

tématech, nýbrž v způsobu jeho básnické práce. Dovědl vývoj, jímž se od renesance osamostatňuje estetická funkce poezie. Vytvořil konformní stavebnou metodu (asociační) a formu nenaturalistické poezie. Je velkým obnovitelem řeči, propracovává vlastní emotivní jazyk, odlišný od řeči sdělení. Jsa zásadně proti apriorní formě jakožto postulátu, věnoval se intenzivní práci laboratorní a experimentální, vypracovává si elementární způsob stavebný. Osvobodil tvořivou imaginaci, postoupiv od fantazie zprvu příliš ozdobnické k fantazii exaktní. Položiv důraz na metodičnost práce, přiblížil se velmi vědeckosti básnické práce. Pátral v neprozkoumaných oblastech psychy, prohledával bílá místa na mapě estetiky, snaže se využít pro poezii všech prostředků, jež jí dává moderní civilizace, věda, průmysl, technika. Usiloval o syntetickou poezii, která by básnila nejen všemi prostředky technické kultury, ale i všemi valéry, auditivními, optickými, taktilními, kinetickými, čichovými a gustativními, která by útočila a působila na všechny smysly člověka a jejich prostřednictvím zaujala celou komplexní lidskou bytost, o poezii pro všechny smysly. Došel k poznání, že poezie je jenom jedna, že všechny proudy inspirace jsou kvalitativně totožny. Touto hypotézou o jednotném, komplexním tvůrčím pudu lidském stává se nejen teorií a praxí slovesnou, ale teorií „čistého“ umění vůbec — a přechází posléze i obor „umění“ („Poezie jakožto umění žít, poezie jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poezie jakožto *modus vivendi*“, Teige), chovaje víru, že se umění skončí, až lidská senzibilita bude tak umělejší a organizace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psát básně, a že být básníkem bude být ciceronem tohoto světa (Nezval).

Bedřich Václavěk: „NOVÁ VĚCNOST“ ESTETICKOU PARALELOU KONSOLIDACE STARÉHO ŘÁDU

V článku Nová věcnost útekem z reality v posledním čísle Indexu podal H. Luedecke dobrou kritiku hesla „nové věcnosti“ po stránce sociologicko-ideologické. Chtěli bychom připojit k jeho článku několik poznámek po stránce tvárné, opírajíce se i přitom o podklad sociologický.

Význačným rysem moderního umění, tj. umění, které vedlo vývoj v posledních desetiletích před válkou, za ní i po válce, byl útek od realismu (naturalismu) jakožto principu co možno nejvěrnějšího zpodobování skutečnosti (tak užívám i nadále ve svých vývozech termínu „realismus“, nemysle tím na určitý směr toho a onoho desetiletí 19. století, ale na princip). Tento vývoj začal impresionismus, rozkládaje předmět v řadu drobných skvrn na obraze, v řadu dojmů v literárním díle nebo na divadle. Analyzoval skutečnost a rozkládal ji. Tento vývoj dovršila pak řada směrů (neoimpresionismus, expresionismus, kubismus, futurismus, po válce suprematismus, surrealismus aj.), pokračující vždy energičtěji v analýze předmětu, přírodní skutečnosti, „ničící“ přírodní jev a vytvářející z prvků prožití skutečnosti vždy nové, samostatné celky. Probíhalo přitom procesů více: např. překonávání subjektivismu, vypracovávání objektivní metody pracovní aj. Budeme mít ještě příležitost se k některým z nich vrátit. Poznáváme zatím jen, že se tento vývoj u nás vidí často pod jednostranně německým zřetelem, tj. nazývá se a pak

taky pokládá každé nenaturalistické umění za „expresionistické“ a operuje se proti němu námitkami, které právem stíhají německý expresionismus, jako např. křečovitost, poválečný katastrofalismus, deformace, obłudnost, subjektivismus apod. Tu se nesmí zapomínat, že německý expresionismus nebyl jediným nenaturalistickým uměním, že naopak byl jeho nejslabší celkem složkou, že tu byl např. francouzský kubismus, směr velmi vyrovnaný, harmonický, který čistě experimentálně vytvořil nové pojetí umělecké práce a zcela rozdrtil pracovní metodu realistickou. Abychom se však vrátili k perspektivě poválečných uměleckých směrů a jejich výsledkům: Vyvodivše nejzazší důsledky z principu novodobého umění, které se soustřeďovalo stále více na úkoly čistě estetické, došli zastánci těchto směrů posléze k poznání o úzkosti tohoto způsobu práce. Neznamenal to ovšem pro ně, pokud byli důslední, návrat k umění starému, nediferencovanému, které pracovalo esteticky a zároveň sloužilo nejrozličnějším potřebám životním (mimoestetickým), nýbrž opuštění principu umění vůbec, zařazení do účelné práce konkrétního života. A tak vidíme, jak nejpokročilejší umělci opouštějí „čisté umění“, v němž vyvrcholil staletý vývoj umění, a zařazují se do výroby, politiky, zkrátka do vitálně účelového života.

