

mluvit o nové spáse světa, po níž toužíme všichni. Dnes je toho ještě dalek. To naše volání není zpátečnictví. Je to doplněk vaší touhy. Na jedno chci ještě pana Čecháčka upozornit: jsme Moravané. Jsme měkčí lidé, kteří mají velkou potřebu přátelství, lásky, družnosti. Pohrdáme každým násilím, poněvadž má-li každý člověk mít zaručeno právo na výživu, má tím větší právo na život. Chceme revoluci snad vleklejší než komunisté. Chceme však na druhé straně víc než oni — kdežto oni dovolují násilí, prý „poslední“ — nám je nesnesitelná představa každé války, poněvadž věříme, že možno podřizovat hospodářským a jiným zájmům vše na světě — ale život člověka jedince a lidských mas ne!

Pan Čecháček může nespravedlivě a paušálně nazývat naše stanovisko maloměšťačtívím a jak ještě chce — baví-li ho to. K jednomu však nemá práva: nazývat toto stanovisko zastaralým. Chce nazírat přítomnost pod zorným úhlem historického odstupu budoucího. Kde je záruka, že se nemýlí? Dnes vidíme kolem sebe zmatek skutečností. Teprve budoucnost jej utřídí a dá mu smysl, ideu a pořad — odstupňuje jej. Teprve budoucnost nám ukáže, kdo z nás je dál.

Nechejme to rozhodnout budoucnosti.

Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. Osvobozující proletariát z područí nelidského řádu starého světa, vybavuje i kulturu z její závislosti na měšťanské třídě a adresuje veškeru činnost osvětovou výhradně proletariátu. Osvobozuje umění. Tu zazdá se její práce paradoxní. Absolutní svoboda umění byla pro tak mnohé nejdrahocennější jeho výsadou. Mimo svět a jeho časný řád trvalo, podle názorů umělců a estetiků, nespoutané zákony politickými a morálními; ve vzduchoprázdném prostoru volnosti bez hranic nemohlo pevně zakotvit v konkrétním životě. Umělec chtěl být, odloučen třídám, bezmezně svobodným *soukromníkem*, na něhož společnost nemá práva ani vlivu. *Lartpourlartistické umění vzdálilo se širokého komplexu obecnstva a nechtělo se k němu znát.* Opovrhující svou třídou — mělo sice k tomu některé dobré a dějinně oprávněné důvody — zvalo se aristokratickým, a popírajíc druhy dokonce svůj lidský původ, vystupovalo s mysticko-náboženským koturnem. — Bylo zcela přirozeno, že právě tak odcizila se třída svému vlastnímu umění a neposkytla mu hmotných i kulturních podpor, na nichž by se mohlo rozrůst do slohové šíře a velikosti. Osvobodit umění, které ve své podstatě je prací velmi konkrétně vázanou, která, nechtíc být jalovou, musí dostát svým úkolům a na-

plnit své poslání, znamenalo-li by to zrušení sociálních závazků umělecké práce, bylo by to jejím znemožněním a vyhlazením. Osvětová činnost ruské revoluce vychází z poznatku *reciproké souvislosti a vázanosti umění se životem*, osvobozuje umělcovu práci tím, že ji znovu spoutává sociálním posláním. Řídící se marxistickými koncepcemi, vidí v umění jednu z nejvyšších částí *ideologické nadstavby společenské* a tudíž poznává jeho třídní podstatu danou hospodářsko-politickým stavem té které doby, z níž vyrůstá ideologie panující třídy. Teze, že umění bylo, je a ještě drahý čas bude uměním třídním, zcela přirozeně vzbudila rozruch a houževnatý odpor zastánců umění svobodného a nezávislého. Přiznává se obecně, byť někdy nevolky, že problém umění proletářského a proletářské kultury, tak jak byl formulován spisem Lunačarského Kulturní úkoly pracující třídy, je *ústředním a nejaktuálnějším bodem* pro vývoj a rozvoj přítomné umělecké produkce. Listy sociální pravice i levice plní své sloupce úvahami a články, které potírají nebo propagují myšlenku proletářské kultury. Přiznáváme však, že bylo by nejčastěji snáze přelít oceán lasturou, než dopátrat se jasného názoru a pevného konkrétního směru v těchto jezerech tiskařské černi.

Když už i staroslavné a kožené pražské učení Karlovo poskytlo místa k debatě organizací právě tak koženou o tomto tématu pořádané, je zřejmo, že otázka proletářské kultury dovede znepokojit i nejnepřístupnější kruhy. Šlo se na to ovšem důkladně filosoficky; bylo třeba otázku tak jasnou, tak racionální znejasnit a zkomplikovat, aby byla hodna učené debaty. Připustí se bez mučení, že minulá umění byla uměními božstev, králů, šlechty, papeže, hierarchie; uzná se dokonce florentská škola za občanskou (tj. měšťanskou), ale kdekdo se ošívá doznat, že umění 19. a začátku 20. století by bylo měšťácké, ač prostý pohled do dějin nás o tom musí přesvědčit. Nepřiznávají-li umění měšťácké, je jasné, že nemohou také přiznat umění proletářské; vždyť filosofickými brýlemi mámení nevidí ani děj ohromného soudobého převratu světa.

Nemá pro nás důležitosti, že ona debata skončila vlastně podmíněčným a poněkud nedobrovolným uznáním *možnosti* proletářského umění. I kdyby ji byla popřela, nezměnila by na její skutečnosti ničeho, právě tak jako veškero dnešní filosofování v ničem nenalezlo bod, v němž by pohnulo zemí, nedotýkajíc se [jí] vůbec. Idealistická filosofie nepřichází přece nikdy s vyjasněním a rozřešením, nýbrž se znejasněním problémů i skutečností. Nikdy člověk zdravého názoru nepochyboval o skutečnosti, chtěl stát pevně na pevné půdě její, byla mu oporou i nástrojem. Víte a znáte již z dětství nevývratnou existenci reality. Sedáte za stůl a to, na čem sedíte, je židle; věc, hmota, skutečnost. Pokantovská filosofie nezná skutečné a pevné židle a nabízí vám usednout si na smyslové vjemy, zkondenzované v mozkový zkušenostní zážitek. Není třeba přít se o to, co z obého je bezpečnější, pevnější a praktičtější.

Tento malý výpad proti idealistické filosofii, popírající i tu prazákladní bázi lidského života, již je *prostá existence konkrétní skutečnosti*, byl vysloven zde jen mimochodem, a přece nikoliv bez souvislosti s dalšími vývody. Nyní vraťme se k našemu východisku.

Nejprve několik *předpokladů* a tvrzení. Považujeme marxismus nejen za jediný možný a užitečný světový názor, nýbrž i za schopný ovlivnit všechny oblasti teoretické. Tedy vidíme nutnost nahradit dnešní idealistickou, bergsonovsko-croceovskou uměnovědu uměnovědou, estetikou a kritikou novou, vyvozenou z principiálních bodů marxismu. Z téhož důvodu, opíráme-li se o dějinný názor Marxův, není pro nás věc proletářského umění problémem, nýbrž faktem, i kdyby se mělo teprve uskutečňovat v příštích deceniích. Byla ostatně, jak jsme již podotkli, možnost a historická oprávněnost jeho dokázána Lunačarským a četnými, byť pohříchu ne vždy povolanými autory ruskými. My chceme navázat své úvahy v bodu, kde Lunačarskij končí. Lunačarskij rozřešil existenční problém proletářského umění; dnes zabýváme se jeho estetickými a genetickými otázkami. Bylo-li dokázáno, že v nejbližší budouc-

nosti vzejde umění proletářské, chceme se ho chopit jako konkrétní úlohy a pokusit se říci, *jaké toto proletářské umění bude.* Lunačarského studie poskytuje termínem buržoazního, proletářského a socialistického umění tři pevných bodů. Avšak ani nejrevolučnější antitetičnost neuskuteční se a nevyhraní rázem; jednak mluvíce o příkré protikladnosti, musíme si být vědomi *vzájemné souvislosti*, která trvá, byť by jí bylo jen napětí polarit. Vypočítávají-li se body, kterými se nové umění odlišuje od umění buržoazního, tvrdí se mlčky, že *v jiných na umění předcházející pevně naváže.* Jako tzv. expresionismus, jenž chápán ve svých skutečných a úzkých mezích nebyl než programovou antitezí impresionismu, v určitých směrech potencuje některé, zejména technické jeho vymoženosti. Protiimpresionista Matisse — nebylo by těžko dokázat — je v mnoha ohledech pozdním impresionistou. Což znamená, že vývojové dění naplňuje se právě *tak reaktivními revolučními nástupy období nových*, která jsou protikladem více nebo méně příkrým vzhledem k fázím předcházejícím, a *jednak existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová*, zákonitá vývojová linie, tedy to, co zveme tradicí. Někdy moment umělecké obnovy a reaktivnosti nevyvažuje dědictví tradice; jindy revoluční charakter nových generací je tak vyslovený, že zdá se, jako by přišel přerušit vývojovou linii, kterou hodlá však naplnit toliko souvislostí dialektického napětí dvou protikladů. Prvé je období tradicionalistické, druhé horce antitradicionalistické. Ale ani epochy nejrevolučnějšího antitradicionalismu a novotářství nemají svou kulturu a své umění z nebe spadlé. Musí nutně vycházet z forem předešlých, byť by sebevícetoužily se jich oprostit a naplnit jejich protiklad. I jim musí být období bezprostředně předešlé předstupněm na jejich dráze.

