levicovými studenty velmi oblíben. Další, nedochovaná parodie *Velikého orloje* na téma závodní kuchyně pak vznikla v redakci *Rudého práva*. Srov. KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, s. 224; dále také KYNCL, K. *Aféry nezapomenutelné doby*. In HOŘEC, J. – SÍGL, M. (eds.). *Generace 45*. Praha: Riopress, 1997, s. 127.

[293] Vyšetřovatelé stanovili počet osob, které s pamfletem přišly do styku, na 70, z toho bylo 68 členů KSČ. Jako autoři byli určeni studenti Viktor Matys a Zdeněk Pachovský. Srov. KNAPÍK, J. *Šedesát let od literárního „atentátu" na Vítězslava Nezvala*, s. 236.

kritika stranou vyzdvihovaných spisovatelů.[294] Ve zprávě z vyšetřování, kterou koncipoval mimo jiné i Ladislav Štoll, se pak v hrubém obrysu objevily základní myšlenky, které zazněly o půl roku později v jeho projevu na plenární schůzi Svazu spisovatelů o poezii a následně se pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii* staly normotvorným textem – zejména šlo o rozlišení halasovské a nezvalovské linie v poezii, které Štoll identifikoval u Oldřicha Kryštofka.[295] Vznik a vyšetřování Socialistické lásky tak lze podle Jiřího Knapíka vnímat jako „první kulminační bod poúnorové kulturní politiky", který určil vývoj následujících let.[296] V atmosféře tzv. ostrého kurzu proti reakci se ukázaly základní obrysy transformované kulturní sféry, mezi něž patřilo například výsadní postavení některých umělců, kteří se stali v atmosféře nejistoty reálně nekritizovatelnými. Hodnocení literatury, resp. umění obecně mělo být v příštích letech určováno zejména na základě rozhodnutí vedoucích politických činitelů, čímž by se z kritiky jakožto hledačky umělecké kvality stala kritika jakožto prostředek zdůvodnění politického rozhodnutí.

Jedním z důsledků vyšetřování pamfletu se staly personální změny v časopisech, které byly do protinezvalovské „kampaně" zapojeny. Zejména v případě těch, které nebyly pod přímou kontrolou strany, byly proběhlé události vítanou záminkou k tvrdšímu zásahu – nejvýrazněji v časopise *Kulturní politika*, který byl formálně označen jako nadbytečný a v září 1949 zrušen.

*

Protistranický pamflet na Nezvala a hlavně velmi vyhrocená reakce, která v podstatě okamžitě a velkou silou smetla všechny jeho původce, ukázala limity tolerance nového režimu k otázce satiry. Během jednoho a půl měsíce (pamflet vznikl kolem 10. května, vyšetřování bylo ukončeno zprávou 28. června) proběhlo vyšetřování, výslechy 68 straníků, dvě schůze nejvyššího stranického kulturního orgánu, Kulturní rady ÚV KSČ a nakonec formulování závěrečné zprávy. Již 4. června, tedy pět dní poté, co byl stranický sekretariát s posměšnou básní seznámen, informoval Rudolf Slánský Klementa Gottwalda, že se dle jeho názoru jedná o „polotrockistickou skupinu mezi kulturními pracovníky".[297] Lze tedy mluvit o velmi hbité reakci režimu na událost, která měla v jeho očích ničivý potenciál a jejíž důležitost byla vnímána tak výrazně, že se jí zabýval i prezident republiky. Z osmašedesáti vyslechnutých

[294] Na říjnové schůzi na Filozofické fakultě UK byl pamflet vyhrocenou paralelou přirovnán k zavraždění Stalinova spolupracovníka Sergeje Kirova ve 30. letech „trockistickými a imperialistickými agenty". Srov. LIEHM, A. J. *Pokus o odpověď*. In Literární noviny, roč. 12, č. 21, 23. 5. 1964, s. 3.
[295] KNAPÍK, J. *Od korektury k ideologické normě*. In Soudobé dějiny, roč. 12, č. 1, 2005, s. 67.
[296] Tamtéž, s. 63.
[297] KAPLAN, K. *Pamflet „Socialistická láska"*. In Literární noviny, roč. 9, č. 38, 23. 9. 1998, s. 10.

členů KSČ se sice až na dva všichni shodli, že báseň Socialistická láska považovali za podařenou parodii a případně sofistikovanější formu kritiky Nezvala, toto vysvětlení však nebylo přijato a na zapojené čekaly stranické tresty, které byly určeny i těm, kteří báseň jen slyšeli, ale nešířili; z pohledu vyšetřovatelů pochybili už tím, že nevhodný charakter básně nerozpoznali a nezabránili jejímu dalšímu šíření.[298] Napomenutí se nevyhnul paradoxně ani Jarmil Sekera, který existenci pamfletu stranickému sekretariátu na konci května oznámil, nejvyšší trest čekal oba autory – vyloučení ze strany. Poněkud překvapivě však bylo studentům Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, zapojeným do rozšiřování pamfletu, umožněno dostudovat – překvapivě proto, že v předchozím roce muselo po tzv. studijních prověrkách z ideových důvodů několik stovek studentů univerzitu opustit.[299]

Tvrdé postižení satirického textu je ve zřejmém nesouladu s jedním z hlavních atributů marxistického konceptu nové společnosti, která předpokládala všudypřítomný optimismus. Vladimír Macura mluvil ve svém zkoumání symbolů a mýtů socialistického uspořádání o optimismu nového světa, o představě ráje na zemi, ve kterém se každý usmívá.[300] Analogicky tak byl optimismus leitmotivem budování státu, který nutně směřoval ke šťastné budoucnosti. Vize socialistické společnosti, která je zaměřena na vytváření nového světa, musela být nutně pozitivní, neboť se obracela k představě světa, který bude, nikoliv k realitě světa, který je. Umění proto také mělo být optimistické, zatímco negativismus byl synonymem protisocialistického postoje, jak posmrtně poznal třeba František Halas. Optimismus podmiňuje zároveň aktivitu člověka, který vědomě přetváří svět, zatímco pesimismus je spojen s pasivitou a poddáním se nepříznivým podmínkám. V dramatu tak podle Pavla Janouška v raných padesátých letech nad žánrem tragédie začaly výrazně převažovat komedie – prvorepubliková dramata, v nichž byla individualistická vzpoura proti společenskému řádu vnímána jako boj proti buržoazní společnosti, byla nahrazena neproblematickými veselohrami, které končily poražením záškodníků a vybudováním šťastného zítřka.[301]

Problém Socialistické lásky byl ovšem zřejmý: prostředkem zesměšnění Nezvalova tvůrčího přístupu se staly emblematické, v podstatě sakrální aspekty nového režimu – Klement

[298] Tamtéž.
[299] Členem fakultní prověrkové komise byl například Jiří Honzík, který se podílel na šíření Socialistické lásky. PETRÁŇ, J. *Filozofové dělají revoluci. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy během komunistického experimentu (1948–1968–1989)*. Praha: Karolinum, 2015, s. 120, 152–153.
[300] MACURA, V. *Šťastný věk*, s. 16.
[301] JANOUŠEK, P. *Geneze norem*. In Týž. *Studie o dramatu*. Jinočany: H&H, 1993, s. 99.

Gottwald, Rudá armáda, Vítězný únor či budovatelský étos.[302] Umístěny byly navíc do eroticko-astrologického kontextu ostatních veršů a vzhledem k souřadným vazbám mezi nimi nemuselo být na první pohled zřejmé, co je vlastně objektem parodizace. To umožnilo vyšetřovatelům konstatovat, že nejde jen o kritiku Nezvala, ale o útok „přes Nezvala proti *straně*".[303] Na formulaci závěrečné zprávy z vyšetřování se podílel Ladislav Štoll, jemuž byla báseň připsána, i to zřejmě přispělo k vyhrocenému charakteru jejích závěrů. Přes veškerou snahu o demokratizaci kultury a rozbití její stratifikace tak neustále docházelo k potvrzování členění společnosti na vyšší a nižší vrstvu, přičemž první z nich byla v podstatě nekritizovatelná. Podobně pak v samotné kultuře převážil téměř až klasicistický pohled na umění, který na základě ideovosti rozlišoval sakrální a profánní, resp. kvalitní a nekvalitní umění – již zmíněná výchovná role kultury znamenala, že pozornost bude věnována umění zobrazujícímu vhodný pohled na svět, zatímco nevhodné bude potlačeno.[304]

Již rok a půl od převzetí moci komunistickou stranou bylo jasné, že chtěný optimismus nového umění je optimismem klidným, mírným, postrádajícím kritický osten – ten byl přípustný pouze směrem k vnějším nepřátelům státu, zosobněným typicky západními imperialisty či vatikánskými preláty. Ironizovat systém zevnitř ovšem možné nebylo, satira zamířená proti chybám socialistického zřízení byla považována za vědomý boj proti budovatelskému úsilí a službu zájmům nesocialistických států, za což by v rozjitřené atmosféře raných padesátých let hrozily reálné (a vysoké) tresty.[305]

Přístup marxistických kritiků se blíží Nietzscheho rozdělení apollinského a dionýského principu umění,[306] v němž odpovídá vnímání optimismu v poválečném socialistickém Československu jednoznačně princip apollinský, tedy klidný a mírný optimismus

---

[302] Jiří Hendrych charakterizoval báseň slovy, že jde o „pamflet, ve kterém nenávistný postoj k poesii byl doprovázen nejhrubšími urážkami toho, co je našemu lidu svaté, co mu dal květen 1945 a co vybudoval v únoru 1948." Posunul tak původní kritiku Nezvala za jednu nepodařenou sbírku na útok na poezii samotnou, což je interpretace, se kterou by autoři předchozích recenzí jen stěží souhlasili. HENDRYCH, J. *K některým otázkám naší nové literatury*. In Tvorba, č. 30, 27. 7. 1949, s. 694.

[303] *Výsledek šetření ve věci protistranického pamfletu*. In KNAPÍK, J. *Šedesát let od literárního „atentátu" na Vítězslava Nezvala*, s. 241. (Kurz. orig.).

[304] Nekvalitní, nízké umění bylo v prvních letech naopak potlačováno a částečnému přijetí se mu dostalo až na sklonku roku 1953 v Kopeckého projevu „proti sucharům". KOPECKÝ, V. *K některým otázkám naší kultury.* In Literární noviny, č. 51, 19. 12. 1953, s. 3. K tomuto tématu srov. také JANÁČEK, P. *Literární brak*. Brno: Host, 2004.

[305] V Československu byla dobře známa Ždanovova kritika spisovatele Michaila Zoščenka z roku 1946, který proslul ve dvacátých letech jako satirik zaměřující se na nešvary mladého sovětského státu. Ždanovův text vyšel v češtině spolu s jeho přednáškou z 1. sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1949, což jej umožnilo chápat jako součást normy.