Za několik let po světové válce nastal však v úzké souvislosti se stabilizací starého řádu, po válce silně otřeseného, epidemický návrat k realismu. Pomiňme tu vliv obchodníků uměním (v nejširším smyslu), kteří favorizovali staré umění realistické pro jeho snazší prodejnost, a jiné příčiny druhotného rázu a všimněme si jen velkých souvislostí sociálně estetických. Podíváme-li se do historie, uvidíme, že realismus jakožto tvárný princip se objevuje v umění v nové době s konstituováním novodobé společnosti individualistické (měšťanské). Primitivní společnosti agrární ani společnost feudalistická ho nezná: ne ze zaostalosti, ale z hlubokých souvislostí sociologických, jichž zde nemůžeme zevrubně rozvádět. Realismus je konformním výrazem individualistické, měšťanské společ-

nosti. Objevuje se až s ní a s ní — na vyšším stupni sociální organizace — taky zmizí. V realismu krystalizuje měšťanský fetišismus, neomezená úcta k věcem, které ovládají člověka, místo aby člověk ovládal věci. Jev věci je měšťanskému umělci soběúčelný, proto usiluje ze všech sil podávat v díle iluzi skutečnosti. Přitom hraje v realismu (naturalismu) velkou roli subjektivismus. Osobnost umělcova ovlivňuje vidění věcí, je nutná v realistickém umění, neboť jedině lomem skutečnosti v jejím osobním médiu vzniká za realismu umění, jedině osobnost svou kvalitou tvoří a je udržuje. Vidíme proto např., že teoretikové, kteří programově hlásají estetickou paralelu konsolidace měšťanského řádu (u nás nejvýrazněji Götz), vracejí se také důsledně k realismu a individualismu, hlásajíce, že jedině osobnost je poslední rozhodující silou umění.

Než vystupňováním industrialismu, který podkopal základy individualistické kultury a stvořil (a tvoří denně) předpoklady kultury kolektivistické, nastal nezadržitelný rozklad realismu, jak jsme jej letmo sledovali na „směrech“ umění posledních desetiletí předválečných i poválečných. Tohoto vývoje nelze oddisputovat žádným křížením individualistické ideologie, tím méně nějakými frázemi. Stav je dnes takový, že na jedné straně existuje „čisté umění“ surrealistické (opět ve smyslu obecného principu, ne konkrétního „směru“), které se soustředí na práci čistě estetickou, čistými, elementárními prostředky uměleckými, za cíli jedině estetickými, na druhé straně nastává překročení hranic „umění“, připravuje se jeho příští likvidace jakožto izolovaného fenoménu — řečeno populárně: dělá se život, ne fiktivní „umění“. Do tohoto stavu přicházejí teoretici i tvůrčí umělci, kteří by rádi tento stav oddisputovali.

Mnozí tak činí z uvědoměle měšťanského stanoviska, nechtějící uznat vývojových důsledků, které ukazují přes individualistickou kulturu dále k budoucí kultuře kolektivistické, v umění pak od realistického umění k „surrealistickému“, popřípadě k opuštění principu izolovaného umění vůbec. Jiní prostě z napodobivosti, konjunktury nebo proto, že jejich

osobní dispozice jim nedávají předpokladů pro pochopení umění nerealistického. Opět se „dělá umění“, ale prostředky umírněného realismu, který se vyhlašuje za „nový(!) realismus“, „novou(!) věcnost“ atd., ačkoliv je to prostě ústup před vývojovými důsledky ke stadiu staršímu. Zde by mi mohl právem někdo ukázat na „realismus“ v SSSR, kde se přece tvrdí, že vzniká společnost kolektivistická. Pomiňme zde rozdíl poměrně málo industrializovaného SSSR a vysoce industrializovaných zemí západních: musíme především mít na mysli, že mnoho z toho, co — od nás viděno — vypadá v SSSR jako „realismus“, je účelná práce, která zřetele estetické klade zcela stranou, co není již vůbec „uměním“ v západoevropském slova smyslu. Jsou ovšem i tu uvědomělí hlasatelé návratu k realismu a jsou to, bohužel, především takzvaní proletářští básníci; ale vidíme tu také veliký rozmach např. „literatury faktu“, která budí mnohem více zájmu než fiktivní „romány“, vidíme, že Mejerchold pracuje svým divadlem a Ejzenštejn filmem na socialistické výstavbě a tomuto cíli podřizuje celou svou práci bez nějakých zřetelů „uměleckých“ aj. aj., čili i zde proráží si cestu vývoj, námi zde naznačený. Pro „čisté umění“ není ovšem v této nově se ustavující společnosti sociálních předpokladů. V zemích starého řádu však tyto předpoklady ještě jsou a nezbyvá pro tvořivého, vpravdě moderního umělce jiného východiska, pokud vůbec cítí ještě potřebu estetické práce, než tvořit umění „čisté“, a ne nějaký „nový realismus“, „novou věcnost“ apod.