Avšak kdybychom mluvili nikoliv o obdobích, ale o stupních uměleckého vývoje, znamenalo by to, že jej chápeme jako pohyb dob, směřující k určitému nadřazenému cíli. Avšak logika dějinného vývoje neplyne tak jasně a přímočaře; vyvíjí se daleko spíše v bouřlivých protikladech a převratech. A tak skutečně období umění proletářského *není vyšším stupněm*

*bázujičím cele ovšem na epoše buržoazní, nýbrž je jejím protikladným pólem, kvácím v těžce rovině.*

Marxistická uměnověda je a bude asi delší čas ještě věcí budoucnosti; dnes přirozeně mohou vznikat pouhé náčrtý a práce předběžné; neboť proletářská kultura a speciálně proletářská uměnověda svého Marxe dosud nenalezla. Ale z marxistického názoru plynou *bezpodmínečně některé důsledky pro estetiku*, které mohou být směrodatny práci vybudovat marxistickou uměnovědu novou. Z marxistického názoru plyne především absolutní nutnost *odpsychologizovat*, což znamená odduševnit a odmystičtět estetiku. Není třeba, aby umělecký intelekt a senzibilita byly vykládány spiritisticky a kabalisticky, není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizionářského kreténa, jenž byl by pouhým tlumočnickem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví. *Není intuice a není inspirace.* Čtete-li i v moderních studiích tato poněkud aristokratická a libozvučná slova, přeložte si je do prozaičtějšího výrazu: *nápad.* Slovo *tvorba* neznamená ovšem nadále tajemný zrod čehosi ex nihilo, nýbrž jen *poetičtější, ušlechtlejší synonymum pro harmonickou lidskou práci.* Početí uměleckého díla je právě tak fyzické a lidské jako početí člověka; rodí se z mozku *oploďněného vědomým i podvědomým poznáním skutečnosti.* Jestliže génius je prázdné slovo a talent pouhou schopností a speciálním uzpůsobením, bylo by radno, aby moderní kritika obou slov neužívala, neboť mluvit o tom, že umělec nemá talentu, je nesmyslem, a říkat, že talent má, je samozřejmostí. A múzy básníkovy nejsou o nic božštější než múzy inženýrové nebo dějepiscovy, ba ani ne než múzy truhlářovy. Snad jediné dalo by se říci, že jsou lidštější. A je-li umění skutečně *humanizací vědy*, jak praví Gino Severini (v knize *Od kubismu ke klasicismu*) — a toto aktivně vědní poslání je pro umění jistě důstojnější než pasívní a problematická tradice náboženská — je jisté v práci umělcově právě tolik metafyziky jako v práci vědcově a dělníkově, což ovšem nevyklučuje, aby v ní bylo více *srdce a lidské vřelosti.* Nová estetika bude více sociologií než psychologií umění; neboť psy-

chologie umění byla dodnes pouhou obecnou psychologií. Psychologicko-estetický výklad dojmů, jakými například působí krajina, nelišil se v profesorských úvahách, šlo-li o krajinu na obraze či na zeměkouli. Bude-li estetika spíše *sociologická*, znamená to přeneseně, že bude spíše *historická*: což předpokládá vybudování všeobecných dějin umění z marxistického historického hlediska. Jejich potřeba je ovšem naléhavá, ale přesto je jisto, že se nám jich nedostane ani zítra, ani pozítří. Je však známo tu a tam od delší doby již několik pokusů o sociologii umění a sociální estetiku.

Pro nás ovšem nespádají v úvahu díla Lalova, Tainova, Rieglova, Guyauova, Worringerova, Verwornova a přirozeně ne Ruskinova, Morrisova, nebo nanejvýše *nepřímo*. Důležitější je pro nás sociologický nárys vývoje umění, jak jej nalézáme v Hausensteinových spisech: *Der nackte Mensch in der bildenden Kunst aller Zeiten und Völker*, *Kunst und Gesellschaft*, *Bild und Gemeinschaft* a popřípadě i *Kunst in diesem Augenblicke*. Je pravděpodobné, že další práce v tomto směru zkoriguje a doplní některé poznatky Hausensteinovy, zpracované někde příliš nevědeckým způsobem, ale přece je jisto, že pro přípravné práce k proletářské marxistické uměnovědě jsou tyto spisy značného významu. Vedle spisů Hausensteinových uvádíme ještě pokus menšího rozsahu a menší důležitosti: Lu Märten: *Historischmaterialistisches über Wesen und Veränderung der Künste* a Herzfeldovu knížku: *Künstler, Gesellschaft und Kommunismus*. V Čechách vyšla jediné znamenitá brožurka s. Josefa Hory: *Kultura a třídní vědomí*.

Není úkolem tohoto článku ani dokazovat možnost proletářského umění, což se již stalo, ani načrtávat jeho filosofii, což se teprve stát musí; přejeme si, hovoříce o něm nejen jako o sociálním faktu, *nýbrž zejména jako o umění*, tedy oboru lidské práce, stanovit a precizovat úkoly a povinnosti, které umělci revoluční přítomnost klade. Je však předně těžko hovořit o umění přítomnosti a postulátech doby; těžko vyčerpát téma tak obsáhlé a přehlédnout pole tak širé a neohrazené, jímž

je naše vírná a mnohotvará současnost. Těžko je mluvit o zjevech a skutečnostech tak komplexních, s jakými se tu dnes setkáváme, a téměř nemožností vystopovat a vyložit předivo jejich vzájemných vztahů. Neboť: kde se začíná a končí přítomnost? A kde se začíná a končí její umění? Říci daty chronologické hranice znamená akademické škatulkování, které svým *statickým chápáním* vývojového dění by věci spíše znejasnilo a zmátlo, než zjednodušilo a utřídilo. Neboť statickému chápání rozpadá se evoluční křivka v několik přesně vymezených úseků, které osamoceny vymykají se z historické souvislosti a logiky. Vývojová kontinuita, opakujeme, není mechanickým pokračováním; vývoj uskutečňuje se v protikladech a nad polaritním napětím teze a antiteze buduje velikou syntézu, *kteřá stává se tezí pro následující období, vůči předešlému opět antiteticky zaostřenou*. A podruhé: Začínající své úvahy o přítomném stadiu umělecké produkce a postulátech z ní plynoucích, jsme na vahách, kde ji začít. Začneme-li na začátku, vyjdeme-li od kolébky moderním řečeného umění, uvádíme je historickou retrospektivou. Kam však spadá počátek a zrod nového umění? Datuje se od impresionismu, jak se obecně soudí? Neboť impresionismus přinesl poprvé ony abstraktní elementy, které vyznačují ne-li veškeré nové umění, tedy valnou jeho část. Impressionismus byl před expresionismem, jenž je jeho nikoliv integrální antitezí, byl před futurismem, jenž je jeho paroxysmem. Ale: před futurismem i před impresionismem byl na prahu 19. stol. William Turner. — Někteří, nazírajíce modernu odtaziťěji, datují ji, vzhledem k individualismu a fyziokratickému pozitivismu, jenž vyznačoval 19. a počínající 20. stol., od renesance, a mají-li na mysli, že renesance byla uměním doby vyspělého peněžního hospodářství a vítězně postupujícího obchodního podnikání měšťáckých vlášských republik, postřehují správně souvislost umění 19. věku s italským cinquecentem. Neboť estetickou normou a ideálem tehdy byl ideál renesanční a antický, zatímco gotika zneuznána. — Jiní posléze, zejména pokud sledují okruh francouzské tvorby, která nabyla v poslední době závažnosti roz-