[306] Friedrich Nietzsche připodobňuje apollinský princip ke snění, které je „krásným zdáním nových světů", zatímco dionýský princip k opojení, které zároveň odhaluje neskutečnost takového zdání. Srov. NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993, s. 13.

biedermeierovského střihu, který směřuje k vizi dosažitelného a nezpochybnitelného štěstí.[307] Naproti tomu divoký dionýský princip jakožto nezvladatelná reprezentace chaosu zahrnující také negativní složku, kromě smíchu i posměch, je spíše destruktivním než konstruktivním elementem.[308] Bezuzdný smích může navíc snadno přejít v absurdní iracionální veselí, pro které je příznačná naprostá absence řádu, což zcela jasně vybočuje z představ o plánovité společnosti vystavěné na racionálních principech.

Optimismus byl spojován s budováním nové společnosti a vnímán jako příznak mládí, takto jej například charakterizoval Zdeněk Nejedlý na plenární schůzi o poezii v roce 1950.[309] Členem mladé, rozvíjející se společnosti nemohl být pesimista, ale zároveň ani satirik, v jehož veselosti je vždy přítomna jistá míra skepse vůči skutečnostem, které činí předmětem své pozornosti. Satirik se také brání patosu, který byl v pozitivním slova smyslu spojován právě s budováním nové společnosti a umožňoval strhnout člověka k vysokému výkonu.[310]

Spor o Jaroslava Seiferta

Téma optimismu sloužilo k prvnímu rozčlenění spisovatelů a k určení jejich vztahu k socialismu. Na jeho nedostatek ve své tvorbě doplatil kromě Františka Halase či tzv. existencialistů typu Jiřího Koláře také další významný meziválečný levicový básník, Jaroslav Seifert. Pesimistické ladění jeho *Písně o Viktorce* bylo klíčovým bodem, na nějž se soustředila kritika, u které – na rozdíl od Nezvala – je možné opravdu mluvit bez uvozovek o kampani, byť pouze ve stadiu přípravy.

Jaroslav Seifert se na rozdíl od Vítězslava Nezvala nestal režimním básníkem, jeho rozchod s komunistickou stranou byl starého data. Jako jeden ze sedmi kritiků gottwaldovského vedení KSČ byl v roce 1929 vyloučen ze strany a už se do ní na rozdíl od většiny ostatních nevrátil. Sblížil se naopak se sociální demokracií, v roce 1938 se připojil k protestu proti moskevským procesům[311] a na podzim roku 1946 podepsal programové prohlášení Kulturního svazu, který

[307] Kromě samotného umírněného optimismu existovaly další oceňované vlastnosti jako konformita, pracovitost, vlastenectví, služba vyšším mravním cílům či puritánství, které měl socialismus společné s biedermeierem. Srov. např. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, s. 343, 352.

[308] Na konci dvacátých let Karel Teige chápal výsměch jako revoluční prostředek a karikaturu jako symptomatický jev doby zrodu proletariátu. TEIGE, K. *Svět, který se směje.* Praha: Akropolis, 2004, s. 14.

[309] BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*, s. 503.

[310] Srov. DRDA, J. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*, s. 65.

[311] Spolu s Václavem Černým, Františkem Kovárnou či Karlem Teigem, srov. JIRÁSKOVÁ, M. *K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu*. In Soudobé dějiny, 1994, č. 6, s. 751.

vznikl jako protiváha nedlouho předtím ustavené komunistické Kulturní obce.[312] To všechno spolu se Seifertovou nechutí se angažovat v nově vzniklém Svazu československých spisovatelů přispělo ke skutečnosti, že jeho pozice v novém režimu nebyla vůbec silná. Jednalo se sice o stále velmi oblíbeného básníka, který se za celý život nezpronevěřil svému levicovému cítění, ale zároveň nebylo vzhledem k jeho minulosti možné jej bez problémů akceptovat.

Seifertovi přitížil ještě jeden, mnohem aktuálnější incident. Na začátku roku 1949 v Goldhammerově vinárně za přítomnosti Vladimíra Holana, Jiřího Taufera, Lubomíra Čivrného a dalších srovnal francouzskou a sovětskou poezii a prohlásil, že by raději viděl francouzského básníka zvracet než sovětského zpívat. Jeho výrok se donesl až na stranický sekretariát a jen díky přímluvě Františka Halase či Ilji Erenburga nestihl Seiferta žádný trest, přesto na něj stranické vedení nezapomnělo.[313]

Definování nových možností české poezie prostřednictvím sporu o dva zasloužilé básníky – Nezvala a Seiferta, probíhalo odlišným způsobem. Negativní ohlasy Nezvalova *Velikého orloje* byly otištěny v periodicích, které nebyly pod přímou kontrolou KSČ, zatímco obě recenze *Písně o Viktorce* zveřejnila *Tvorba*, která byla právem pokládána za stranický list a jejíž stanoviska vyjadřovala stanoviska komunistické strany. Kritika Nezvala navíc probíhala v době, kdy se teprve ustalovala kulturní politika nového státu a nebyla ještě pevně zakotvena hodnoticí kritéria, ale ani mocenské rozložení orgánů věnujících se kultuře. Oproti tomu Seifert vydal svou skladbu již poté, co zazněl Štollův referát o vývoji české poezie, *Píseň o Viktorce* tedy vstoupila do zásadně jiného prostředí, ve kterém již nebylo možné mluvit o provizoriu kritérií. Ladislav Štoll sice ve *Třiceti letech bojů za českou socialistickou poezii* nepodrobil Jaroslava Seiferta přímé kritice, dokonce citoval jeho vyjádření, kterým Seifert za prvotní inspirační zdroj Devětsilu označuje S. K. Neumanna,[314] ale tím, že jej ve svém projevu postavil vedle Františka Halase a Josefa Hory, jasně určil základní obrysy jeho hodnocení.

---

[312] KNAPÍK, J. *Verše v nemilosti*. In Soudobé dějiny, 1998, č. 1, s. 28.

[313] František Halas se snažil význam vinárenské aféry bagatelizovat a zdůraznit, že oba zúčastnění již dříve prokázali, „na které frontě stojí". V případě publikačního zákazu pro Seiferta s Holanem hodlal sám solidárně odejmout souhlas k publikaci svých děl. Srov. HALAS, F. *Dopis Václavu Kopeckému*, 11. 7. 1949. In Host do domu, č. 11, 1964, s. 41. Za osobu, která oznámila Seifertův prohřešek straně, je považován Jiří Taufer, absence přímých důkazů však dovoluje spekulovat o zásahu někoho jiného. Srov. ČERNÝ, V. *Paměti (1945–1972)*. Brno: Atlantis, 1992, s. 236. Dále také KUČERA, M. *Vladimír Holan, Jiří Taufer a historická přesnost*. In Obrys-Kmen. [online]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/?rok=2005&cis=04&cl=01>. [cit. 23. 2. 2019].

[314] ŠTOLL, L. *Třicet letech bojů za českou socialistickou poezii*, s. 24.

Přesto byla ostrá kritika, které se sbírce dostalo, pro zúčastněné překvapením, protože vydání sbírky schválilo Barešovo Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ, byť ve skromném nákladu 3300 výtisků, který nedostačoval desetinásobně většímu zájmu. František Kautman, tehdejší šéfredaktor Československého spisovatele, proto považoval schválené vydání za politický tah, který měl umožnit následnou denunciaci Seiferta, ke které dřívější důvody nestačily.[315] Z tohoto pohledu je ovšem zarážející, že by kampaň proti Seifertovi nebyla lépe připravena – Ivan Skála, který byl k napsání kritiky osloven přímo Gustavem Barešem, na ni dostal pouhý jeden víkend a výsledný text byl na Barešův pokyn otištěn i přes to, že redakce s jeho kvalitou nebyla spokojena. Až následný druhý článek z pera Michala Sedloně byl propracovanější a oproti Skálovi se zabýval nejen ideovým charakterem básníka, ale také vývojem jeho poezie. To dodalo jeho kritice pevnější základy a přes stejné vyznění alespoň zdání důkladnějšího rozboru.

Ivan Skála stavěl svou kritiku Seiferta na dualitě pojmů vztahujících se k tématu optimismu. Zatímco pracující člověk, a o to více básník, podle něj nemá důvod skrývat svůj úsměv a radost z událostí, které se dějí, *Píseň o Viktorce* je oproti tomu výsměchem básníka, který se odcizil lidu. Seifert ve Skálově pohledu pochybil tím, že zatímco během hospodářské krize byl schopen psát idylické a jasné verše, v době, která uskutečňuje sny jeho mladých let, „píše verše zmaru, mlžnatého snění, resignace, rozvratu.“[316] Vybrat si z celkově optimisticky laděné *Babičky* jen chmurný motiv Viktorky ukazuje podle Skály na Seifertův nihilismus a špatný vztah k současnosti, jeho přístup je navíc dezinterpretací zdrojového románu, ve kterém Němcová ukazuje naději a lidskost, což se ovšem v Seifertově skladbě nepromítá. Skála nakonec svou recenzi zakončil slovy: „Seifert […] nemá práva zneužívat čestného titulu básníka, nemá právo zneužívat poesie proti lidu, k výsměchu proti všemu, co je našemu pracujícímu lidu velké a drahé.“[317] – čímž jednoznačně vyslovil vůli k vymazání autorova jména z dějin české poezie.