Nyní ještě dodatek více méně brněnský. V Brně se postavil řadou článků, publikovaných zejména v Divadelním listě (předtím již, na začátku sezóny 1929-30, i v Lidových novinách) na stanovisko, reprezentované u nás Götzem, J. Honzl. Činil a činí tak umírněněji, než celkem se stejnými důsledky. Pokud se týče jím zastávaného stanoviska o „básnické pohodě nového kulturního vzduchu evropského“, o stavu (cituje ze

Giraudoux) „jakéhosi citového klidu a básnické rovnováhy“, který prý je stavem básnického vnímání, duševní nálady kulturního diváka (oba citáty jsou z Honzlova článku v Divadelním listě, č. 19, roč. V), odkazujeme prostě na stať Luedeckovu, kde v prvním odstavci je toto pojetí se zaslouženým zahrocením satirickým probráno. Mnohý návštěvník Honzlových premiér byl asi udiven poměrnou realističností jeho režii i u kusů tak nerealistických, jako byl např. Vančurův Učitel a žák. V článcích o bilanci sezóny v Divadelním listě č. 19 a 20 zastává se Honzl tohoto pojetí „novorealistického“ (třeba ho tak nejmenuje) velmi zřejmě a důrazně, docházejí do nutných důsledků: čím prý jsou všechny ohromivosti světa a společnosti proti (osobnímu ovšem, intimnímu) pocitu štěstí? A dále: „Umění stojí jen na osobnostech, na individualitách básnických, režisérských, hereckých, hudebních, výtvarnických“ (hle, jakápak objektivní kritéria, co je nové a co není? Nejde o metodu práce, ale o osobnost, a je-li ta silnou osobností, co dělá, je dobré). „Neboť umění dělá vždy jen ta odvážná tvořivá síla osobnosti, která za sebou strhává čtenáře, diváky a posluchače tím, co má jedinečného, co má nového...“ (tu jsme již u pojetí Karla Čapka, že k umění vede „cesta ze všech nejprvnější, a to je být osobností, jež každou částíčkou díla podává o sobě svědectví praniterné a jedinečné. A to je vše. Alláh je velik. Veliké je umění“). A „konec konců zůstane každé divadlo věcí formy, věcí tvarové dokonalosti v scénickém ztělesňování“ (také zdůrazňování formy jakožto *raison d'être* umění patří k tomuto ústupu od umění vpravdě tvořivého k umění umírněnému nebo prostředky nového umění zbystřenému realismu).

Považoval jsem za nutno upozornit na toto pojetí Honzlovo, aby věci byly jasné a nemátly se. Obávám se, že Honzl, třebaže opatrně a zručně navazuje ve svých nynějších článcích na své starší teoretické projevy, opouští divadlo, které propagoval a tvořil kdysi. Že se vrací k iluzionismu a psychologii, k závaznosti námětu, proti nimž kdysi energicky vystupoval, že opouští elementární prostředky tvárné a vrací se k divadlu,

„které si chtělo hrát na život“. Byl bych rád, kdyby nám dokázal dalšími svými realizacemi, že nemám pravdu. Jeho realizace v právě minulé sezóně, zvláště však jeho teoretické projevy (a žádná realita divadla, v němž pracuje, žádný kompromis, k němuž je poměry snad nucen, neomlouvají ústupků teoretických) leží prozatím na linii návratu k realistickému principu tvárnému, návratu, proti němuž jsem považoval za nutno se ozvat.

František Spitzer: FAŠISMUS A KULTURA

Nelze dobře bojovat proti fašismu na kulturním poli, jestli dobře neznáme jeho podstatu. Lehce se zvrhne boj proti fašismu na silácké frazérství, ještě lehčeji na pouhou diskusi s některými policejními úředníky. Proto musí být vítána snaha Tvorby po anketě o fašismu vzhledem k revoluční kultuře. Proto je tato anketa krajně časová. Bez mučení se přiznáme, je těžká. Kultura sama o sobě je věc velmi složitá. Lehkost simplistů, s kterou prohlásí kulturu za věc náramně jednoduchou, že totiž je kultura kapitalistická a kultura proletářská, a basta, je v našich řadách — a dnes — trestuhodná. Na druhé straně fašismus je také věc velmi složitá. Když se pak střetnou kultura a fašismus, věru nastává tak komplikovaný chaos problémů, že není divu, když „kulturník“ od ní uteče tím, že složí písničku pro Antifu.

Nejdůležitější tudíž je, abychom při výkladu útoku fašismu na kulturu nelekli se složitosti materiálu. Za žádných okolností nesmíme chápat fašismus anebo kulturu jako věci samostatné. Výklad by byl sice snadnější — ale úplně falešný. Nesmíme, stručně řečeno, za žádných okolností stavět „kulturní frontu“. V době, kdy hospodářské boje ani výjimkou neopominou být zároveň bojem politickým, v době, kdy hospodářská fronta naprosto srůstá s politickou frontou, nelze připustit postavení třetí, kulturní fronty. Ale co je to, že hospodářská fronta srůstá s politickou frontou? To