hodující, mohli by říci, že se toto umění počíná vstoupením Leonardovým na francouzskou půdu. Od té chvíle rozvíjí se jeho bezpřelomná tradiční linie: tradice francouzského racionalistického a pozitivistického klasicismu, která postupuje přes Fouqueta, Cloueta, Le Nainy, Poussina, Claude Lorraina k období revoluce, k Chardinovi, Greuzeovi, Vigée-Lebrunové a odtud přes Davida, Ingres, Corota, Courbeta, Maneta, Degase, Renoira, Cézanna k Picassovi, Derainovi a soudobé škole neoklasicistní (Lhote, Galanis, Bissière), která tento veliký a souvislý historický okruh *definitivně uzavírá*. — Pro naše úvahy však zdá se nejvhodnějším a nejpřesnějším dělítkem období styku 18. a 19. stol., osudová chvíle vznícení požáru francouzské revoluce, která svou základní představou společenskou zrcadlí se v umění paralelním zjevem přeměny slohové. Poněvadž od porevolučního empírového klasicismu trvá dodneška souvislý vývojový řetězec, bylo by lze poměrně nejpřesněji odtud datovat, čímž získává se pak pevný rozhraničující bod nejen pro estetiku, ale i pro sociologii umění.

„Voda, které se v řece dotkneš, je poslední z té, jež uplynula, a prvá z té, jež přichází. Takový je i okamžik přítomnosti,“ praví moudrost Leonardova. Skutečně. Každý okamžik přítomnosti znamená zánik minula a zrod budoucna. V přítomnosti stýká se minulost s budoucnem, má proto dvojí tvář, podobá se přesně hlavě Janusově. Tuto dvojí tvář zjevuje i umění. Jako typický příklad Paul Cézanne, jenž je nejen vrcholitelem, ale i překonatelem impresionismu. Je impresionistou, jsa zároveň svým vlastním protinožcem: klasicistou. Vychází-li jeho impresionismus z Pissarra, opírá se jeho klasicismus o Poussina. Zájem naturalisticko-impresionistický právě tak jako druhý zájem klasicistický je vyjádřen jediným jeho výrokem: Je třeba přepracovat Poussina podle přírody; toť vše. Impresionismus a klasicismus je doopravdy v jistém ohledu dvojí tvář přítomného umění; směrový rozpor v doznívající epoše samotné.

Máme-li tedy začít od Adama, nebo lépe, jde-li o novodobé

umění a novodobý život, od Davida, Perciera, Fontaina, Robespiera, Dantona a ještě spíše od předrevolučních realistů Greuze, Chardina, Goyi, od encyklopedistů, je to obsáhlá rekapitulace, při níž, abychom mohli být krajně struční, budeme se často opírat o Hausensteinovu koncizní a výstižnou charakteristiku tohoto údobí.

— Osmnácté století je obzvláště zajímavé. Zprvu je prostým pokračováním baroka. Watteau, tím více Boucher jsou přímými potomky Rubensovými. A galantní umění rokoka spíná se tak s posledními výhonky renesance. Pokračující rozkvět zámožnosti a vzdělanosti u měšťanstva brání však později tomu, aby umění bylo nadále tak slavnostní a arabeskní jako sloh Ludvíka XIV. A tu již před revolucí a novým uměním empírovým zasazuje kořeny protirokoková reakce, která začíná slohem Ludvíka XVI., na kterémžto mezidobí je nejlépe patrna kontinuita i diskontinuita vývojová. Je-li jisto, že mezi [ním a] vyspělým revolučním empírem zeje hluboká propast, je zároveň pravdou, že krátké mezidobí styku obou století, naplňující téměř překotně radikální změnu slohovou, neruší vývojové souvislosti. Sloh Ludvíka XVI., jenž je již 40 let před revolucí v plné síle, je důkazem této kontinuity, jsa v jistém ohledu spojovacím článkem. Jím hlásí se již protirokoková reakce ve smyslu klasicismu, usilující o zjednodušení a oproštění, která třebaže jde o sloh vlastně dvorský, není bez souvislosti s krystalizací třetího, demokratického stavu v lůně řádu aristokratického a feudálního. Ovšem sloh Ludvíka XVI. se svým rafinovaným primitivismem neznamená ještě přeměnu základních tendencí rokoka a jeho celkové koncepce; je prostě počátkem reakce, opozicí proti přílišné libovольnosti a nepevnosti tvarové. Jeví-li se v stále a stále hojnějším užití antických motivů v ornamentu ještě jaksí pevně a geometricky neorganizovaném reaktivnost proti rokoku, vidíme opět v celkové koncepci i v jiných detailech sociálně charakteristických (jako například záliba pro čínské uměleckoprůmyslové předměty) pokračování vkusu a zálib rokoka.

Konsekventní a úplnou reakcí proti rokoku (proti rokoku

jakožto poslednímu důsledku a výhonku renesance) je *empír*, jenž adoptuje styl antické klasiky, styl pátého měšťanského řeckého století a reflexy tohoto slohu, jak je podává etruské, římské, kampanské a renesanční umění. Bylo by však omylem soudit, že v úplnějším opření se o antiku záleží jeho vlastní podstata. Toť pouze znak, nikoliv podstata. Antika slouží od dob renesance jako živá předloha a je zajímavě pozorovat, jak je pokaždé v souhlase s dobovými tendencemi znova přetvářena a jaksi předpodstatněna. Také *empír* hledí na antiku řeckou a egyptskou „neobjektivně“, ačkoliv vrstevnická věda objevením Herkulanea, Pompejí, vykopávkami v Palmýře, Baalbeku, archeologickými výzkumy v Egyptě přináší nové poznatky. Přestože za Napoleona I. snažilo se umění o přesné napodobení antiky a přestože se tehdy vrstevníkům zdálo, že je kopie doslovná, vidíme dnes zcela zřetelně rozdíly nového slohu, který vytvořili, od antického. Žádný sloh nepřejímá cizí elementy, aniž by jich neasimiloval, sobě nepřizpůsobil, nepřehodnotil. Jako italská renesance není znovuzrozením antiky římské, tak ani *empír* není obnovou antiky helénské. Jako renesance přijala vskutku motivy z římského umění, poněvadž se jí hodily pro majestátní nádheru, kterou chtěla vyjádřit, tak podobně *empír* čerpá z umění helénského, poněvadž nalézá zde onen klid a harmonii forem, po němž doba přesycená rokokem toužila. Oba slohy, renesance i *empír*, přetvořily dané vzory vědomě či mimovolně podle svých potřeb a podmínek, a právě tyto někdy nevědomé, bezděčné difference mezi vzorem a novým slohem jsou nejvýmluvnějšími znaky podstaty a charakteru nového slohu. Bylo by příliš povrchní tvrdit, že objevy v Pompejích a Herkulaneu vyvolaly *empír* v život. Měly jedině na jeho vývoj, právě tak jako Napoleonova výprava do Egypta, rozhodný, formově působivý vliv. Kdyby byl *empír* jen kopií antiky, byl by mohl vzniknout kdykoliv v Itálii už před objevením Pompejí, neboť zde měli umělci před očima stále krásné chrámy v Paestu, Girgenti. A přece vznikl ve Francii, nikoliv z vykopávek pompejských, ale ze slohu *Ludvíka XVI.*, a své jméno obdržel

ne od antiky, ale od *napoleonského císařství*, neboť tak velela dějinně sociologická nutnost. Právě tak proletářské umění nezrodí se z primitivismů a plodů primární tvořivosti, které (jako např. negerská plastika a veškeré exotické umění, umění lidu, dítěte a obrazy dítěte z lidu H. Rousseaua) budou mu tím, čím byla antika *empíru*; totiž vzorem, oporou, východiskem, zdrojem poučení a obrody. Nezrodí se z nich, nýbrž vyroste z umění buržoazního, z kubismu a futurismu, jenž je jeho poslední kapitolou a jemuž bude jadřným protikladem. Jeho primitivismus nebude archaický, ale soudobý; nebude unylou vzpomínkou na zašlé časy, ale zpracuje krásy dneška. Zrodí se z buržoazního řádu, ovšem cestou *negace*, právě tak jako z buržoazní společnosti vyrostl proletariát, jenž je představitelem společnosti nové. Ale nepředbíhejme.