Michal Sedloň se ve své recenzi přihlásil ke Skálovým závěrům, pouze je sofistikovanější formou rozvedl a pokusil se ukázat rozpory *Písně o Viktorce* s dřívějšími Seifertovými sbírkami. Upozornil přitom na tři aspekty Seifertovy sbírky, které bylo možné zobecnit na širší rozpětí celé kultury. V souladu se Skálou odsoudil pesimismus *Písně o Viktorce*, ale uvedl jej do souvislosti s dalšími Seifertovými texty věnovanými tématu Boženy Němcové. Sbírka *Světlem oděná* měla dle jeho názoru právo na pesimistické ladění, neboť vznikla za

[315] KAUTMAN, F. *Píseň o Viktorce*. In Listy, roč. 12, 1982, č. 3–4, příloha Čtení na léto, s. 20–25.
[316] SKÁLA, I. *Cizí hlas*. In Tvorba, č. 12, 22. 3. 1950, s. 285.
[317] Tamtéž, s. 286.

okupace, zatímco po únorové revoluci již nebylo negativní vyznění veršů potřebné. Optimismus je podle Sedloně přímým důsledkem „pravdivého“, tedy správného uchopení světa.[318] Lze tedy snadno vyvodit, že není-li básník optimistický, znamená to, že se mu nedaří ani dobře pochopit a zachytit dění ve světě. Tato provázanost základních ideových a estetických kritérií tedy umožňuje z jednoho dílčího aspektu vyvodit odsudek celého díla.[319]

Zpracování již osvědčeného tématu pak Sedloň vnímal jako snahu uniknout současným problémům a vyhnout se nutnosti se s nimi vyrovnat. Historická tematika byla ostatně i v jiných oblastech umění často jedinou cestou autorů, kteří odmítali tvořit v duchu oficiální estetiky, ale chtěli si zachovat alespoň částečné tvůrčí možnosti. A nakonec analogie, kterou Seifert vytvořil mezi osudem Viktorky a Boženy Němcové, byla vnímána jako zpochybnění fučíkovského výkladu Němcové jako hrdinky, která svými díly aktivně bojovala za spravedlivější společnost. Součástí socialistického spisovatelského panteonu se zjevně nemohl stát nikdo jiný než hrdina, žena představená jako oběť vlastní krásy takovou hrdinkou být nemohla.[320]

Po otištění Skálovy kritiky se redakce *Tvorby* rozhodla oslovit dalších sedm autorů, kteří by se k tématu vyjádřili – jednat se mělo o Jana Drdu, Vítězslava Nezvala, Viléma Závadu, Ladislava Štolla, Jiřího Taufera, Michala Sedloně a Stanislava Neumanna.[321] Z velkorysého plánu však nebylo uskutečněno téměř nic, kromě kritiky Michala Sedloně *Tvorba* otiskla pouze úryvek Štollova vystoupení na plenárce o poezii, který se týkal Seiferta.[322] Neuskutečnil se ani navržený tzv. čestný spisovatelský soud, který i přes Nezvalův ostrý nesouhlas schválil výbor Svazu spisovatelů a na kterém měl Seifert provést sebekritiku.[323] Ta nakonec proběhla o více než dva roky později v soukromí kanceláře Ivana Olbrachta, ale týkala se pouze již zmíněných výroků ve vinárně, nikoliv *Písně o Viktorce*.[324] Po zatčení

---

[318] SEDLOŇ, M. *Básník a víra v člověka*. In Tvorba, č. 14, 5. 4. 1950, s. 330–331.

[319] Obdobně se o půl roku později k *Písni o Viktorce* vrátil ještě František Buriánek, který její pesimismus vyvozoval ze Seifertových špatných životních zkušeností. BURIÁNEK, F. *Cesta naší nové poesie*. In Zemědělské noviny, č. 256, 1. 11. 1950, s. 4.

[320] Tamtéž. Důraz na bojovnost jako jedno z významných hodnoticích kritérií předestřel i Ladislav Štoll, který konstatoval, že Seifert přestal být bojovníkem poté, co se odklonil od Wolkera a Neumanna. ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, s. 46.

[321] MAŇÁK, V. *Básník zpívá špatně*. In Tvar, č. 16, 4. 10. 2012, s. 7.

[322] ŠTOLL, L. *Od proletářské poesie k poetismu*. In Tvorba, č. 14, 5. 4. 1950, s. 318–319.

[323] Konání čestného soudu bylo navrženo 27. 3. 1950 na jednání Kulturní rady a schváleno Svazem českých spisovatelů 17. 4. Srov. KNAPÍK, J. *Verše v nemilosti*. In Soudobé dějiny, 1998, č. 1, s. 36. Nezval již dříve intervenoval v redakci Tvorby, neboť jej velmi rozezlila Skálova kritika. Dopis Jana Šterna Gustavu Barešovi, kde Štern popisuje svůj telefonát s Nezvalem, publikoval Jaromír Hořec. In HOŘEC, J. *Doba ortelů*. Brno: Scholaris, 1992, s. 110–111.

[324] Při příležitosti Seifertových padesátých narozenin (23. 9. 1951) jej Olbracht pozval do své kanceláře na Ministerstvu informací a osvěty, Seifert následně odvolání svého výroku potvrdil v dopise Olbrachtovi o týden

Rudolfa Slánského navíc silně oslabila pozice sekretariátu ÚV KSČ, čehož obratný stratég Václav Kopecký využil a interpretoval Seifertovu aféru jako neschopnost stranického aparátu jednat se zasloužilými umělci.

Po neúspěšném pokusu odstranit Seifertovo jméno z české literatury došlo k jeho postupné rehabilitaci. Nejprve byl na počátku roku 1952 zastaven časopis *Tvorba*, jedním z důvodů přitom byla právě nezvládnutá kampaň proti Seifertovi. V roce 1953 začaly být vydávány jeho vybrané spisy, v roce 1954 publikoval sbírku *Maminka*, první novou sbírku po *Písni o Viktorce*, a dostal za ni Státní cenu Klementa Gottwalda. V polovině padesátých let se jeho knihy dostaly na seznam Fučíkova odznaku, čímž byla definitivně potvrzena jejich přijatelnost v socialistické společnosti.[325] Ivan Skála a Michal Sedloň pak na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956 provedli sebekritiku, naopak Seifertovo vystoupení se dočkalo velkého ohlasu.

*

Spor o dva významné meziválečné básníky se stal rámcem vývoje myšlení o literatuře těsně po únorovém převratu. Kritika Nezvala vedla k odsudku radikalismu mladých básníků a byla zřejmě jednou z příčin vzniku Štollovy kanonické přednášky *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, tedy příčinou vzniku normy. Neúspěšný pokus o likvidaci významného avantgardního básníka tak vedl k upevnění jeho pozice a současně k zeslabení výtek vůči meziválečnému nerealistickému umění. Oproti tomu kritika Seiferta naopak ukázala limity Štollovy koncepce a vedla k dalšímu oslabení radikalismu, které ale tentokrát znamenalo narušení norem, nikoliv jejich potvrzení. Ukázalo se, že vybudovat novou literaturu zcela od počátku není možné a nelze z kultury vyčleňovat každého, kdo nesplňoval nejpřísnější ideová kritéria. Seifert mohl být zpočátku vnímán jako snadnější cíl, neboť neměl Nezvalovu pozici ani jeho průbojnost. Na rozdíl od Nezvala ovšem s sebou také nenesl břímě surrealistické minulosti a svým celoživotním příklonem k sociálním tématům a důrazu na melodičnost, jasnost veršů splňoval lépe než Nezval či Halas představy o modelovém levicovém básníkovi.

K počátku postupného rozvolňování – které se ovšem netýkalo například katolických autorů – nedošlo na rozdíl od ostatních socialistických států až úmrtím Josifa Stalina, ale již o rok a půl dříve, kdy padl Rudolf Slánský. Bez jeho záštity výrazně oslabil dříve pevný stranický

---

později. Díky tomu došlo k uvolnění publikačního zákazu, který sice nikdy nebyl oficiálně vydán, ale reálně se projevoval tím, že Seifert mohl vydávat pouze drobné a často antedatované tisky u regionálních vydavatelů. Srov. MAŇÁK, V. *Básník zpívá špatně*. In Tvar, č. 16, 4. 10. 2012, s. 7.

[325] BAUER, M. *Ideologie a paměť*, s. 198.

sekretariát, který dohlížel na ideovou čistotu strany, a vůdčí role v koncepci řízení kultury se ujala skupina okolo Václava Kopeckého. Je sice obtížné mluvit o liberalismu v souvislosti se jmény Ladislava Štolla či Jiřího Taufera, ale zejména vliv Vítězslava Nezvala působil velmi silně proti snahám odstranit z české literatury mnohá významná jména.[326] Obě diskuse navíc oslabily postavení mladých básníků a kritiků, kteří se částečně sami, částečně z iniciativy strany ujali úkolu kritikou starého umění připravit půdu pro umění nové. Vítězslav Nezval i Jaroslav Seifert vyšli z pokusů o své odstranění ze socialistické kultury posíleni, ale nejednalo se ještě o rehabilitaci avantgardy ve smyslu jejích tvůrčích metod, ty byly nadále vnímány jako neslučitelné se všeobecně prosazovaným socialistickým realismem.

Spory dědické

K hlubšímu prozkoumání uměleckého přínosu avantgardních směrů došlo až o čtyři roky později v diskusi na stránkách časopisu *Nový život*, která bývá na základě článku Milana Kundery nazývána tzv. dědickými spory. Polovina padesátých let umožňovala otevřenější debatu, která byla umocněna Chruščovovým odhalením stalinského kultu osobnosti na XX. sjezdu KSSS v únoru 1956, který se v českém prostředí výrazně odrazil ve značně kritické atmosféře druhého sjezdu svazu spisovatelů. Problémy kontinuity nejen s meziválečnou avantgardou, ale také s nedávno prožitou první polovinou padesátých let, se opět staly tématem, kterému byla věnována velká pozornost.[327]

Spouštěčem diskuse byla stať Vítězslava Nezvala věnovaná pětasedmdesátému výročí narození francouzského básníka Guillauma Apollinaira. Nezval, který se nikdy netajil svým kladným vztahem k moderní francouzské poezii, v uvolněném ovzduší poloviny padesátých let označil Apollinaira za básníka, „bez kterého by nebylo poesie dvacátého století“ a který pro vývoj umění znamenal tolik jako „pro život lidstva objevení parního stroje a elektřiny“.[328] Toto tvrzení je přímým popřením Štollovy verze vývoje kultury a nejde v něm pouze o obhajobu francouzského básníka a Nezvalovy minulosti, ale vlastně o obhajobu celé avantgardní scény, která z Apollinaira vycházela. Nezval se za svůj přístup nejprve dočkal kritiky,[329] avšak v následujících měsících byla jeho klíčová teze – že současná literatura

[326] Nezval se osobně angažoval ve prospěch Jakuba Demla či Jana Zahradníčka.
[327] Srov. ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*, s. 601.
[328] NEZVAL, V. *Guillaume Apollinaire*. In Literární noviny, č. 35, 27. 8. 1955, s. 5.
[329] Milan Jariš zpochybnil Nezvalovu konstrukci, že nerealistické umění je přímým následovníkem umění realistického, a jedná se tedy o nový vývojový stupeň, na který je třeba brát ohled. Podle Jariše neměl na vývoj české kultury vliv Apollinaire, neboť ve stejnou dobu jako on se v ní objevil Petr Bezruč a S. K. Neumann, kteří

vychází po stránce výrazové z apollinairovské tradice a tuto návaznost nelze popírat, aniž by přitom nebyl popřen samotný vývoj umění – opakovaně akceptována.

Ráz teoretického sporu dodal diskusi Milan Kundera svým článkem *O sporech dědických*.[330] V něm otázku návaznosti zobecnil jako téma stojící v pozadí každého tehdejšího literárního sporu a zformuloval několik výchozích otázek, na které bude třeba najít odpověď. Do diskuse se v první polovině roku 1956 zapojila desítka literárních vědců a kritiků,[331] kteří do ní vnesli kromě estetického také částečně rozměr ideový, resp. etický, přesto byla – na rozdíl od podobných diskusí v předchozích sedmi letech – pozornost zaměřena v převážné míře na samotné otázky umění. Diskuse se soustředila na několik problémů: Je možné navazovat na nerealistické umění posledních sedmdesáti let, a případně v čem? Jakým způsobem je možné definovat realismus? Probíhá umělecký vývoj kumulativně nebo diskontinuitně? Jsou umělecké prostředky vázány na charakter doby a díla? Jak volný je vztah obsahu a formy?