Pokud vychází z antiky, tu přejímá *empírové* umění sloh minulých epoch měšťáckých (antiky a renesance) z výběravé příbuznosti v celém rozsahu. David, citoyen David, je tak monistický, tak racionální jako, jak praví Hausenstein, nejměšťáčtější z periklovských klasiků, je tak měšťácký jako florentská generace Donatellova; jako antická a renesanční, je i Davidova forma celkem bez vzletu; cosi konečného, racionalistického, nenáboženského. Patos motivů a tendence nejsou přeloženy do vzletné formy, právě tak jako náboženské téma neučinilo Raffaelovo umění náboženským.

Hospodářské podmínky 19. stol. vedou společnost k individualismu, k této kriminální ideologické a životní anarchii, která znemožnila sloh, rozleptala prvotní kolektivní patos doby *empírové* a se stylovou degenerací rozšířila krutý mor historizujícího eklekticismu v architektuře, učinivší z ulic a měst hotové muzeum odstrašujících příkladů. Pokud je umění 19. a 20. stol. přímým a pozitivním produktem společenské kultury, je produktem kultury velmi problematické. Neboť buržoazní společnost, vcelku podstatně anestetická, neposkytovala umění pozitivních impulsů; odtud historismus a romantický odvrát k minulosti; útěk z všední a vrstevnické reality v některých desetiletích byl zdánlivou záchranou

umění od obecného zbanalizování. Delacroix (píše Hausenstein), odmítán většinou svých vrstevníků, zdá se jako by málval pro občanské publikum Tizianovo a Veronesovo a ne pro potomky francouzské revoluční generace. Umělec vlivem historických, hospodářsko-politických přesunů a okolností žil odříznut od gros společnosti. V takovém nouzovém případě, nemoha žít ve vzduchoprázdném prostoru, finguje si společnost jinou, minulou nebo budoucí; jako historik či jako rebel adresuje svá díla společností nebo kolektivitám pomyslným. Umění měšťanské epochy vyznačuje se vlastně kladným poměrem k vrstevnické společnosti a skutečnosti jen ve dvou případech: na počátku, v moudrosti Goethově a občanské disciplíně klasicistní školy Davidovy, na konci v rozvratném, zaslíbeném šilenství a technické megalomanií právě se vyžívajícího uměleckého civilismu a futurismu. Jindy vždy je živou duchem negace, upřené svým pohledem do minulosti i do budoucnosti. Protestní postoj umělce stává se dějinnou nezbytností. Neuznáváno buržoazí chce ji děsit; a přece i tenkrát zůstává buržoazním. Náleží své třídě, třebaže ona je odmítá. Měšťáckým uměním jsou díla Baudelairova, Hugova, Verlainova, Delacroixova, Daumierova, Manetova, třebaže byla svou třídou zneuznána. Měšťanským uměním není Dumas, Sardou, Jirásek, Sv. Čech, Makart, Delaroche, Gallait, Brožík, Piloty nebo pseudorealisticá kondelíkovština Thomy, Defreggera, Roseggera et cons. — a to z toho podstatného důvodu, že to prostě vůbec není umění. A měšťanským uměním je i dílo Courbetovo i van Goghovo, neboť nenastane slohová změna, přizná-li se umělec, prudký citový revolucionář, k socialismu subjektivně: bylo by třeba změny *podstatné a ne tematické*, jí by se teprve projevilo kolektivní cítění a smýšlení, nikoliv individuální názor a nálada; v podstatě a charakteru, ne v programu a tématu tkví sociální stránka umění. K umělecké přeměně je třeba *dokončené skutečnosti nově organizované společnosti* anebo přinejmenším aspoň uchopitelného náznaku nové skutečnosti. Nové umění proletářské nevzroste ani tak z osobního socialistického smýšlení (tu bylo by jen uměním

měšťanským se socialistickou tendencí), nýbrž z pozitivního faktu nové společnosti. Courbetovi Štěrkaři, van Goghova Procházka věžňů i tendenční kreslířství 19. století jsou autentickými díly umění buržoazního.

Jediný pohled na přítomný stav slovesné i výtvarné tvorby zjeví nám hlubokou krizi její, a proces, který se děje v umění, jež zdálo se dostoupit před válkou bodu varu, leč bylo strženo na nulový bod, má svou paralelu ve veškeré lidské práci v podmínkách kapitalistického řádu. Ze života společnosti vlivem historických okolností nevede dnes přímá cesta k umění, všecko úsilí po sepětí umění se životem, jako např. u Ruskina, projevuje se posléze být malomocným moralismem (neboť jeho sen očisty měl za nevyplněný předpoklad a základní podmínku novou organizaci života, nový sociální řád, mohl by se stát skutkem jen v mladé, z revoluce zrozené obci) anebo zakukleným lartpoullartismem, jako v případě kubofuturistického civilismu. Umění uzavírá se nebo je uzavíráno do salónů a ateliérů jako zvláštnost a jeho jediný vztah k současnosti lze vidět v podílu na procesu individualizace a dělby práce. Umění, jehož napjatá formalistická esoterika stává se manýrou, pozbývá bývalé své vážnosti věci veřejné. Literatura podléhá infekci salónního snobismu a malířství stává se privátní záležitostí, koupě a objednávka věcí nahodilého amatéra, umělecké burzy a trhu, kritika věcí racionálního intelektu, který je dnešku tím více, čím více právě tímto intelektem v pokračujícím obecném rozkladu vyřazuje se jedinec ze vztahů k integrálním záležitostem celku.

Tvárné problémy stávají se konečnými cíli a sebeúčelem umělecké práce, která je dobou degradována na interní ateliérovou záležitost; medituje se o problémech abstrakce, deformace; tvorba neobrací se ven, do života a ke skutečnosti, nýbrž zajata a začarována v bludném kruhu, stupňuje své formové prostředky, nemajíc cíle, kterého by sledovala. Obrací se jen k úzce vymezenému počtu jedinců, jak řekl již Paul Cé-

zanne, a je historicky nezbytným faktem, že dnes umělci nepracují pro společnost, ba ani ne pro celou, pevně vykryštalizovanou, soudobě panující třídu, nýbrž pro úzkou estetickou sektu. Umění zapomnělo, že je na světě *pro diváka, pro svět, pro člověka*: jsouc vyřazeno ze života poněkud mimo svět, domnívalo se být nad životem a nad světem: požadovalo, aby svět, člověk, divák žil pro umění. Ználo jen a jen znalce, kteří právě tak jako ono neznali světa a života, nýbrž jen umění. A tak i ono umění, které se holedbalo, že stojí oběma nohama na reálné půdě přítomného života, jako např. futurismus, bylo posléze skleníkovým květem.

Vážný problém, který de facto nemá být problémem, nýbrž kategorickou nezbytností, problém kladného *poměru umění k společnosti*, stává se opět aktuálním předmětem diskuse. A je to právě revoluční kvas dneška, který tento problém formuluje jako dilema: *umění pro umění na jedné, a umění takřečené tendenční na opačné straně*. Jestliže Ruskin a Morris chtěli život a řemesla ušlechtit uměním, jde dnes naopak o to inervovat znovu umění konkréty dnešního života. Což dokazuje, že s uměním jakožto živoucím organismem není vše zcela v pořádku. Umělci cítí velmi palčivě tragiku konstelace, která umění postavila mimo svět a zbavila pravého života: nikdy nebylo tolik poplachů s manifesty a proklamacemi o tom, že život a umění má úzce souviset, jako nikdy nepsaly se učené traktáty vyznívající postulátem, aby dvě a dvě rovnalo se čtyřem.  $2 + 2 = 4$  právě tak, jako zákonitá vázanost a souvislost umění se životem společnosti je faktem. Vždy a všude, za všech okolností. Jsou-li neměnné a věčné principy umění, tož jedním z nich je zásada tato. Požaduje-li se dnes, aby tato zásada, tak samozřejmá jako dvě a dvě jsou čtyři, leč ještě jasnější a vysvětlitelnější, byla uskutečněna, přestože i dnes je skutečností, je to proto, že se *zdá* být neskutečnou. A to opět proto, že vzala na se podobu velmi nebývalou a paradoxní. Formová konfúze a bezradnost dnešního umění má svůj původ v této paradoxní situaci, a tato situace, skutečně velmi zvláštní a krajně povážlivá a tvorbě nepříznivá, že bylo by pro ni lze nalézt sotva ob-

doby v historii (není-li analogické období konce starověku a antiky), má opět své hluboké sociologické příčiny.

— Tot dnešek, závěr přítomnosti, který nadchází; bod, v němž doba dělí se ve dvě a jehož přítomnost dostihnouví stává se minulostí. Mezi oběma tvářemi Janusovy hlavy je veden přímý, příčný řez, ne výpočet, ale tětí mečem. Revoluce je tímto řezem rozštěpujícím svět, čas, kulturu; rozděluje ve dvě i naše úvahy. Je intermezem, je interregnem, není pauzou. Není pauzou, jsouc maximálně stupňovaným vývojovým děním, urychleným pohybem doby. Tak stojíme na prahu budoucnosti. Chtěli bychom mluvit o tomto zítřku, ale neradi bychom naplano prorokovali. *Lze mluvit o zítřku jen potud, pokud vyrůstá z dnešku*, což znamená ve skutečnosti: pokud vyrůstá z včerejšku.

Jak vyrůstá zítřejší umění z umění dneška a včerejška? Řekli jsme, že jeho poměr k období bezprostředně předcházejícímu bude antitetický. Srovnáte-li díla, kterými alespoň v náznacích ohlašuje se nový umělecký i životní styl, s uměním období bezprostředně předcházejícího, uvidíte na první pohled rozhodný, radikální a *nepokrytý protiklad*. Mírně zde např. protiklad mezi poezií generace nejmladší s tou, které název kubisticko-futuristického civilismu velmi přiléhá. Byla to poezie, která chtěla se vykoupit z dekadentského subjektivismu a romantismu tím, že dala žít svým strofám životem stroje, motoru, že místo subjektivních pocitů zaměstnávala se apoteózou euroamerické civilizace.

Po době zvířecí je to doba strojová, která se počíná, prohlašovali futuristé. Jejich bezdrátová imaginace, osvobození slova, esenciální a syntetický lyrismus, civilistická senzibilita vytvořily skutečně jedinečný dobový proud, který dýchal nenasytnou vášní modernosti. Přišla válka, která podřadila toto hnutí a rozvrátila ho; zbavila ho důvěry lidských srdcí. Co dnes z něj žije, jsou pozůstalí truchlíci, nikoliv avantgarda moderny, ale chabí přežvýkavci a žalní trosečníci. Futuristický manifest hlásal: můžeme deset let ještě pracovat! Marinetti a s ním řada mladých pochybných umělců pokoušejí se



prodlužovat život hnutí, které se stalo chronickým humbukem a existuje pohříchu již více než 15 let. Jeho novota zestárla ukrutně rychle a stala se koženou; a umělec Marinetti jako autor Papežova monoplánu stal se kýčařem, autorem překvapivého syntetického divadla.

Umělecký bankrot tohoto hnutí je viditelný nejzřetelněji na vlašské druhé generaci futuristické (Carrà, Soffici opustili futurismus a s Chiricem ve Valori Plasticci usilují o zvláštní metafyzickou odrůdu novoklasicismu), na tzv. německém expresionismu a na husarských kouscích extrémistů ruských. Nebylo ani třeba, aby dadaismus zjevil veškeru jeho absurdnost.

Dnešní poezie uskutečňuje protiklad k poezii kubofuturistické těmito znaky: *tendenčnost* a *kolektivnost* a též i tím, že poměr k civilizačnímu světu není optimistický, ale *pesimistický*. A přece je jisto, že minulé hnutí nespadlo z nebe a nezrodilo se z vůle a iniciativy jednotlivcovy. Bylo kulturní atmosférou doby posledních let před válkou, která vyznačovala se krajním vypětím americké obchodní civilizace, výbojem v koloniích, která zrodila dusno, jež muselo se vybit válečnou bouří. A jako válka, vyvolána zločinným řádem společenským a politikou kapitalistické expanze, dovedla zasadit smrtící ránu vrcholícímu a vyspělému kapitalismu, tak dovedla zbavit půdy i jeho kulturní odraz: kubisticko-futuristický civilismus, jenž byl logickým plodem, vyvrcholením, pýchou, jež sama ohlašovala pád, kulminací a západem slunce kultury měšťácké.

Nejde nám zde o jeho estetický rozbor a hodnocení, ale o jeho sociologickou diagnózu. Nejde o kritiku zjevů význačných, ale o osvětlení zjevů a událostí pro hnutí a dobu příznačných. Proto budou předmětem naší úvahy knihy, obrazy lidí, kteří na váze uměleckých hodnot nalezení by byli příliš lehkými. Kulturní atmosféře tak problematické je právě druhořadé umění lepším tlakoměrem. Nebyl to Březina, ale Ignát Herrmann, není to Picasso, ale daleko spíše Léger, Delaunay a Tatlin, kteří svědčí, kteří *usvědčují*. Období

kubisticko-futuristického civilismu, které vyneslo na vrch časové vlny tato jména: Marinetti, Apollinaire, Cendrars, Neumann a veškeru pozdější literaturu Birotovu, Epsteinovu, Gollovu, Derméeovu, Salmonovu, snad nejtýpističtěji projevilo se známým Apollinairovým Pásmem, jehož pozdním ozvučkem je Gollova báseň Paříž hoří. Báseň Apollinairova a Gollova jsou mezníky časového i kvalitativního rozpětí celého hnutí. Apollinairovým dílem rozvinula se tehdy nová poezie do životnosti až frenetické.

Polnicí tohoto hnutí byly především futuristické manifesty. Umění, strženo bezvýhradným obdivem vnější tvárnosti světa, obrazy, jež poskytovala obchodní a mechanická civilizace všesvětového amerikanismu, zpívalo chválu současnosti: tj. vědomě či bezděčně chválu vyspívajícího kapitalismu a kolonialismu, chystajícího válku. Básně o strojích a obrazy strojů jsou uměním pro amerického inženýra a továrníka; jsou jeho uměním i tehdy, vysmívá-li se jim a zdobí-li své renesanční vilky sentimentálním kýčem a knihovničku v salóne salónní literaturou.

Je snadno doložit: umění vyspělého individualistického kapitalismu bylo nutně individualistické. Bylo formalistické (což bylo estetickou nutností) a *lartpourlartistické* (což bylo dobovou nutností). Koncepce poslání umění v životě, již hlásal Matisse, říká: O čem přemýšlím, je umění rovnováhy, klidu a míru, bez námětů pohnutých a nutících k přemýšlení, které by mohlo být potěšením a oddychem pro člověka pracujícího duchem, státníka, inženýra, spisovatele. Chci umění rovnováhy a čistoty, která neznepokojují a nemate, aby unavený, přetížený a vyčerpaný člověk chutnal před mou malbou klid a odpočinek — tato koncepce umění jakožto pohodlné lenošky, v níž možno dopřát si oddechu, jako koncepce futuristy Sofficio, který tvrdí, že umění není vážnou věcí, ale bagatelou, společenskou hrou, kratochvílí, tato koncepce, na níž cele spočívá dadaismus, je typicky *buržoazní*. Civilizovaný velkoměšťák pokládá umění za neužitečnou kratochvíli, vhodnou pro zábavu žen a dívek, a umělce za ubohé blázinky, které

třeba litovat a podporovat. Je to koncepce špatně kanalizovaného měšťáckého snobismu. Umělec, jak praví Gleizes, je dnes produktem tak deformovaným, tak podrobeným formuli specializace, že stal se nejlepším advokátem svých protivníků, podporuje sám tezi umění pro umění, jež redukuje jeho poslání v roli zábavného šaška a zbavuje vlastního úkolu hlasatele.