Poslední tři z těchto otázek se obracejí k samotné podstatě marxistické estetiky, která v dosud přijímané kanonizované podobě Štollových *Třiceti let bojů za českou socialistickou poesii* neposkytovala, resp. přestala poskytovat uspokojivé odpovědi. Rozrušování ortodoxie, které dostalo reálné obrysy na druhém sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956, bylo zároveň motivováno podobnými důvody, jako když došlo k jejímu ustavení – Štoll usiloval o rozšíření kánonu přijatelných spisovatelů o levicové avantgardní autory, Nezval s Kunderou se pokusili genealogii socialistického umění doplnit o další prvky, ale neusilovali o úplné popření socialistického realismu.

---

její podobu utvářeli mnohem výrazněji. Srov. JARIŠ, M. *O soukromých láskách a obecných povinnostech.* In Literární noviny, č. 52, 1955, s. 7. Podobným způsobem, již v reakci na Kunderův článek, argumentoval Radegast Parolek, který se pokusil ukázat, že vývoj realistického a nerealistického umění probíhal ve dvacátém století vedle sebe a některé tvůrčí postupy, jejichž objev Kundera připisuje modernistům, lze nalézt také u realistů – jako mistry vnitřního monologu tak jmenuje Tolstého, Dostojevského, Čechova i Gorkého. Srov. PAROLEK, R. *Poznámky ke sporům „dědickým": na okraj Kunderova článku v „Novém životě"*. In Praha–Moskva, č. 3, 1956, s. 347–348.

[330] KUNDERA, M. *O sporech dědických*. In Nový život, č. 12, 1955, s. 1290–1306.

[331] NEZVAL, V. *Guillaume Apollinaire*. In Literární noviny, č. 35, 27. 8. 1955, s. 5.
KUNDERA, M. *O sporech dědických*. In Nový život, č. 12, 1955, s. 1290–1306.
JARIŠ, M. *O soukromých láskách a obecných povinnostech*. In Literární noviny, č. 52, 24. 12. 1955, s. 7.
BURIÁNEK, F. *Několik podnětů z Paříže pro naše diskuse*. In Literární noviny, č. 2, 14. 1. 1956, s. 8.
ŠOTOLA, J. *O sporech dědických, kapitola druhá*. In Literární noviny, č. 5, 4. 2. 1956, s. 6.
ŠTERN, J. *O kulturním dědictví a dědičných legendách*. In Literární noviny, č. 15, 14. 4. 1956, s. 6.
BRABEC, J. *Poznámky k diskusím o umění minulém a dnešním*. In Nový život, č. 7, červenec 1956, s. 765–773.
NIKOLAJEVA, N. *Ke sporům dědickým*. In Nový život, č. 7, červenec 1956, s. 774–787.
JUNGMANN, M. *Spory jsou užitečné.* In Literární noviny, č. 44, 20. 10. 1956, s. 8.
ČERVENKA, M. *K diskusím o socialistickém realismu*. In Květen, č. 3, listopad 1956, s. 102–104.
PAROLEK, R. *Poznámky ke sporům „dědickým": na okraj Kunderova článku v „Novém životě"*. In Praha–Moskva, č. 3, 1956, s. 347–349.

Kundera svou pozici staví na několika základech. Prvním z nich je tvrzení, že „pro realistického básníka není bez užitku poznání jakéhokoliv i nerealistického básnění, pokud jsou v něm (byť jednostranně, byť třeba i zrůdně) rozvíjeny určité schopnosti, jejichž osvojení mu může pomoci intensivněji se zmocnit světa.“[332] Jde v tomto případě v podstatě o parafrázi Leninova dopisu Gorkému, ve kterém se také objevilo ujištění, že dobrý umělec může čerpat i z idealistické filozofie, protože je dostatečně schopen odstínit negativní vlivy, které by na něj mohla mít.[333] Kundera usiluje o zdokonalení realistického výrazu umění využitím různých prvků – například vnitřního monologu – které vznikly v „úpadkové, subjektivistické fázi realismu“[334], obdobně by měla podle jeho názoru moderní epika čerpat z prudkého vývoje lyriky, ke kterému v předchozí době došlo.

Nejde ovšem o zpochybnění marxistického axiomu, že úpadková společnost produkuje úpadkové umění, které je třeba překonat. Žádný z autorů zapojených do diskuse nevystoupil přímo proti normě socialistického realismu, jejich reformační snahy byly vždy doprovázeny deklaratorním přihlášením se k realistickému umění, které jako by tvořilo rámec, z nějž nelze vykročit. Přesto ovšem subtilnější pohled umožňoval identifikovat prvky, které i v případě autorů nerealistických směrů mohly být využitelné. Sovětská bohemistka Nina Nikolajeva takto mluvila o tom, že „v díle každého významného umělce jsou […] zrnka realismu“[335] a míra kvality uměleckého díla je přímo úměrná míře jeho realističnosti. Nahrazení ryze polarizovaného pohledu odstupňovaným hodnocením pak umožňuje rozložit původně navzájem propojený systém uměleckého díla na jednotlivé části, z nichž ty vyhovující bude možné využít.

Kundera jde ve svém textu ještě dále a v podstatě považuje umělecké prostředky za prvky, které nejsou třídně podmíněné. Analogicky ke Stalinovým tezím o jazykovědě, které jazyk jakožto *prostředek* vyňaly z duality základna/nadstavba a prohlásily ho za jev stojící mimo systém společenských tříd, Kundera takto hodnotí básnické prostředky: samy o sobě jsou podle něj nepříznakové, záleží až na způsobu jejich využití, jestli dostanou formalistický nebo realistický ráz.[336] Jiří Brabec v tomto kontextu upozornil na další aspekt problému: při příliš puristickém vymezení realismu dochází nutně k tomu, že množina odmítnutých tzv. formalistických děl zahrnuje mnoho dobrého a dochází tak k paradoxnímu efektu, kdy

[332] KUNDERA, M. *O sporech dědických*, s. 1296.
[333] LENIN, V. I. *O literatuře*. Praha: Svoboda, 1950, s. 89.
[334] KUNDERA, M. *O sporech dědických*, s. 1303.
[335] NIKOLAJEVA, N. *Ke sporům dědickým*, s. 782.
[336] KUNDERA, M. *O sporech dědických*, s. 1299.

namísto posílení realismu dojde k jeho oslabení, neboť čtenáři přestanou vnímat hranici mezi „realismem“ a „formalismem“ jako hranici mezi dobrým a špatným.[337] Kunderův neortodoxní přístup ještě nebyl obecně přijat – Jiří Šotola zpochybnil právě možnost oddělit básnickou formu od jejího obsahu, který podle něj na čtenáře vždy působí.[338] Přesto neoponoval představě kumulativního vývoje básnických prostředků, kdy nedochází k jejich plošnému odmítnutí a nahrazení novými ve chvíli proměny hospodářských vztahů ve společnosti. Stejně jako ve vývoji jazyka, který se postupně mění nezávisle na třídním uspořádání, i básnické prostředky se z tohoto pohledu postupně vyvíjejí nezávisle na třídním boji.

Na nejobecnější rovině přitom probíhala diskuse o dialektické metodě, ke které se někteří z diskutujících explicitně (a ostatní bezpochyby implicitně) hlásili. Milan Kundera považoval socialistický realismus za fázi syntézy, která v sobě zahrne protiklad klasického realismu a moderního nerealistického umění, přičemž akcentoval zejména ono spojení protikladů. Svébytný umělecký výraz pak podle něj bude dán způsobem, jakým básník dokáže zahrnout dosavadní umělecký vývoj do jednoho celku.[339] Jan Štern ve své polemicky laděné odpovědi oproti tomu kladl důraz na *překonání* předešlých stavů v konečné syntéze, která nemá být jen pouhým spojením dosaženého, ale jeho revizí.[340] Jiří Šotola navíc zvýraznil potřebu neustálého hledání nových možností rozvoje umění a předestřel možnost negativní návaznosti, která předpokládá kritickou reflexi předchozího vývoje.[341]

Uzavřením tzv. dědických sporů ještě nedošlo k plné rehabilitaci meziválečné avantgardy a jejích francouzských inspiračních zdrojů. Přesto už samotná možnost, aby taková diskuse proběhla a nebyla moderována stranickými ideology, ilustrovala proměnu vnímání – redukující dogmatismus raných padesátých let byl postupně narušován z mnoha stran a množina přijatelných autorů či směrů se postupně rozšiřovala.

*

Ačkoliv Ivan Sekanina na konci dvacátých let v generační diskusi mluvil o tom, že marxista nemůže být v krizi kritérií, ani o dvacet pět let později není možné jednoznačná estetická kritéria identifikovat. Štollův pokus o vytvoření normy se ukázal být příliš statický a neschopný reagovat na přicházející změny, navíc byl založen primárně na ideových, tedy

[337] BRABEC, J. *Poznámky k diskusím o umění minulém a dnešním*, s. 768. Propojení žánrového rozdělení s hodnotovým hlediskem přitom v předchozí době umožňovalo vytvořit srozumitelnou strukturu uměleckého vývoje.
[338] ŠOTOLA, J. *O sporech dědických, kapitola druhá*, s. 6.
[339] KUNDERA, M. *O sporech dědických*, s. 1306.
[340] ŠTERN, J. *O kulturním dědictví a dědičných legendách*, s. 6.
[341] ŠOTOLA, J. *O sporech dědických, kapitola druhá*, s. 6.

vnějších aspektech. Štoll s Tauferem svou pozici aktualizovali v článku *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*,[342] avšak místo komplexní koncepce se jednalo převážně o pokus odpovědět na některé výtky vznesené proti původním tezím ve *Třiceti letech bojů za českou socialistickou poesii*. Pokus o transformaci literárního pole se zdařil jen částečně: v silách strany bylo odstranit nechtěné autory či periodika a potlačit konkurenční literárněvědné teorie, ale již nedokázala najít dostatek nových spisovatelů, kteří by vytvořili základ nově budovaného písemnictví. Akce Pracující do literatury neměla, podobně jako podpora tzv. roldopů a děldopů před druhou světovou válkou, valný efekt a ukázalo se, že výchova nových autorů bude trvat mnohem déle. Podobná situace ostatně panovala i v dalších uměleckých odvětvích: počet divadelních souborů sice po roce 1948 výrazně vzrostl, ale kvalita produkce klesla, což se projevilo poklesem diváckého zájmu.[343]

Druhý sjezd svazu spisovatelů v roce 1956 pak završil čtyřleté období postupného rozkladu nejtužší verze dohledu nad kulturou, který započal politickými procesy s Rudolfem Slánským a dalšími vrcholnými představiteli režimu. Tím bylo zásadní měrou oslabeno radikální křídlo Gustava Bareše a výraznější vliv získal Václav Kopecký, který měl k levicové avantgardě bližší vztah. Spolu s podobným uvolňováním v Sovětském svazu, plynoucím z Chruščovovy kritiky Stalinova kultu osobnosti na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, byl zpochybněn vyhraněný přístup k autorům, kteří nesplňovali nejpřísnější ideová kritéria, ale jejich tvorba svou kvalitou předčila oficiální režimní spisovatele. Neznamenalo to ovšem rehabilitaci úplnou, zejména katoličtí spisovatelé, odsouzení v procesech roku 1952, ještě dlouhou dobu strávili ve vězení – Jan Zahradníček byl propuštěn až v roce 1960, Václav Renč v roce 1962 či Josef Kostohryz o další rok později. Uvolněná šedesátá léta byla na dohled, ale nikoliv ještě na dosah.