Nebudeme hovořit o citových přičinách soudobé revoluce v umění, neboť již často jsme řekli, čemu nás naučila válka; zachvěli jsme se hrůzou a odsoudili řád, jehož civilizace ve čtyřech letech války pozřela deset miliónů lidských duší. Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jichž srdce je na pravém místě, řekli záhy rezolutní ne! proti měšťáckému řádu a měšťácké civilizaci. Bylo to jejich srdce, které jim nařídilo tuto negaci; je to jejich rozum, který hledá nové pozitivní cesty. Hněvivě odsoudivše minulost, matematicky zkoumají úlohy budoucnosti. Jejich smýšlení bylo cele *revoltní, opoziční, reaktivní*; zrozeno z absolutního odporu k danému stavu. Aby tato revolta nezůstala sterilní, aby její vlna se neroztříštila v pěnu, bylo nutno, aby se stala cílevědomou revolucí, bylo nutno přesně stanovit příčiny pádu řádu starého a cestu k světu novému. Učením o pádu a znovuzrození světa je dnes *marxismus*. — Nemůžeme souhlasit s literátskou zbujujností také revolučních umělců a kritiků. Tonouce až po uši a lokajíce špinavou vodu měšťácké ideologie, ohánějí se zmateně kolem sebe hesly záchrany a obrody, čímž ideologickou vodu, již tak kalnou, kalí ještě více. Pro ztroskotání světa je záchranný člunek jejich teorií příliš titěrný. Milióny proletářů žijí a zmírají touhou po novém a spravedlivém řádu; hračičkou politického expresionismu jich nezachráníte. Tedy: cit nám vešel popřít starý svět. Na cestě za novým můžeme se opřít jen o rozumový názor. V umění právě tak. A poněvadž víme, že umění je funkcí života, je nezbytno, aby umělecký názor jako část zapadal v celek názoru světového. Z marxistického názoru vplynuly určité důsledky pro estetiku. *Anti-tetičnost dějinného sledu* především. A tu: dovedli jsme indivi-

dualismus a lhostejnost k sociálnímu poslání jako znak měšťáckého kubofuturismu. V kolektivismus a sociálnost tendence opáčí se tyto znaky při novém umění proletářském.

Promluvme nejprve o *tendenci nového umění*, ježto je rysem snáze postižitelným, byť méně podstatným než jeho kolektivismus.

Všecky epochy zralých a hrdých kultur vykřikovaly a hlásaly svým uměním světu smysl, cíl a ideály své současnosti. Bylo to vyznání víry tendencí, byl to kolektivní patos. Jak male a individualisticky impotentně vyhlíží kultura měšťáctva 19. a 20. věku, nepřátelská svým vlastním apoštolům. Zakázalo se hlásat tendenci ve chvíli, kdy bylo jasno, že tato tendence musí být protiměšťácká. Dokud měšťáctvo jako celek žilo svým kolektivním vírám, např. nacionálním, znalo se i k jejich projevům; rozvoj kapitalismu postavil zájmy jednotlivce obchodníka nad zájmy celku = národa, a nacionalismus, přestav být vírou a ideálem, stal se záležitostí obchodní spekulace. V ideologii jako v životě dospělo se k individualismu. Bylo znemožněno ovládnutí duchového světa, jehož držení je jen kolektivní. Každá tendence zrozená z kolektivní víry musila by tento stav popírat. Bylo tedy radno se jí vyhnout.

Kolektivní hnutí proletariátu je schopno opět poskytnout umění tendenci právě tak, jako před tisíciletím hnutí křesťanstva. Kolektivní hnutí dnes bojujícího a zítra vítězného proletariátu potřebuje umění takové, jaké Kurt Hiller zve *politickým*, tj. umění oplodněné dobou, rodící se z velké kolektivní jednotky politické a živé její vírou a citem. Kurt Hiller tu správně praví: „V revoluci nechceme sklenkové literatury, ale chceme takovou, která se celá ježí tendencí nezůstat literaturou.“ Jistá táborová patetičnost, v níž slyšíte mnohohlasé volání demonstrace, ostrost výrazu téměř proklamativní, heslovitá, básnický sloh blížící se tónu komunistického žurnálu je rodnou formou tak mnohých básní. Neboť, mluvíme opět slovy Hillerovými, literát nesmí být statistou, ale hrdinou. Netřeba k událostem hledat slov, ale slovy působit na události;

ne reportáž, ale prorocství; ne konstatovat, ale požadovat!

A přece existuje řada domněle komunistických povídek a básní, a viděli jsme již i obrazy, v nichž, litujeme, není komunismu, leč v politické formuli. Nemohou mluvit k proletariátu, svou formou neužitečny pro agitační táborovou řeč, hnusny a nedůstojny pro umění. V špatném smyslu slova jsou to didaktické, čítankové komunistické říkanky, které svou formovou impotencí a naivností daly nám vzpomenout podobných tendenčních a diletantských povídaček vlasteneckých z dob obrození.

Skutečně nebude alespoň pro poměry československé nemístná paralela s touto dobou. A svůj soud nad dnešní běžnou tendenční pseudopoezií vyslovíme jedinou větou. Ne Posledního Čecha, Stolisté růže, Tří dob země české, ale proletářské *Babišky* je třeba. Dosadíte-li proletářskou tendenci namísto vlastenecké u Tyla, Jablonského, Kollára, Čelakovského, Tomíčka, nebude z toho zisku, neboť jen socialistických Němcové, Nerudy a Bezruč je třeba. A bylo by třeba socialistického kritika schopného odlišit hodnoty od pahodnot, který by byl dnes tak jasnozřivý jako před lety Havlíček. Domněle proletářskou poezií bylo by třeba tak rezolutně odpravit, jako on pohřbil domněle národní literaturu předpotoptního Posledního Čecha. *Je třeba vyslovit se pro tendenci v umění, proč je třeba potírat zneužití tendence v umění.* Nepřezírajíce prachu let, jímž pokryty jsou jeho články, můžeme přece vám vyložit svůj názor, citující Havlíčka:

„Obyčejně se říká, že jest umění samo v sobě ukončené, že má za účel jen tvoření, že nemusí míti žádnou tendenci atd. To však jsou, jak se zdá, jen plané řeči... Totéž platí i o tendenci poezie. Snad mohou být poetické krásy, třeba by ani lidí na světě nebylo: po takových však krásách také lidem nic není a být nemůže. Mnohem praktičtější zdá se býti zásada: že jest poezie proto na světě, aby se lidem líbila. A to jest zrovna také nejlepší odpověď na všechno, co se kdy o tendenční poezii řeklo a říci může. Něco v lidské přirozenosti věčně se opakuje a vždy stejné zůstává, něco se mění: něco

se tedy vždy líbí, a něco jen časem. *Na každý způsob jest ale tendenční poezie lepší než netendenční, protože jest víc, jest 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.*“

Jisto je, že předně tendenčně bojovná poezie, vyzývavá, agresivní, právě tak jako revoluční kresba a karikatura, letákovitě poněkud, nejsou než jednou větví v široké koruně proletářského umění. Jsou *vlastním slohem revoluce*, zpěvem na bariádách, kronikou občanské války, heroickou epopéjí převratu. Právě tak tomu bylo i v revoluci francouzské. Letákové karikatury, tendenční kresby, krvavá satira vdechne nám do tváře ještě po století horký van doby. Efemérky, ostré jako šípy, mohou tyto revoluční zpěvy a kresby, zrozené z potřeb a pro potřeby chvíle, uchovat po staletí žhavý dech revoluční sezóny. Leč tato bojovná tendence nesmí spočívat jen v zabarvení, nesmí být zevně přidána, nýbrž srostitě spjata s organismem díla.

Přirovnáváme zde dobu dnešního převratu k období francouzské revoluce; proto jsme toto období na začátku podrobněji probrali. A co byl revolučnímu umění francouzskému styl tzv. *directoire* a např. ony zmíněné revoluční karikatury a satiry, to je dnešku umění propagované, požadované a pěstované dnes Proletkulty. Řekli jsme, že obě je vlastním slohem revoluce, a shledáváte-li při něm kvalitativní úpadek, vzpomeňte, že někdy v ryku zbraní utichnou múzy. Tato produkce je rázu téměř úředně stranického, je inspirována seshora a je koneckonců považována právem či neprávem za propagační. Je to produkce kolportovaná propagačními, literárními a instrukčními vlaky v Rusku.

Tolik o tendenci v užším slova smyslu, jak se jí běžně rozumí. Řekli jsme, že tendence tato *není podstatným znakem celku proletářského umění*, ale jen *význačným rysem jediného jeho odvětví.*

Podstatným znakem proletářského umění je *kolektivní cítění a smýšlení*, jehož projev ovšem nemůže být netendenční, ale je

to zde tendence v širším slova smyslu, není jen revolučním heslem, ale proletářským *pojetím a názorem*.