[342] ŠTOLL, L. – TAUFER, J. *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*. In Literární noviny, č. 19, 14. 6. 1952, s. 5–6.
[343] Srov. KNAPÍK, J. *V zajetí moci*, s. 233.

8. Závěry

Marxistická estetika se pohybuje na úzké linii mezi sférou samostatné uměnovědné koncepce a oblastí politické filozofie. Prvních třicet let institucionalizovaného levicového myšlení v českém prostředí bylo zároveň třiceti lety plnými zvratů, ve kterých vnitřní dynamika vznikajícího systému nedovolila, aby se ustálil v obecně přijatelném stavu.

Teorie zabývající se vztahem umění a společnosti nemůže uniknout pozornosti politických činitelů, zejména jedná-li se o teorii, která se sama jasně přihlašuje k určitému typu politického myšlení. V meziválečné první republice byli radikálně levicoví literární teoretici, kritici i samotní autoři úzce propojeni s nově vzniklou Komunistickou stranou Československa a v souladu s ní vnímali postavení literatury dvojí optikou: mimo samotné působení díla jakožto estetického objektu pro ně hrál roli také význam, jaký dílo mělo v kontextu společenského dění.

Po druhé světové válce se situace značnou měrou proměnila, nikoliv však pouze vůlí samotných aktérů kulturní scény. Do sféry umění začali silně intervenovat politici, pro něž představovalo vítaný nástroj celospolečenského působení. Dění v oblasti kultury, zejména literatury, na niž se soustředí tato práce, proto začalo být ovlivňováno vnějšími zásahy a umění se ze samostatně vyvíjejícího se organismu stalo pečlivě řízeným strojem – nebo se takovým strojem alespoň stát mělo.

Jestliže na počátku této práce stála myšlenka, že marxismus jakožto teorie vychází z kanonických děl svých zakládajících postav – Marxe, Engelse a dalších, je třeba říci, že to platí jen zčásti. V oblasti uměnovědné chyběla jasně definovaná vodítka, která by umožnila jednoduché vybudování bezrozporného systému umění, možností jeho popisu a způsobu jeho hodnocení. Mezera mezi ekonomicko-filozofickým základem marxismu a jeho aplikací v umělecké sféře se ukázala být dostatečně velká na to, aby umožnila vzniknout víceru odnoží, které usilovaly stát se dominantním proudem v radikálně levicovém přístupu k umění. Překlenout tuto mezeru se marxističtí estetici opakovaně pokoušeli, ale nikdy se jim to nepovedlo definitivním způsobem. Ani po únorovém převratu roku 1948 nedošlo k ustálení jednotného pohledu na otázku, jakým směrem se má kulturní sféra ubírat, zároveň ale nedošlo ani k úplnému převzetí iniciativy stranickými činiteli; vzájemné interakce umělecké a politické sféry byly nedílnou součástí vývoje.

Zatímco ve dvacátých a třicátých letech probíhaly diskuse formující levicové uměnovědné prostředí uvnitř kulturní sféry, na přelomu let čtyřicátých a padesátých k nim přibyl velmi výrazný vnější prvek politické moci. Mnohotvárné prostředí levicové kultury tím dostalo významný jednosměrný impuls, ale také velmi vzrostla důležitost, která byla umění obecně přikládána. Konformní autoři se mohli těšit z větších publikačních možností a lepšího materiálního zajištění, spisovatelé odlišných názorů byli ovšem vystaveni o to silnější perzekuci. Té se nevyhnuli ani zasloužilí tvůrci meziválečné levicové literatury, možnost kritizovat byla vnímána jako předpoklad možnosti rozvoje umění jako takového. Zatímco v meziválečné době kritika znamenala v nejhorším případě exkomunikaci z levicové scény, v poúnorovém světě mohlo takové vyloučení znamenat konec tvůrčích možností vůbec.

V úvodu této práce byla zformulována hypotéza, že navzdory jednotnému označení *marxistická literární věda*, pod které je radikálně levicové myšlení meziválečné a poválečné doby shodně zahrnováno, existují významné rozdíly, které umožňují odlišit ve zkoumaném období dva rozdílné přístupy, z nichž první je silně dynamická teorie s revolučním potenciálem, zatímco druhý je myšlením konzervativním, usilujícím o fixaci dosaženého stavu. Jinými slovy řečeno, práce vycházela z předpokladu, že politické působení může být tak silné, aby ovlivnilo charakter estetického myšlení natolik výrazně, že bude možné nalézt substanciální rozdíl mezi jeho různými dějinnými etapami.

Na základě dílčích sond do jednotlivých období formování marxistické literární vědy lze říci, že se hypotéza nepotvrdila. Dřívější revolucionáři usilovali o to, aby se z nich stali legitimizátoři statu quo, ale svůj cíl vlastně nikdy důsledně nerealizovali.

Představa marxistického myšlení o literatuře, které je ve třicátých letech otevřeným dynamickým systémem ochotným vstřebat a využít různé vlivy, zatímco v padesátých letech se uzavře a stane se rigidním konzervativním rámcem neumožňujícím odchylky, naráží na několik problematických faktorů. Tím klíčovým je nehotový charakter marxistické estetiky, která se proměňovala průběžně a snaha rozdělit ji na větší kompaktní celky z toho důvodu nutně selhává. V průběhu jednotlivých etap je možné popsat velmi silné rozpory ve stanoviscích různých skupin příslušníků levicové kultury a zároveň shodné linie napříč časem – zejména v případě meziválečných a poválečných zastánců avantgardy a proti nim stojící příznivce proletářského umění, resp. socialistického realismu.

Dílčí rozdíly ovšem přece jen nalézt lze. Charakter první republiky a poúnorové doby se odlišoval například svým zaměřením – v období dvacátých a třicátých let se pozornost

soustředila na otázku, jak bude vypadat umění budoucnosti a jakým způsobem má být hodnoceno umění současné, aby byla cesta kupředu co nejsnazší. Umění minulosti představovalo referenční bod, který sloužil ke kontrastnímu zobrazení negativních aspektů, jimž se měli autoři vyhnout. V padesátých letech byla naopak předchozímu vývoji kultury věnována velká pozornost – ta se sice výrazněji neprojevila změnou jeho hodnocení, ale téma kulturního dědictví, resp. návaznosti na předchozí vývoj, se stalo zásadním bodem probíhajících diskusí. Zatímco meziválečné umění čerpalo svou legitimitu z úsilí o vybudování nové reality, poválečné umění usilovalo o nalezení vývojové linie, která by mu dodala legitimitu historickou.

Oficiální literatura získala po roce 1948 novou úlohu prostředku ospravedlňujícího vznikající socialistický stát, a tím i silnější mocenské postavení; v předchozích desetiletích byla naopak levicová kultura obecně subverzivním nástrojem sloužícím ke zpochybnění soudobého společenského uspořádání. Proměna její role ovšem neznamenala konec diskusí a sporů, jen se jejich těžiště přesunulo jinam. Za první republiky museli marxisté hájit svou pozici proti nemarxistům, ale hlavně vůči sobě samým v diskusích o různém pojetí levicovosti. Po únorovém převratu byl nemarxistům odebrán publikační prostor, nicméně diskuse o povaze marxistické estetiky, charakteru socialistického realismu a možnostech definice hodnoticích kritérií nadále pokračovaly.

Situaci nezměnilo ani dvojí zformulování normy: nejprve přijetí Ždanovova pojetí socialistického realismu, které bylo analogicky k sovětskému vzoru včleněno do stanov Svazu československých spisovatelů, a následně zveřejnění *Třiceti let bojů za českou socialistickou poezii* Ladislava Štolla. Limity jejich úzce pojatého systému kritérií se ukázaly selhávat u oblíbených autorů, kteří se do mantinelů normy nevešli. Příkladem může být postava Jaroslava Seiferta, o jehož dílo byl i přes nevyřčený publikační zákaz enormní zájem, což nevyhnutelně posouvalo stranické ideology do pozice, ve které by mohli lépe vyhovět požadavkům čtenářské obce.

K vnitřní proměně charakteru marxistické estetiky vlastně nedošlo, jelikož pro ni byla v obou obdobích příznačná neujasněnost východisek a neustálé hledání přesných kritérií. Je tak možné hovořit o systémové kontinuitě, neboť v klíčových diskusích probíhajících po celou dobu jejího trvání se opakovaně objevovala totožná témata.

Na rovině personální lze hovořit pouze o částečné návaznosti, neboť některé výrazné postavy meziválečného umění se nedožily počátků socialistického státu – zejména brzká smrt

Františka Halase a Konstantina Biebla usnadnila posílení dogmatických hlasů, kterým se dále pokoušel oponovat z veřejně činných autorů pouze Vítězslav Nezval. Negativní vliv na otevřenost marxistické uměnovědy měla také smrt Bedřicha Václavka a nucená odmlka Karla Teiga. Velký význam pro české prostředí mělo dění na sovětské scéně, kde odstraněním Nikolaje Bucharina dostalo více prostoru úžeji vymezené pojetí socialistického realismu formulované Andrejem Ždanovem – lze ostatně uvažovat i kontrafaktuálně: nebyl-li by Bucharin zavržen, zmizel by i hlavní důvod rozchodu Karla Teiga s komunistickou stranou a marxistická estetika v padesátých letech by neztratila silného hráče mezinárodní erudice.

Rozdíl mezi první republikou a padesátými lety lze s jistou mírou zjednodušení popsat jako posun od syntetizujících snah k budování soudržnosti uvnitř. Zejména ve třicátých letech pod sílící hrozbou nacistického Německa se v české levici zesilovaly integrační tendence, zosobněné například ustavením Levé fronty, které vycházely z přesvědčení, že široce zakotvené myšlení bude dostatečně stabilní a životaschopné.