A skutečně je pravděpodobné, že další rozvoj, který rozšíří řečiště proletářské tvorby, opustí úzké meze tendence politicko-revoluční, aby napojil umění cítěním a smýšlením třídním, *čiře kolektivním*.

Jestliže bylo kubofuturistické umění odvozováno od stroje defektní civilizace, chceme odvodit proletářské umění od člověka, hledat je v lidu a davu, tam, kde jeho první náznaky našel Charles-Louis Philippe. V lidu a davu hledala zdroje tvorby skupina tzv. unanimistů, či vlastně jen tvůrce unanimistické metody Jules Romains. Romainsův unanimismus byl nazván jakousi sociologickou deskriptivou, způsobem cítění, jenž spočívá v tom, že si uvědomujeme v sobě i mimo sebe autonomní život skupin. Romainsovo nazírání pokládá vývoj lidského individua od pračlověka až po tvůrce teorie relativity za dovršený, a tedy již bezvýznamný. Vývoj lidského druhu, jenž zplodil již dokonalé jedince, vchází do velkého období nového. Teprve na jeho konci zrodí se Lidstvo. Začátek nového vývoje je dán vznikem skupin. Skupiny roztavují a ničí v sobě individuum a z nich vyrůstá kolektivní družnost a solidarita. Poezie Romainsova žije životem skupin, píše o tom, jak individuum je jimi pohlcováno, je glorifikací sil a pocitů, které se rodí z lidského soužití ve chvíli, kdy opustí lidé svou vlastní samotu.

Unanimistický názor, který Jules Romains vyložil v závěru Mocností Paříže, má své kořeny hlavně v Durkheimově, Le Bonově a Tardově sociologii a psychologii davu. Je vědomým popřením individualismu a nastupuje cestu za kolektivismem. Jestliže kubofuturistický civilismus vyvolává v dnešním hnutí důslednou reakci, je Romainsovo dílo bodem, v němž se mladé hnutí stýká s minulostí, je bodem, jenž zprostředkovává souvislost vývojové linie, to, co zveme tradicí. Nové hnutí, popírající kubofuturistický civilismus s jeho lartpoulartismem a individualismem, rozvíjí s největší evoluční důsledností unanimismus v pevný a vyslovený útvar výsledný: v *kolektivismus*.

Romainsův unanimismus není než prvním náznakem tohoto pojetí. Podařilo se mu překonat strohým objektivismem subjektivistickou libovolnost předcházející doby, avšak nedorostl zúžené koncepci kolektivistické. Neboť jednota, již žily Romainsovy celky, byla náhodná a příležitostná. Vznikala a zanikala sejitím a rozchodem skupin. Nebyla jednotou ideovou, souručenstvím myšlenky. Hlouček čekající na parník, jakmile se rozešel, ztratil svou jednomyslnou celistvost: zbyla izolovaná individua. Duše revolučního kolektivismu — promiňte, mluvíme Romainsovou frazeologií — neprojevuje se okamžitými chvilkovými záblesky — ale její je ustavičné trvání. Příslušníci revolučního kolektivu, jímž je třída, proletariát, nejsou osamoceni ani tam, kde jsou sami. Nejen v demonstraci, ale i doma v mansardě a suterénu jsou součástí davu. Ale i v jiném směru je dílo Romainsovo, a v tomto případě i všech jeho druhů: Chenneviérovo, Vildracovo a Arcosovo, významné pro vzházející umění. Zajisté proto, že jeho prostřednictvím jsme sváděni k ústřednímu bodu příštího uměleckého vývoje: Charles-Louis Philippovi. Romainsovi mohl postrádat individuálního hrdiny, protože nepsal psychologických románových studií. Jeho knihy jsou — *důležitě zdůrazňujeme* — *obrazy ze života*, v čemž tkví podstata odkazu Philippova.

Není třeba zde kreslit význam Philippův pro proletářskou literaturu. Bylo by ostatně k tomu třeba podrobného rozboru jeho formové osnovy, estetického zhodnocení jeho díla. Snad postačí, řekneme-li, že je dnešku a zítřku jeho umění *mutatis mutandis* tím, čím Verhaeren a Whitman byli literárnímu věřejšku.

Co je společným znakem té literární větve, kterou zoveme obrazem ze života a jejíž rozpětí jde od kalendářové povídky a hry Matěje Kopeckého přes kolportážní šestákový román až k Otci Perdrixovi, jenž je jeho klasickým tvarem, ale jenž přece sem přísluší? Je jím *lidovost*. Lidovost, která si žádá srozumitelnosti a zábavnosti.

Má-li proletářské umění zachovat si kladný poměr k své třídě (jehož se umění měšťáckému, měšťáky děsí, nedostávalo), musí nezbytně se tázat, co proletariát, až dosud před-

kulturní společenská vrstva, bude od svého umění požadovat. Bylo by těžko dohadovat se, jaké postuláty položí socialistická společnost v ustáleném porevolučním řádu svému umění. Požadavky, s nimiž před ně přichází dnes proletář-čtenář a divák, jsou nabílední. Nejsou to patrně jen tužby po bojovných fanfárách, ale i touha po umění srozumitelném a poutavém. Indiánky, bufalobilky, nickcarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál či groteskní chapliniáda, komedie ochotnického divadla, žongléři ve varieté, potulní zpěváci, krasojedkyně a klauni cirku, lidové veselice fidlovaček, nedělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije. Ty literární odrůdy, a mnozí z vás řeknou: zrůdy, jsou dnes skutečně jedinou a nejvlastnější lidovou literaturou. Jsou, pravda, špatnou slovesnou tovární prací, jako špatnou tovární prací je nábytek dělníkovy jizby; jsou to strusky měšťácké kultury, jako dělnické čtvrti jsou jakýmsi odpadkem industriálního kapitalistického velkoměsta.

Nad těmito zjevy nutno se zastavit. Netřeba jich moralizovat, jsou nejpřirozenější. Vždyť víme, že lid a dav má o sobě vždycky pravdu. Že individuální a ne šíře kolektivní sklony matou a svádějí na scestí. Třeba se tázat, proč A. Blok není v proletariátu tak čtený jako bezejmenný autor bufalobilky. Patrně proto, že jeho verše nedovedou podvědomě estetickému citu proletáře dosti vyhovět, a zejména proto, že nedovedou ovládnout veškeru morální a instinktivní stránku jeho bytosti. Za mnoho vznešených a zdravých principů děkujeme nejen klasické literatuře, ale i pohádkám a indiánkám. Jejich životní moudrost je bezpochyby zdravější, bodřejší a jadrnější než ta, kterou tak trapně obecnstvu infikuje RUR a Život hmyzu. Vzpomeňte jen, jak krásně vykládá Chesterton etiku pohádek! A jako všichni milujeme zamilované povídky, protože je v nich poezie erotického vzruchu, právě tak rádi se dáme unést ohromujícími povídkami a filmy, protože všechny se dotýkají nervu našeho instinktu pro ohromení, poněvadž nejlépe vyhoví naší žhavé touze po činorodém, plném, aktivním životě. A hle, proč hrdina kina Fairbanks, Chaplin, H. Carey bude

proletářovu zájmu bližší než ubohý Fridolín a zlý Dětrich, i když jsou rudě natřeni v povídce, která se zove komunistickou. Kino a bufalobilka, soudíme, nekazí mládeže, ale vychovává ji. Ne Fairbanks, ale promiňte, Fráňa Šrámek — kazí dobré mravy.

Běžné sociální romány a povídky, bohužel i sociální filmy, i když tu a tam zrodily se z dobré vůle, vyzní v dělnické čtenářské obci z největší části naplano. Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují!

Pisálek mravolichné komunistické říkanky nedočká se úspěchu a nevzruší: jen patetické gesto řečníka, událost na plátně kina, příběh z neznámého velkolepého světa, jenž bude jednou naší vlastní, dobude proletářova srdce. - - -

Notorickému estétu zazdá se asi náš výklad neodpustitelným kacířstvím. Vždyť přece svoboda tvůrčího ducha (která mimochodem neexistuje) nepotřebuje se ohlížet, jak smýšlí misera plebs. Vždyť je hříšnou profanací umění snížit se k tomu, aby bavilo a těšilo lidi nerostlé v literárních salónech.