Ještě několik měsíců po únoru 1948 toto pojetí přetrvávalo, což lze poznat z výrazného nárůstu počtu členů KSČ. Již brzy byl ovšem nábor členstva zastaven a nahrazen prověrkami, které měly za úkol zbavit stranu potenciálně problematických osob. Stejný proces proběhl ve spisovatelských organizacích, kdy byl stavovský Syndikát českých spisovatelů nahrazen osminásobně menším Svazem československých spisovatelů, který byl vybudován na ideovém základě.

Na samém konci čtyřicátých a počátku padesátých let lze tedy vysledovat snahy očistit literaturu od nevhodných autorů a směrů, vybudovat dostatečně pevný, soudržný hodnotový systém a začít vytvářet pevné jádro budoucího písemnictví. Vnější vlivy, především francouzského a angloamerického původu, byly potenciálně podezřelé a jejich zastánci čelili silnému tlaku. Stalinskému paranoickému hledání vnitřních nepřátel však padl za oběť jeden z nejvyšších představitelů KSČ Rudolf Slánský, který zároveň zaštiťoval dogmatické křídlo v tzv. kulturní politice. Jeho odsouzení, vedené snahou očistit stranu, tak nezáměrně a možná trochu paradoxně posílilo právě pozici zastánců liberálnějšího přístupu, mezi nimiž hrál podstatnou roli obhájce avantgardního umění Vítězslav Nezval.

Vývoj marxistické estetiky mezi dvacátými a padesátými lety zahrnuje tři výrazné aspekty. Prvním z nich je prvek generačního střetávání, který se nejvýrazněji projevil na konci dvacátých a začátku padesátých let, jen v opačné podobě. V meziválečné době se mladí avantgardní autoři utkávali v diskusích se staršími zastánci realismu, resp. proletářského

umění; na politické rovině se pak obdobná situace odehrála při převzetí moci v KSČ Klementem Gottwaldem a jeho „karlínskými kluky“, přičemž se obě roviny prolnuly v tzv. generační diskusi na konci dvacátých let. V padesátých letech naopak starší avantgardní autoři čelili útokům mladých radikálních příznivců socialistického realismu a jejich spory měly přímou souvislost s vnitřním bojem o moc mezi stranickým a vládním aparátem.

Generační spory byly průvodním jevem druhého aspektu, kterým byla permanentní snaha o hledání hranic levicovosti v kulturní sféře. Jednotliví aktéři sporů se snažili nikoliv nalézt přijatelné řešení v rámci levicové scény, ale vytlačit svého protivníka mimo ni. Obvinění ze sociálfašismu, stříbrňáctví, trockismu nebo formalismu sloužilo ke stigmatizaci oponenta a k jeho vykázání do nepřátelského tábora. Tak na počátku dvacátých let odmítali členové Devětsilu akceptovat expresionismus, ve třicátých letech socialističtí realisté surrealismus a v padesátých letech mladí komunisté v podstatě celou meziválečnou kulturu.

Posledním, a možná nejpříznačnějším jevem vývoje marxistického myšlení o literatuře v českém prostředí byla vnitřní neujasněnost vlastní podstaty. Vnější znaky, na nichž mohla panovat shoda – realistický tvůrčí přístup, ztvárnění třídního boje, orientace na lid – byly zpochybňovány zvenčí ze strany avantgardních autorů, ale také zevnitř, neboť chybělo jasnější vymezení, co se jimi míní. Proto mohli například surrealisté označit Guillauma Apollinaira za realistického básníka a svou tvůrčí metodu za pokus o umělecké zachycení dalšího rozměru lidského vnímání skutečnosti.

Formování radikálně levicového myšlení o umění tedy probíhalo na dvou rovinách současně, hledání vnějších hranic doprovázely průběžné redefinice jeho vnitřních hodnoticích měřítek. Absence stabilního uzavřeného rámce, která byla pociťována jako výrazný nedostatek, podněcovala dynamiku marxistického myšlení; snaha dospět k jednoznačným definicím ovšem pravidelně selhávala. Jako je podstatou světa podle dialektického materialismu neustálý boj protikladů, podstatou prvních třiceti let české marxistické literární vědy je opakovaně se vracející krize kritérií. V polovině padesátých let, kdy na druhém spisovatelském sjezdu došlo k další výrazné revizi pohledu na socialistické umění, tedy stála levicová estetika v podstatě stále na počátku.

Použité zdroje

NEZVAL, V. *Básně noci*. Praha: Odeon, 1966.

NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.

ORWELL, G. *1984*. Praha: Levné knihy KMa, 2000.

ASHOLT, W. – TRÁVNÍČEK, J. *Avantgarda*. In NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.

BACHELARD, G. *Nový vědecký duch a další eseje*. Praha: Malvern, 2018.

BALÁSZ, B. *O filmu věcném a filmu pathetickém*. In Levá fronta, roč. 1, č. 8, 15. 1. 1931, s. 37.

BAREŠ, G. *Naše cesta k socialismu*. Praha: ÚV KSČ, 1948.

BAUER, M. *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H, 2003.

BAUER, M. *Souvislosti labyrintu*. Praha: Akropolis, 2009.

BENJAMIN, W. *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BERGER, P. – LUCKMANN, T. *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999.

BÍLEK, P. A. *Socialistický realismus a avantgarda*. In VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011.

BLAHYNKA, M. *Ediční poznámka*. In NEZVAL, V. *Básně noci*. Praha: Odeon, 1966.

BOUČEK, J. *27. 6. 1950 – Poprava Záviše Kalandry*. Praha: Havran, 2006.

BRABEC, J. *Dvě krátké úvahy – jedna o pohybu pojmu expresionismus, druhá o Götzově a Teigově sporu z počátku dvacátých let*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006, s. 15–22.

BRABEC, J. *Panství ideologie a moc literatury*. Praha: Akropolis, 2009.

BRABEC, J. *Poznámky k diskusím o umění minulém a dnešním*. In Nový život, č. 7, červenec 1956, s.765–773.

BRADÁČ, K. *Orloj, který bije 20 let pozadu*. In Obrana lidu, roč. 3, č. 102, 1. 5. 1949, s. 3.

BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

BUCHARIN, N. I. – KONRAD, K. – TEIGE, K. *Socialistický realismus*. Praha: Jarmila Prokopová, 1935.

BUNDÁLEK, K. *Marxistická estetika k otázkám konkretizace uměleckých děl*. Brno: Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1974.

BÜRGER, P. *Teorie avantgardy*; *Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění.* Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2015.

BURIÁNEK, F. *Cesta naší nové poesie*. In Zemědělské noviny, č. 256, 1. 11. 1950, s. 4.

BURIÁNEK, F. *Několik podnětů z Paříže pro naše diskuse*. In Literární noviny, č. 2, 14. 1. 1956, s. 8.

BURIÁNEK, F. *Nezvalův Orloj ukazuje čas?* In Zemědělské noviny, roč. 5, č. 89, 15. 4. 1949, s. 2.

CABADA, L. *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2000.

CABADA, L. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890–1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005.

CATALANO, A. *Rudá záře nad literaturou*. Brno: Host, 2008.

CÍSAŘ, Č. *Člověk a politik*. Praha: Etc publishing, 1998.

CLARK, K. *Sovětský román*. Praha: Academia, 2015.

CULLER. J. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015.

ČERNÝ, V. *Paměti (1945–1972)*. Brno: Atlantis, 1992.

ČERVENKA, M. *K diskusím o socialistickém realismu*. In Květen, č. 3, listopad 1956, s. 102–104.

DOSTÁL, V. *Diskuse ne pouze generační.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 7–44.

DRÁPALA, M. *Iluze jako osud.* In Soudobé dějiny, roč. 3, 1996, č. 2–3.

DRDA, J. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů.* In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům.* Praha: Orbis, 1949.

ENGELS, F. *Anti-Dühring. Pana Evžena Dühringa převrat vědy*. Praha: Svoboda, 1952.

ENGELS, F. *Dopis Margaretě Harknessové*. In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949.

ENGELS, F. *O „mladém Německu“*. In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949.

ENGELS, F. *Platen*. In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949.

ENGELS, F – MARX, K. *Recenze knih Les Conspirateurs a La naissance de la République en Février 1848*. In Tíž. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus*. Olomouc: Votobia, 2000.

FICHTE, J. G. *Základ všeho vědosloví*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

FIRT, J. *Knihy a osudy*. Brno, Atlantis, 1991.

FREUD, S. *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003.

FUČÍK, J. *Likvidace Wolkerova kultu*. In Avantgarda, 1925, č. 3, s. 4–7. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 46–52.

FUČÍK, J. *Generace na dvou židlích*. In Tvorba, 1929, č. 13, s. 201. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 104.

FUČÍK, J. *Pavlačový román o Moskvě*. In Tvorba, č. 3, 21. 1. 1938, s. 34.

GIDE, A. *Návrat ze Sovětského svazu*. Praha: Družstevní práce, 1936.

GOTTWALD, K. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948.

GÖTZ, F. *K filosofii a estetice nového umění*. In Host, 1922, č. 1, s. 1–4. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I.* Praha: Svoboda, 1971, s. 337–350.

GÖTZ, F. *Trochu polemiky, trochu vyznání*. In Socialistická budoucnost, 1922, č. 19, s. 1–2, č. 20, s. 1–2. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. I.* Praha: Svoboda, 1971, s. 208–205.

GRYGAR, M. *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*. In Tvorba, 1951, č. 42–44.

GUTTMANN, J. – KALANDRA, Z. *Odhalené tajemství moskevského procesu*. Praha: Záviš Kalandra, 1936.

HÁJEK, J. *O co šlo na Dobříši*. In Tvorba, č. 12, 23. 4. 1948, s. 232–233.

HALAS, F. *Dopis Václavu Kopeckému, 11. 7. 1949*. In Host do domu, č. 11, 1964, s. 41.

HAMAN, A. *Ideologie a axiologie (K problému narativní povahy historiografie a historické beletrie)*. In KOMENDA, P. (ed.) *Studia Moravica IV (Symposiana)*. Olomouc: UPOL, 2005.

HENDRYCH, J. *K některým otázkám naší nové literatury*. In Tvorba, č. 30, 27. 7. 1949, s. 693–694.

HONZÍK, J. *Cizí dnešku.* In Kulturní politika, č. 15, roč. 4, 15. 4. 1949, s. 8.

HONZL, J. *O krizi kritérií a charakterů*. In Rozpravy Aventina, 1929–1930, č. 20, s. 236–237. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 233–242.

HORA, J. *Karel Teige napsal do ReDu.* In Literární noviny, 1929, č. 13, s. 6. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, 94–95.

HORA, J. *Literatura a politika*. Praha: Otto Girgal, 1929. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 70–88.

HORA, J. *Odpověď Teigovi*. In Literární noviny, 1929, č. 19, s. 6. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 100–101.

HOŘEC, J. *O tzv. honičce na Nezvala.* In Studentské listy, 1991, č. 20.

HOŘEC, J. *Doba ortelů.* Brno: Scholaris, 1992.

HOSTÁŇ, J. – HOŘEJŠ, J. *Jak byl zvolen Klement Gottwald presidentem republiky*. Praha: Státní nakladatelství, 1948.

HULANOVÁ, E. *K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006.

CHALUPECKÝ, J. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992.

CHVATÍK, K. *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. Praha: Československá akademie věd, 1962.

CHVATÍK, K. *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

JANÁČEK, P. *Literární brak*. Brno: Host, 2004.

JANOUŠEK, P. *Studie o dramatu*. Jinočany: H&H, 1993.

JARIŠ, M. *O soukromých láskách a obecných povinnostech.* In Literární noviny, č. 52, 1955, s. 7.

JEŽEK, Z. *Expresionismus dvojím pohledem českých marxistických teoretiků*. In KUBÍČEK, T. – WIENDL, J. (eds.) *„Vykoupeni z mlh a chaosu…" Brněnský expresionismus v poli meziválečné literatury*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2017, s. 255–273.

JEŽEK, Z. *Literatura a rrrevoluce*. In Revue Pulsy, 2014, č. 2, s. 28–35.

JIRÁSKOVÁ, M. *K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu*. In Soudobé dějiny, č. 6, 1994, s. 747–792.

JUNGMANN, M. *Spory jsou užitečné.* In Literární noviny, č. 44, 20. 10. 1956, s. 8.

KALANDRA, Z. *Nadskutečno v surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

KAPLAN, K. *Československo v letech 1948–1953*. Praha: SPN, 1991.

KAPLAN, K. *Pamflet „Socialistická láska“*. In Literární noviny, 23. 9. 1998, č. 38, roč. 9, s. 1, 10.

KAUTMAN, F. *O některých otázkách naší literární kritiky.* In Nový život, 1952, č. 3, s. 412–423.

KAUTMAN, F. *Píseň o Viktorce*. In Listy 12, 1982, č. 3–4, příloha Čtení na léto, s. 20–25.

KNAPÍK, J. *Dvě strany téže mince. „Radikálové“ a „umírnění“ v kulturní politice po únoru 1948.* In KÁRNÍK, Z. – KOPEČEK, M. (eds.) *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, sv. II. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Dokořán, 2004.

KNAPÍK, J. *Kdo spoutal naši kulturu*. Přerov: Šárka, 2000.

KNAPÍK, J. *Od korektury k ideologické normě*. In Soudobé dějiny, č. 1, 2005.

KNAPÍK, J. *Problémy tzv. kulturní fronty 1948–1952*. In FORMÁNKOVÁ, E. (ed.) *Návraty k velkým*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 2000.

KNAPÍK, J. *Šedesát let od literárního „atentátu“ na Vítězslava Nezvala*. In Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis, 2009, s. 231–255.

KNAPÍK, J. *Únor a kultura.* Praha: Libri, 2004.

KNAPÍK, J. *V zajetí moci*. Praha: Libri, 2006.

KNAPÍK, J. *Verše v nemilosti*. In Soudobé dějiny, 1998, č. 1.

KONRAD, K. *Krize kapitalismu a „souručenství“*. In Signál, 1929–1930, č. 22, s. 1. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 249–251.

KOPECKÝ, V. *K některým otázkám naší kultury.* In Literární noviny, č. 51, 19. 12. 1953, s. 3.

KOPECKÝ, V. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům.* Praha: Orbis, 1949.

KOPECKÝ, V. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948.

KOPECKÝ, V. *Vedeni nepřemožitelným učením marxismu-leninismu vybudujeme socialismus v naší vlasti*. In *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa v Praze dne 25.–29. května 1949*. Praha: Svoboda, 1949.

KOPECKÝ, V. *Zápas o nové vlastenectví*. Praha: ÚV KSČ, 1948.

KOSÍK, K. *Kulturní dědictví a „marxistická" fráze*. In Literární noviny, 1955, č. 45, s. 7.

Košický vládní program. Praha: Svoboda, 1984.

KRYŠTOFEK, O. *Boj o novou českou poesii.* In Mladá fronta, č. 85, 10. 4. 1949, s. 4.

KRYŠTOFEK, O. *Několik poznámek k veršům 1. čísla „Nového života"*. In Nový život, č. 2, 1949, s. 77–78.

KŘESŤAN, J. *Hus a Žižka nad šiškou knedlíku*. In NOVOTNÝ, R. – ŠÁMAL, P. (eds.) *Zrození mýtu*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011.

KŘESŤAN, J. *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*. Praha, Litomyšl: Paseka, Národní archiv, 2012.

KUČERA, M. *Pokus o objektivaci zjevu Ladislava Štolla*. In Soudobé dějiny, 2005, č. 1.

KUNDERA, M. *O sporech dědických*. In Nový život, č. 12, 1955, s. 1290–1306.

Kupředu, zpátky ni krok! In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948.

KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998.

KYNCL, K. *Aféry nezapomenutelné doby*. In HOŘEC, J. – SÍGL, M. (eds.) *Generace 45*. Praha: Riopress, 1997.

LANGEROVÁ, M. (ed.) *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let.* Praha: Malvern, 2009.

LENIN, V. I. *Dopis A. M. Gorkému*. In Týž. *O literatuře*. Praha: Svoboda, 1950.

LENIN, V. I. *Kritické poznámky k národnostní otázce*. In Týž. *Spisy*, *sv. 20*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957.

LENIN, V. I. *L. N. Tolstoj a jeho doba*. In Týž. *O literatuře*. Praha: Svoboda, 1950.

LENIN, V. I. *Lev Nikolajevič Tolstoj jako zrcadlo ruské revoluce*. In Týž. *O kultuře a umění I*. Praha: Státní knihovna ČSR, 1979.

LENIN, V. I. *O proletářské kultuře*. In Týž. *Spisy*, sv. 31. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955.

LENIN, V. I. *Stranická organizace a stranická literatura*. In Týž. *Spisy*, sv. 10. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954.

LENIN, V. I. *These k národnostní otázce*. In Týž. *Spisy*, sv. 19. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957.

LENIN, V. I. *Tři zdroje a tři součásti marxismu*. In Týž. *Spisy*, sv. 19. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957.

LENIN, V. I. *Úkoly organisací mládeže*. In Týž. *O literatuře*. Praha: Svoboda, 1950.

LENIN, V. I. *Úspěchy a obtíže sovětské moci*. In Týž. *Spisy*, sv. 29. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1955.

Levá fronta. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá i neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 119–121.

LIEHM, A. J. *Pokus o odpověď*. In Literární noviny, roč. 13, č. 21, 23. 5. 1964.

LINHART, J. – NOVÁK, V. *Princip odrazu v biologii a psychologii*. Praha: Academia, 1985.

MACURA, V. *Šťastný věk*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

MAGID, V. *Předmluva*. In BÜRGER, P. *Teorie avantgardy*; *Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2015.

MAŇÁK, V. *Básník zpívá špatně*. In Tvar, č. 16, 4. 10. 2012.

MARX, K. *Manifest komunistické strany*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953.

MARX, K. *O anglických realistech*. In ENGELS, F. – MARX, K. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1949.

MARYSKO, K. *Dopis Karla Marysky*. In JANKOVIČ, M. – ZUMR, J. *Hrabaliana*. Praha: Prostor, 1990.

McLELLAN, D. *Marxism after Marx*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

MICHALOVÁ, R. *Karel Teige, kapitán avantgardy*. Praha: KANT, 2016.

NADEAU, M. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994.

NEČÁSEK, F. (ed.) *Dokumenty o protilidové a protinárodní politice T. G. Masaryka*. Praha: Orbis, 1953.

NEČASOVÁ, D. *Nový socialistický člověk*. Brno: Host, 2018.

NEJEDLÝ, Z. *Ideové směrnice naší národní kultury*. In Var, č. 3, 1. 5. 1948, s. 65–90.

NEJEDLÝ, Z. *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Praha: ÚV KSČ, 1946.

NEJEDLÝ, Z. *O realismu pravém a nepravém*. In Var, č. 8, 15. 7. 1948, s. 225–232.

NEJEDLÝ, Z. *Projev na 1. sjezdu Svazu československých spisovatelů*. In KRYŠTOFEK, O. – NOHA, J. (eds.) *Od slov k činům*. Praha: Orbis, 1949.

NEJEDLÝ, Z. *Za lidovou a národní kulturu*. In Var, č. 1, 1. 4. 1948.

NEUMANN, S. K. *Básníkům.* In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I.* Praha: Svoboda, 1971, s. 73–75.

NEUMANN, S. K. *Do diskuse o čistotě generace*. In Tvorba, 1930, č. 5, s. 76. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 228–232.

NEUMANN, S. K. *Krise národa*. Praha: O. Girgal, 1930.

NEUMANN, S. K. *Úvodník*. In Levá fronta, 1930, roč. 1, č. 1, s. 1.

NEZVAL, V. *Dada a surrealismus*. In Fronta, duben 1927, s. 22. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 412.

NEZVAL, V. *Guillaume Apollinaire*. In Literární noviny, č. 35, roč. 4, 27. 8. 1955, s. 5.

NEZVAL, V. *Josef Haken – přítel umělecké avantgardy*. In Rudé právo, 6. 5. 1949, č. 106, s. 3.

NEZVAL, V. *Kavárny*. In ŠTYRSKÝ, J. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 210–223.

NEZVAL, V. *O surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

NEZVAL, V. *Řeč ke studentstvu o roztržce se skupinou surrealistů*. In Tvorba, č. 12, 25. 3. 1938, s. 149.

NEZVAL, V. *Surrealismus v ČSR*. In SRP, K. – FULKA, J. (eds.) *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, 2004.

NIKOLAJEVA, N. *Ke sporům dědickým*. In Nový život, č. 7, červenec 1956, s. 774–787.

NOVOMESKÝ, L. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948.

PACHOVSKÝ, Z. *Orloj se zastavil.* In Lidové noviny, roč. 57, č. 96, 24. 4. 1949, příloha Literární neděle, s. 1.

PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.

PAROLEK, R. *Poznámky ke sporům „dědickým": na okraj Kunderova článku v „Novém životě"*. In Praha–Moskva, č. 3, 1956, s. 347–349.

PETRÁŇ, J. *Filozofové dělají revoluci. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy během komunistického experimentu (1948–1968–1989)*. Praha: Karolinum, 2015.