Říkáme-li však my, že nové umění má být široce srozumitelné a poutavé, vidíme ihned před sebou velmi konkrétní a velmi těžký úkol. Uznejte přece, že to není téma, ale suma umělecké práce, která konstituuje hodnotu toho kterého díla. A básničku o zrcadlení srpku měsíce v tesklivém jezeře či o řevu průmyslové čtvrti a pyšném letu dvojplušníku je snáze napsat než dobrý dobrodružný román, který byl by vyzbrojen všemi krásnými vlastnostmi proskribované literatury senzační i uznané literatury kulturního nivó. Robinson Crusoe a řada románů Vernových: Cesta kolem světa, Dva roky prázdnin, Tajemný ostrov, Děti kapitána Granta aj. nepotřebují zde být obhajovány jako slovesné umění. Proč bychom neměli být právě vděční Vernovi, jenž našemu udivenému duchu skýtá úžasné obrázky dalek, když nás stejně obohacuje o poznání člověka a světa, jako Dostojevskij nás učí poznat závratné hlubiny duše?

Milujte tato díla, jak chtějí být milována — bez estétských předsudků. I tenkrát, není-li toto umění, jež bylo nazváno nejskromnějším, opravdu dosti skromné. A je přece pravda, že umění obrazáren a biblioték nenaučí vždycky tolik, kolik dovede naučit život. A proto poučení, jež si mladá literatura odnese z bufalobilky a z kina, může být vydatnější a účinnější než to, které by načerpala v Goethovi či Vrchlickém. I noví malíři nezdráhají se brát v potaz ve svém hledání nejen Henriho Rousseaua, ale bezejmenné malíře z lidu. Protože zde jsou lidu a životu blíže. —

Ovšem je podstatný rozdíl mezi vlastním uměním proletářským, to jest *novým* uměním lidovým, a lidovou tvorbou dosavadní. Lidové umění, pokud ovšem je zajímavé skutečně umělecky a dušeslovně a nikoliv jen národopisně co svéráz, rostlo, jak bylo správně řečeno, na úhuru života a kultury. Nemohlo se rozrůst do kulturní závažnosti a slohové šíře. Bylo konečně, zejména po stránce formové, uměním odvozeným od slohu a tvorby vládnoucí třídní kultury; v době baroku žilo elementy kultury feudální, v naší době pak buržoazní. Vyhlíží dnes, pokud je vůbec živo, hodně maloměšťácky. Ve chvíli, kdy proletářský řád bude řádem světa, nebude už pod vládnoucí vrstvou porobené třídy. Bude lidové umění uměním vládnoucím. Jako po dobu antiky je křesťanské umění slohem druhotným, odvozeným a nevyzrálým, a teprve v době románské, když naplnil se zlom mezi starým a novým světem, rozvíjí se do kulturní a slohové šíře (částečně tak stalo se již v Ravenně), aby přešlo v gotiku a jí dalo se rozvinout [jako] slohu nejtypičtějšímu.

V socialistické společnosti právě tak jako v gotice nebude rozdílu mezi uměním vládnoucím a spodním proudem primární produkce. Lidové proletářské umění nabude té síly, která vytvořila gotické katedrály.

Mluvíme ovšem o proletářském umění, o umění dnešku a zítřku ne ani jako o sociálním problému či faktu, ale především jako o umění, tedy o oboru lidské práce. Nejde nám o sociologii a filosofii jeho — pokusili jsme se jedině zběžně

po této stránce prozkoumat kulturu měšťáckou — ale o to stanovit několik rysů, které je jakožto umění vyznačují. Uvedli jsme tendenci a kolektivismus, uvedli jsme jeho skutečnou lidovost.

Pokusili jsme se stanovit i rozdíl mezi vlastním uměním revolučním, stroze vojenským a stranickým, železně ukázněným, a širším uměním, které nevyrostá z boje, ale z veškerého života proletariátu. Řekli jsme, že toto umění nezbytně bude kolektivistické. A tím jsme řekli, že dobrodružná a proskribovaná literatura, která dnes skoro jediná je literaturou pro proletariát, není literaturou skutečně proletářskou. Je spíše odpadkovou literaturou měšťáckou, právě tak jako lidové malby jsou odklizovým produktem vyššího umění měšťáckého. Ale její skutečná lidovost, kolektivní souhlas, s nímž se v nejširší obci proletářské setkává, jsou věci, nad níž marxista se musí zamyslet, neboť má zajisté své hluboké společenské a životní příčiny. A zamyslí-li se, shledá několik znaků, pro něž tato literatura je blízká prosté myšlce: jsou to tytéž znaky, které jsou vlastním dílu Philippovu, o jehož umění není sporu. Jistá neobyčejnost — neboť Philippe dovedl zjevit všední a známé věci neobyčejně a nadpřirozeně téměř — jasnost formová a zdravý jadrný realismus je tomuto primitivnímu umění vlastní. Realismus, ne naturalismus. Neboť realistou je Charles-Louis Philippe a Henri Rousseau: naturalistou je Lemonnier a Manet. Mezi realismem a naturalismem není přechodu; jsou to protipóly a mezi nimi se rozvírá propast.

Pohybujeme se cele jen ve světě skutečnosti. Věříme ve skutečnosti. Odtud dlužno vyvodit i nejfantastičtější obrazy. Skutečnost je hlubinou naší jistoty a bezpečnosti; ani na okamžik o ní nepochybujeme.

Proto nemohli jsme se zdržet toho, abychom neprojevili svou nedůvěru pokantovské idealistické filosofii. O filosofický idealismus opíral se impresionismus i německý expresionismus ve svém zaslepeném neuznání hmoty a skutečnosti. Jeho umělecká praxe byla skutečně pustá. Oč umělecky morál-

nější a v tomto smyslu ideálnější je materialismus takového Henriho Rousseaua!

K závěru: Nesnažili jsme se dokazovat, proč dnešní a zítřejší umění je proletářské; to dokázal Lunačarskij. Nechtěli jsme ani opakovat výklad rozdílu kultury proletářské, která přínáleží k první fázi sociální revoluce, k období diktatury proletariátu, a mezi kulturou socialistickou, která vyrostle z druhé fáze, z beztřídní society. Mohlo by se zdát, že proletářské umění je možno až po revoluci, a přece už dnes, kdy revoluce v Rusku vzplanuvší teprve postupně zmocňuje se světa, zasazuje umění proletářské své první kořeny. Se vzrůstajícím třídním uvědoměním proletariátu vzniká organicky proletářská ideologie. Proletářská etika, právě tak jako proletářské umění, je její součástí. Mluvili jsme o proletářském umění jen potud, pokud je již faktem a aktuálním problémem. Mluvili jsme o literatuře, malířství, plastice, ale nemluvili jsme o architektuře a tzv. uměleckém průmyslu, třebaže na nich mnohem lépe by se dala rozvinout sociologie umění. Mluvili jsme totiž o proletářském umění jakožto o umění lidovém, dodnes žijícím v područí kultury buržoazní, a jako o umění tendenčním, které označuje nejvyšší vypětí bojovné revoluční vlny. Řekli jsme, že jsouc kolektivistické směřuje k slohovosti, jakési nové socialistické gotice; ale aby se mohlo stát kulturou a slohem, je mu třeba určitých sociologických předpokladů, které vytvoří teprve revoluce. Sloh nezávisí jen na estetických a řečnických filosofických předpokladech. Proto není a nebude proletářské architektury, proletářského divadla — až po revoluci. Naprostý nezdar Ruskinových pokusů socializovat umění uměleckým průmyslem mohl by být výstrahou; toto použité umění, které mělo si nejsnáze proklestit cestu do dělníkovy domácnosti, je, tak jak ho provozují Werkbundy, Svazy českého dřeva a uměleckoprůmyslové školy po celém světě, uměním *nejměšťáctějším*. —

Celým tímto článkem nechtěli jsme než načrtnout několik úkolů, které od proletářského umělce žádají rozřešení; nic více. Nebylo ani lze pokusit se o definitivní sociologii umění.

V době, kdy naše pražská literátská louže — ach, jak mělká — je zvířena anketou kteréhosi dýchavičného časopisu, jenž táže se kompetentních i nekompetentních osobností, co soudí o možnosti proletářského umění, zdálo se nám vhodné vyslovit svou nezvratnou víru: buďto nové umění bude proletářské, nebo nebude vůbec.

(Sborník Devětsil, podzim 1922, str. 5—18)