PETRUSEK, M. *Marx, marxismus a sociologie. Texty z pozůstalosti 1*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2014.

PÍŠA, A. M. *Soudy, boje a výzvy*. Praha: Čin, 1922.

PLECHANOV, G. *Umění a literatura. Výbor z díla.* Praha: Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, 1956.

Projev sedmi. In Rudé právo, 1929, č. 73, s. 1–2. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 49–53.

REIMAN, P. *Odpovědnost spisovatelů*. In Tvorba, č. 30, 28. 7. 1948, s. 588.

RUPNIK, J. *Dějiny Komunistické strany Československa*. Praha: Academia, 2002.

ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu: česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem.* Praha: Academia, 2016.

SEDLOŇ, M. *Básník a víra v člověka*. In Tvorba, č. 14, 5. 4. 1950, s. 330–331.

SEIFERT, J. *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982.

SEKANINA, I. *O krizi kritérií a charakterů*. In Tvorba, 1930, č. 1, 2, s. 12–13, 28–29. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 189–199.

SKÁLA, I. *Cizí hlas*. In Tvorba, č. 12, 22. 3. 1950, s. 285–286.

SOLDÁN, L. *Problematika české literární kritiky 30. let 20. století*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010.

Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 47–48.

STEINER, P. *Lustrování literatury*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

SUS, O. *Estetické problémy pod napětím*. Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza & Eva Jůzová, 1992.

ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In PŘIBÁŇ, M. (ed.) *Z dějin českého myšlení o literatuře, sv. II, 1948–1955*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 583–609.

ŠÁMAL, P. *Znárodněný klasik*. In NOVOTNÝ, R. – ŠÁMAL, P. (eds.) *Zrození mýtu*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011.

ŠALDA, F. X. *Příklad sebekritiky*. In Šaldův zápisník, 1929–1930, č. 4, s. 125–126. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 106.

ŠALDA, F. X. *Spory a rozpory v generaci „devětsilské“*. In Šaldův zápisník, 1929–1930, č. 5, s. 152–156. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 145–149.

ŠOTOLA, J. *O sporech dědických, kapitola druhá*. In Literární noviny, č. 5, 4. 2. 1956.

ŠTĚDROŇOVÁ, E. *Kuboexpresionistické prózy Františka Langera*. In BAUER, M. (ed.) *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006.

ŠTERN, J. *O kulturním dědictví a dědičných legendách*. In Literární noviny, č. 15, 14. 4. 1956, s. 6.

ŠTERN, J. *Zběhnutí od praporu.* In PŘIBÁŇ, M. (ed.) *Z dějin českého myšlení o literatuře, sv. II, 1948–1955*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 7–14.

ŠTOLL, L. *Od proletářské poesie k poetismu*. In Tvorba, č. 14, 5. 4. 1950, s. 318–319.

ŠTOLL, L. *K sociologii romantismu.* In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

ŠTOLL, L. *Lidé v „laboratoři“*. In Levá fronta, 1930–1931, č. 8, s. 1–2. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 342–350.

ŠTOLL, L. *Projev na Sjezdu národní kultury*. In KOUŘIL, M. (ed.) *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů*. Praha: Orbis, 1948.

ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis, 1950.

ŠTOLL, L. – TAUFER, J. *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*. In Literární noviny, č. 19, 14. 6. 1952, s. 1053–1069.

ŠTYRSKÝ, J. *Koutek generace*. In Odeon, 1929–1931, č. 1, s. 12. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 102–103.

ŠTYRSKÝ, J. *Koutek generace II*. In Odeon, 1929–1931, č. 1, s. 45. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 136–138.

TEIGE, K. *1929*. In ReD, 1929–1931, č. 2, s. 41–45. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 107–118.

TEIGE, K. *Bouře na levé frontě*. In Index, č. 1, 1930, s. 2–4. In VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 206–210.

TEIGE, K. *Deset let surrealismu*. In TEIGE, K. – ŠTOLL, L. (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

TEIGE, K. *Jarmark umění*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

TEIGE, K. *Josef Hora, literatura a politika*. In ReD, 1928–1929, č. 9, s. 217. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 89–90.

TEIGE, K. *Konstruktivismus a likvidace „umění“*. In Disk 2, jaro 1925, s. 4–8. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. II*. Praha: Svoboda, 1972, s. 123–136.

TEIGE, K. *Literatura a prostituce*. In ReD, 1929–1931, č. 1, s. 28. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 98–99.

TEIGE, K. *Naše umělecké touhy*. In Rovnost, 1921, č. 198, s. 5–6. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 165–168.

TEIGE, K. *Novým směrem*. In Kmen IV, č. 48, 1920–1921, s. 569–571, In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 90–96.

TEIGE, K. *O expresionismu*. In Rovnost, 1922, č. 17, s. 3–4, č. 18, s. 3–4. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971.

TEIGE, K. *Obrazy a předobrazy*. In Musaion, 1921, s. 52–58. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 97–103.

TEIGE, K. *Poetismus*. In Host, 1923–1924, č. 9–10, s. 207–209. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 554–561.

TEIGE, K. *Pranýř, dvé židlí, portmonka a humbuk*. In Tvorba, č. 23, 1929, s. 357–358, č. 24, s. 379–380. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá, sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 150–158.

TEIGE, K. *Surrealismus proti proudu*. Praha: Surrealistická skupina, 1938.

TEIGE, K. *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis, 2004.

TEIGE, K. *Svět, který voní*. Praha: Akropolis, 2004.

TEIGE, K. *Ultrafialové obrazy čili artificielismus*. In ReD, 1927–1928, č. 9, s. 315–317. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. II*. Praha: Svoboda, 1972, s.552–556.

TEIGE, K. – ŠTOLL, L. *Závěr*. In Tíž (eds.) *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

TIPPNEROVÁ, A. *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Praha: Academia, 2014.

U. S. Devětsil. In Pražské pondělí, 1920–1921, č. 20, s. 2. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 81–83.

URX, E. *V prvních řadách*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

VÁCLAVEK, B. *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*. In Pásmo, 1924, č. 1, s. 3–4. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 520–525.

VÁCLAVEK, B. *Nová německá lyrika*. In Týž. *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980.

VÁCLAVEK, B. *„Nová věcnost" estetickou paralelou konsolidace starého řádu*. In Index, 1930, č. 7, s. 49–50. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 275–280.

VÁCLAVEK, B. *O marxistickou teorii umění*. In Týž. *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 48–50.

VÁCLAVEK B. *O nové umění*. In Var, 1922, č. 10, s. 309–312. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 227–231.

VÁCLAVEK, B. *Od umění k tvorbě*. Praha: Svoboda, 1949.

VÁCLAVEK, B. *Poezie v rozpacích*. Praha: Odeon, 1930.

VÁCLAVEK, B. *Román moderní sensibility*. In Týž. *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980.

VÁCLAVEK, B. *Tvorbou k realitě*. Olomouc: Index, 1937.

VLAŠÍN, Š. *Expresionismus a poetismus*. In Česká literatura, 1968, č. 3, s. 323–339.

VODIČKA, F. *Struktura vývoje*. Praha: Odeon, 1969.

VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.) *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011.

VOJTĚCH, D. *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny.* Praha: Academia, 2008.

Výsledek šetření ve věci protistranického pamfletu. In KNAPÍK, J. *Šedesát let od literárního „atentátu" na Vítězslava Nezvala*. In *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 2009.

WIENDL, J. *Vizionáři a vyznavači*. Praha: Dauphin, 2007.

WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

WÖGERBAUER, M. (ed.) *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, 2015.

WOLKER, J. *Proletářské umění.* In Var I, 1922, s. 271–275. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 220–224.

Zásadní stanovisko k projevu „sedmi". In Tvorba, 1929, č. 12, s. 177. In VLAŠÍN, Š. (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, *sv. III*. Praha: Svoboda, 1970, s. 54–55.

ŽDANOV, A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*. In Týž. *O umění*. Praha: Orbis, 1949.

Internetové zdroje

FOŘT, P. *Zpráva z planety Hugo*. In H7O. [online]. Dostupné z: <http://www.h7o.cz/zprava-z-planety-hugo/>. [cit. 10. 11. 2017].

KLOČKOVÁ, L. *MŠMT od roku 1848 do současnosti*. [online]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/ministerstvo/165-let-ministerstva-skolstvi-mladeze-a-telovychovy>. [cit. 20. 1. 2019].

Komunistická strana Československa (KSČ); odhad členské základny. [online]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/s_ksc_clen_01.php>. [cit. 15. 1. 2019].

KUČERA, M. *Vladimír Holan, Jiří Taufer a historická přesnost*. In Obrys-Kmen. [online]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/?rok=2005&cis=04&cl=01>. [cit. 23. 2. 2019].

LIKAVČAN, L. *Věk nelidského rozumu*. In A2larm. [online]. Dostupné z: <http://a2larm.cz/2016/05/vek-nelidskeho-rozumu/>. [cit. 18. 6. 2016].

NOVÝ, L. *Tomáš Garrigue Masaryk*. In *Slovník českých filosofů*. [online]. Dostupné z: <www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/masar.html>. [cit. 15. 1. 2019].

VEBER, V. *Jak to bylo s demisemi v únoru 1948*. In Paměť a dějiny, 2009, roč. 3, č. 1. Dostupné také online na <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad0901/005-010.pdf>. [cit. 14. 1. 2019].

VOJÁČEK, L. *Posudek bakalářské práce Postavení a úloha akčních výborů Národní fronty*. [online]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/auth/th/lggo0/Liskova-BP-M16.pdf>. [cit. 14. 1. 2019]

VOJÁČEK, L. *Únorová krize a její ústavněprávní aspekty*. In PODOLEC, O. (ed.) *Február 1948 a Slovensko*. Bratislava: Ústav pamäti národa, 2008, s. 202–239. Dostupné také online na <http://www.februar1948.sk/data_februar/files/publikacie/zbornik-februar-1948-a-slovensko.pdf>. [cit. 14. 1. 2019].

ZOUHAR, J. *Záviš Kalandra.* In *Slovník českých filosofů*. [online]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/kalndr.html>. [cit. 24. 11. 2018].

Legislativa

Dekret presidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu.

Dekret presidenta republiky č. 100/1945 Sb., o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků.

Dekret presidenta republiky č. 101/1945 Sb., o znárodnění některých podniků průmyslu potravinářského.

Dekret presidenta republiky č. 102/1945 Sb., o znárodnění akciových bank.

Dekret presidenta republiky č. 103/1945 Sb., o znárodnění soukromých pojišťoven.

Zákon č. 123/1948 Sb., o znárodnění polygrafických podniků.

Zákon č. 150/1948 Sb., Ústava ČSR.

Zákon č. 213/1948 Sb., o úpravě některých poměrů na ochranu veřejných zájmů.

Zákon č. 94/1949 Sb., o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací.