

velké umění je to umění, které, jsouc a nepřestávajíc být uměním, slouží nadosobním cílům (nikoliv sobě), a největší umění je to, které, sloužíc lidem a světu, slouží jim skrze své vědomí podřízenosti metafyzické, náboženské. Umění je poznáním skrze bezprostřední zírání souvislostí konkrétních a je konkrétním vyjádřením tohoto poznání. Poznává-li jen to, co jest už skutečně, ztrácí svůj vůdcovský charakter, a především svůj buditelský charakter. Neboť všechny souvislosti jsou nakonec souvislostmi náboženskými, pokud je vidí člověk.

Tedy: protože není mezi lidmi jednotného vidění souvislostí; protože není jednotného nazírání na svět, na život a na člověka; protože však není ani jednotného výrazu uměleckého (což s první skutečností ovšem co nejtěsněji souvisí) – nemůže být ani řeči o umění obecně srozumitelném. Může být dnes řeč jenom o *umění volbou příbuzném*.

(1948)

NOVÉ ÚKOLY

Jindřich Chalupecký

Moderní literatura – a moderní umění vůbec – se ukazuje podrobená podivnému soudu. Její velká díla vždy chtěla být *něčím více než literaturou*, ba dokonce *něčím docela jiným* než literaturou; ve svém původu a smyslu vždy byla velkými výzvami k životu, k tomu, aby si člověk co nejvíce svůj život uvědomoval a co nejvíce uskutečňoval. Ale tyto výzvy vždy znovu zanikly v hluchu a prázdnu *pouhé literatury* – v bezvýznamnosti něčeho, co se uzavírá samo v sebe, co samo sobě stačí a co nemá mimo sebe žádný význam: co může proto na chvíli zabavit jako nezávazný odpočinek z reálného a konkrétního živobytí, zapřít je a zalhat; ale co nikdy skutečnost nezasáhne. Lautréamont a Rimbaud, Majakovskij a Joyce, Picasso a Dostojevskij – vždy to bylo velké životní gesto, které chtělo být opakováno *všemi*, které chtělo pohnout velkou vlnou lidské reality; a místo toho vždy míjí, jako by tu bylo jen proto, aby na chvíli učinilo *literaturu* zase poutavější, aby dalo vznik nové literární škole, nové literární konvenci, novému akademismu, nové marnosti.

Je to asi především tato záplava neplodné moderní konvenčnosti a oblība, kterou tato produkce vzbuzuje v určitém okruhu buržoazní spo-

lečnosti, proč nedůvěřují socialističtí kritikové všemu modernímu umění. Není toto umění, které tak snadno se vzdává buržoazní společnosti, nakaženo jí hned ve svých počátcích? Není třeba, aby bylo podrobeno důkladné revizi? Není třeba, aby bylo proti němu postaveno umění nové, jiné, socialistické? Není toto umění dokonce pomocníkem buržoazie? Ne-projevuje se to snad v jeho amoralismu a pesimismu? Nemá naproti tomu být socialistické umění především optimistické, nemá vyjadřovat heroickou víru a nezdolné přesvědčení budovatelů nové společnosti? Nemá především pomáhat jim v jejich úsilí o zajištění základů socialismu?

Takové asi otázky si klade současná socialistická kritika. Dotýká se jimi základních problémů filozofie umění. Pokusíme se je z tohoto hlediska komentovat.

Etika umění

Je svět dobrý, nebo zlý? Je člověk dobrý, nebo zlý? Otázka noeticky irelevantní, která je prakticky velmi důležitá. Neobejdeme ji pragmatickým či hédonistickým: je užitečnější a příjemnější si myslet, že je dobrý. Euforie třídy vítězí jej může shledávat dobrým; melancholie třídy odumírající jej může shledávat špatným. Věcí umění je však dostat se k pravdě; a tou pravdou nejspíše je, že svět je právě tak „dobrý“ jako „špatný“, že jsou v něm právě tak síly života, existence a růstu jako síly smrti, nicoty a zmaru, že je stvořován složitou dialektikou vzájemně se podmiňujících sil kladných i záporných.

Socialismu však nejde o poznání, nýbrž stejně také o praxi; nekonstatuje svět, nýbrž do něho zároveň i zasahuje; a má-li mít k tomu odvalu, musí věřit, že síly kladné, že to, co je v člověku dobré, ušlechtilé, statečné, je silnější než to, co je v něm zlé, hrubé a nízké; že celý svět je dokonce udělán tak, aby v něm člověk nakonec zvítězil nad přírodou, aby svůj lidský osud sám si svobodně určil; že člověk nemá podlehnout naposled slepému, nepochopitelnému a neovládnutelnému fátu. Je právě námitkou reakcionářů proti socialismu, že nemůže nic než rozpoutat v člověku nejnižší pudy, zničit jeho kulturu a učinit nakonec člověku život nesnesitelným; jenom idea nadsvětské mravní autority prý může zachránit člověka a kulturu. Socialismus může tedy odpovědět jen tolik, že dal-li přednost pravdě před lží, a tedy holému zjišťování skutečné lidské situace ve světě před spoléháním na konvenční iluze nadsvětských mravních autorit, přesvědčil se zároveň, že může věřit v člověka a lidstvo a že v úhrnu lidských usilování nakonec vždy zvítězí vůle dobrá nad vůlí zlou. Je pak samozřejmé, že socialisté ukládají umělci, aby ukazoval člověka jako bytost dobrou, a tím ho o jeho dobré vůli ujišťoval a v ní posiloval, a že

pokládají za skutečného a nebezpečného spojence reakce a nepřítele socialismu toho umělce, který ukazuje člověka jako zlého.

Umění však, právě tak jako věda a filozofie, je ve své podstatě mravně i esteticky indiferentní; jako nerozlišuje věci na dobré a zlé, tak je nerozlišuje ani na hezké a ošklivé; stará se jen o to, co je, aniž svět mravně či esteticky hodnotí. Jenom pavěda si vybírá nápadné, zajímavé, vzrušující, jenom paumění si vybírá hezké, příjemné, morální. To však neznamená, že možno vědu či umění obvinít z lhostejnosti. Hnutí hluboce lidská jsou v jejich počátcích: zvědavost, zájem, úžas, láska, a zvědavost tak velká a láska tak velká, že se nedá odradit žádným verdiktem estetiky nebo morálky. Neznají *ne*, znají jen *ano*, a říkají, umění i věda, každé ze svého stanoviska, *ano* všemu, co na světě potkají. Nic není pro ně dost malé, ošklivé či špatné, aby tomu odepřely svůj zájem; a dokonce právě v tom je pravda vědy a krása umění. Nelze tedy u skutečného umění a skutečné vědy mluvit o indiferentnosti; naopak, jsou projevem nejintenzivnějšího zájmu na světě a nejbezvýhradnějším přitakáním k němu. Velkým heslem umění jako vědy je nakonec odhodlání k světu takovému, jaký vskutku je; slavnostní *ano*, s kterým se umění k světu obrací, objímá jej celý a všecken; jeho posledním slovem zůstává: *ano*, světe, buď, ať jsi jakýkoli.

Zde však právě dochází ke konfliktu mezi socialistou z jedné strany a umělcem a vědcem z druhé strany. Socialistista zde vytyká umělci i vědci jeho mravní indiferentnost; vědec i umělec zase socialistovi jeho moralismus. A přece, celý konflikt je zdánlivý.

Marxismus, pokud je vědou a filozofií, a ne pouhým kazatelstvím, nespolehá totiž na Sedmero hlavních ctností ani na jiné spiritualistické tabule mravních hodnot. Spolehá na něco daleko podstatnějšího: že lidstvo, postaveno v tomto století na rozcestí mezi záhubou a existencí, to jest mezi společenským systémem, který bere člověku vše, co jej činí člověkem, a systémem, kde bude člověk moci opět být člověkem, zvolí pro sebe systém tento. Socialismus nevytyká sentimentálně kapitalismu, že je nemravný, socialismus není dílem sekty hlasatelů dobrých mravů, nařikajících nad špatností světa a vymýšlejících si recepty, jak lidi napravit; nechce mít lidi lepšími, krásnějšími, ušlechtlejšími; nezná žádné metafyzické sudidlo, podle kterého by bylo lze rozhodovat, co je „dobré“, co je „krásné“, co je „ušlechtilé“. To všechno patří někam do platonského utopismu, nikoli do marxistického, konkrétního, materialistického socialismu. Velkým argumentem Marxovým je, že v kapitalistické společnosti, jaká je, *člověk ztrácí sama sebe*: člověk je sám sobě *odcizen*, říká svou hegelovskou terminologií. Komunismus je pro něho především „přisvojením lidského bytí člověkem a pro člověka“, „skutečným, pro nejbližší dě-

jinný vývoj nutným momentem lidské emancipace opětného získání sama sebe“; a odsuzuje kapitalismus proto, že z člověka, který „potřebuje svou vlastní úplnost“ a v němž „jeho vlastní uskutečňování je jako vnitřní nutnost, jako nezbytnost“ (Filozoficko-ekonomické rukopisy, 1844), učinil zboží, že „proměnil osobní důstojnost člověka ve směnnou hodnotu a namísto nesčetných a řádně nabytých svobod postavil jedinou, na nic se neohlížející svobodu obchodu“ (Manifest komunistické strany), že zmrzačil člověka, proměnil jej v abnormitu, zmechanizovanou věc; z dělníka, který byl ve feudalismu přeměněn v „automatický hnací stroj dílčí práce“, učinil nyní dokonce „část dílčího stroje“, měšťáka zotročil jeho vlastním kapitálem, který „jej ovládá jako samostatná moc“, vzdělance vychoval a na celý život přinutil, aby se stali omezenou, jednostrannou, zakrslou specialitou (Engels, Anti-Dühring). Humanismus Marxův a Engelsův je tedy docela něco jiného, než čím je humanismus idealistický. Nevymýšlí si žádný ideální obraz člověka; odmítá do všech důsledků jakékoli spiritualistické hodnocení, vysmívá se „odporné beletristice a dusnosti lásky“; nepřiznává proti nijakou hodnotu rozlišování dobra a zla a cituje se souhlasem Hegelovu jedovatou poznámku, že „někteří myslí, že řekli něco velmi velikého, když říkají, že člověk je od přírody dobrý, ale zapomínají, že je řečeno něco mnohem většího slovy: člověk je od přírody zlý“ (Engels, Ludwig Feuerbach). Jde totiž stále a pořád o něco jiného než o idealistické *napravování* člověka; jde tu o materialistické jeho *uskutečňování* a o odstranění všech historických okolností, které tomuto uskutečňování brání. Pojímá-li materialismus člověka jako *kus vesmíru*, přesněji řečeno jako kus onoho *procesu*, kterým je vesmír, lze říci, že tendenci lidského procesu sebeuskutečňování nepřikládá nic než to, co právem můžeme přikládat tendenci celého vesmíru a všeho v něm: být nikoli takový či onaký, uspořádaný či chaotický, dobrý či zlý, hezký či ošklivý, a kolik ještě takových umělých antinomií si můžeme vymyslet, nýbrž jenom být co nejvíce, být co nejplněji, být co nejbezvýhradněji.

Když však si uvědomíme tento velmi přesný rozdíl mezi spiritualistickou a materialistickou koncepcí světa, člověka, i jeho dějin, vidíme už také, z jakého nedorozumění vyplývá latentní konflikt mezi uměním z jedné strany a marxistickým socialismem z druhé strany.

Vědecký socialismus – a právě proto, že jest vědeckým – stejně jako umění – právě proto, že jest uměním – jsou mravně i esteticky indiferentní. To, nač socialismus v lidech při svém uskutečňování spoléhá, není jejich dobrá vůle, jejich láska k bližním, ušlechtilost, statečnost a jiné ctnosti. Spoléhá prostě na to, co je v lidech nejlidštější: na jejich ničím nezkrotitelnou potřebu býti lidskými, uskutečnit sebe jakožto lidi, vzít si zpět

ten lidský život, který se jim v třídní a nejvíce v kapitalistické společnosti odcizuje.

Umění, řekli jsme, je ve své podstatě a ve svých důsledcích vždy přitakáním k světu; *chce* svět, ať je jakýkoli, ať je „dobrý“ či „zlý“, „hezký“ či „ošklivý“. Znamená to, že obhájí také „zlý“ a „ošklivý“ svět buržoazní? Ale marxismus, viděli jsme, neprotestuje proti světu jako „zlému“ či „ošklivému“, nýbrž jakožto proti takovému, že je v něm pro člověka *málo* života, že v něm člověk nemůže dosti uskutečnit svou tendenci býtí plně člověkem; skutečný socialismus tedy nemá proti němu, opakují, výhrad morálních či estetických – stejně jako tyto výhrady proti němu nemá ani skutečné umění. Umění i marxismus jsou v tomto ohledu vůči němu indiferentní. Ale protestuje-li proti němu socialismus svou politickou účinností jakožto vůči světu, kde nejen člověka, ale s ním a v něm i vesmíru ubývá, protestuje proti němu neméně a ze stejného důvodu umění opět svou účinností vlastní, svou účinností uměleckou. Říká člověku svým uměleckým způsobem svou uměleckou pravdu: a tato pravda nemůže být než stranická. Rozumějme: není pravdou proto, poněvadž je stranická, nýbrž je stranická proto, poněvadž je pravdou; a jako to platí ve filozofii a vědě, tak to platí i v umění, že jeho pravda, poněvadž straní existenci, životu, vesmíru, člověku, že tato pravda straní dnes proletariátu v jeho boji za rozbití kapitalistické společnosti. A straní-li mu, tedy mu i pomáhá; neboť uvědomuje moderního člověka o tom právě, co mu kapitalistická společnost, chce-li se udržet, potřebuje skrývat: uvědomuje ho o tom, jak žádoucí věci je člověk, jak žádoucí věci je svět, jak žádoucí věci je vesmír – jak žádoucí, krásné a nezbytné je to vše, co člověku tato společnost bere a co si má pro sebe zpátky získat.

A namítne-li tedy politický praktik, že v dnešních rozhodujících okamžicích boje toto umění, které nechce před onou svou specifickou účinností uměleckou dát přednost účinnosti politické, účinnosti nástroje ovládaného rukou politikovou více než rukou umělcovou, že toto umění zrazuje, lze mu jen odpovědět, že funkce umělce nezačíná a nekončí dnes, a že zdá-li se v této chvíli, jako by stál stranou, o to významnější bude se jevit možná jeho úkol v neméně rozhodných chvílích příštího socialistického budování. Jenom jedno lze na umělci žádat dnes zrovna, kdy může více prospět i více uškodit než kdy jindy: aby byl skutečně umělcem, aby proto skrze třídní mystifikace, které zkreslují i jeho vědomí jako všech jeho současníků, dovedl prohlédnout, aby, jedním slovem, jeho umění bylo uměním pravdivým. Víme z Engelsova dopisu Margaretě Harknessové z roku 1880, jak se Marx i Engels obdivovali Balzakovi přesto, že byl reakcionářský legitimista: ale Balzac byl umělcem, byl dosti umělcem, aby přes své osobní politické ná-

zory a proti nim viděl pravdivě, aby byl proto jakožto umělec „nucen jednat proti svým vlastním třídním sympatiím a politickým předsudkům“. Engels mluví tu stejně, jako mluvil už roku 1847 Marx ve své polemice s Grünem o Goetha: „Nevyčítáme mu jako Boerne a Menzel, že nebyl liberálem, nýbrž že občas dovedl být také filistrem; ne že nebyl schopen entuziasmu pro německou svobodu, nýbrž že svůj správnější estetický cit obětoval šosáckému strachu ze všeho přítomného velkého historického dění; ne že byl dvořanem, nýbrž že ve chvíli, kdy Napoleon čistil velký německý Augiášův chlév, mohl se starat se slavnostní vážností o nejtitěrnější záležitosti a menus plaisirs jednoho z nejtitěrnějších německých dvorečků. Nevznášíme námítky ani z morálního, ani ze stranického hlediska, nýbrž leda z hlediska estetického a dějinného..“ Ne, Marx a Engels nejsou ani zde překonáni. Nezáleží na tom, je-li umělec politikem a jakým je politikem; ale záleží na tom, zda je opravdu jako umělec velkým člověkem, nikoli šosákem a filistrem, zda je opravdu oním „inženýrem lidských duší“, schopným vyměřit velikost člověka i v takovém času a společnosti, která této velikosti nepřije a zastírá ji, zda zůstává při skutečnosti i tehdy, kdy ostatní jsou ochotni spokojit se její idealistickou a idealizovanou, vylhanou a prolhanou náhražkou. Každé umění, ať je to umění Degasovo nebo Picassovo, Lautréamontovo nebo Máchovo, Majakovského nebo Weinerovo, Dostojevského nebo Joyceovo – každé skutečné umění je realistické, neboť není schopno si cokoli zastírat a cokoli ozdobovat a mluví pravdu, i když „pesimisticky“ pojímá do sebe to, co moralista nazývá „zlem“ a „špatností“ a estetik „ošklivostí“. A právě tak předstírá, zamlčuje a lže každé umění, které se stará o menus plaisirs titěrných uměleckých dvorečků, ať se nazývají surrealistickými nebo existencialistickými nebo jakkoli jinak nebo se ani nezmohly na to, aby si nějaké jméno daly, a které dělá jen to a tak, jak se to těmto dvorečkům líbí. Moderní umění samo ostatně vždy se brání tomu všemu, co se přizpůsobuje takovému buržoaznímu konzumu, a co proto pro jeho další vývoj se stává bezcenným, a raději se vždy znovu vrací k začátkům co nejprimitivnějším, a proto nejumělečtějším. Jde v něm vždy znovu o to, aby ze své cesty odstranilo ty své druhotné projevy, které jsou umělecky i lidsky malé a které proto, místo aby ukazovaly člověku jeho sama v celém rozsahu jeho možností, svádějí jej, aby se spokojil s fikcí a nepravdou a nakonec hledal v umění stejné útočiště před skutečností, jako je nalézá v kterékoli jiné kratochvíli a hře.

Bude nepochybně třeba provést revizi moderního umění a rozlišit, co je v něm tím živým a do budoucna vedoucím, od toho, co je nakaženo svým buržoazním věkem a co je jím zkaženo. Nepůjde přitom o nic jiného, než že bude i teoreticky podepřena ona revize umělecká, kterou sobě moderní umění vždy samo ze své vlastní nutnosti ukládá.

Umělecká odpovědnost

Připadá dosti podivné, že Marx a Engels, kteří sami měli – zvláště Marx – velmi intenzivní poměr k umění, přesto se ve své filozofické práci problematice umění nijak soustavně nevěnovali. Stalo se to pravděpodobně proto, že v jejich době nebylo nijak zřejmé, že jakkoli přímých konzumentů uměleckých děl nepochybně spíše ubývá, přece v dějinách současné společnosti nabývá umění významu, který nelze nijak přehlížet. Politikové naší doby si všímají současného uměleckého dění stále více; a zásahy státní moci do uměleckého tvoření, které by se byly dříve zdály pošetilou zbytečností, jsou stále častější a hlubší.

Jestliže prokletý básník minulého století mohl mít pocit, že nepíše pro nikoho a pro nic, že je uzavřen ostatními do slonovinové věže, do splendid isolation, dnes si – právě tak jako filozof a vědec – uvědomuje, že přes své výjimečné postavení, jak je dáno už druhem jeho práce, je důležitým činitelem společenským, že ten malý papír, který popisuje, že ten kousek plátna, který pomalovává, že ten drobet hlíny, který hněte, může mít a má své historické a sociální důsledky, které nejsou proto méně skutečné, že jsou paradoxně neúměrné malicherné hmotě, kterou drží v ruce.

Připadá tedy docela přirozené, že je nutno na něm žádat, aby si byl vědom své neobyčejné odpovědnosti, aby viděl, kam a k čemu jeho práce ve svých důsledcích povede, a aby podle toho ji řídil.

Zde však narážíme na nesnáz – totiž na problém teleologičnosti vůbec. Není zde čas a místo jej analyzovat v celém rozsahu. Naznačíme jej jen v hlavních obrysech:

Na rozdíl od všech idealismů, které podkládají světu nějaký napřed pojatý cíl, a tedy vlastně vždy kladou před něj nějakého mimosvětského Stvořitele, který svět vymyslel k nějakým určitým účelům, materialistická filozofie a limine musí odmítat jakýkoli teleologický výklad vesmíru a čehokoli v něm. Pokaždé by takový výklad znamenal, že mimo konkrétní a existující skutečnost jest ještě nějaký nadskutečný a mimosvětský řád, z něhož svět svou reálnost odvozuje a k jehož naplnění zároveň směřuje, že onen řád je tedy vlastně skutečnější než to, co skutečným nazýváme, a že náš konkrétní a existující svět je vůči onomu řádu něčím méně skutečným, zdánlivým, nepravým a nepravdivým.

Jak je tomu však při lidském jednání? „V jednom bodu se jeví vývojové dějiny společnosti jako podstatně rozdílné od vývojových dějin přírody,“ píše Engels (cituji zkráceně) v Ludwigu Feuerbachovi. „V přírodě jsou ryze nevědomá slepá činidla, v jejichž vzájemné hře dochází k uplatnění všeobecný zákon. Nic z toho, co se děje, se neděje jako chtěný, vědomý účel. Naproti tomu v dějinách společnosti jsou činidly lidé ryze obdařeni

vědomím, pracující za určitým účelem. Avšak tento rozdíl nemůže nic měnit na skutečnosti, že je běh dějin ovládan vnitřními všeobecnými zákony. Záměry jednání jsou chtěné, ale výsledky nejsou chtěné.“ Tento problém, totiž že zatímco v přírodním dění můžeme popřít teleologický princip, ale lidské jednání že se jeví jako účelné, tento problém marxistická filozofie dosud nerozřešila. Tak např. nedávno Arnošt Kolman ve studii, kterou uveřejnil v *Nové mysli* a kde vyvrátil znovu na základě nejnovějších vědeckých dat domněnku o účelové zaměřenosti přírodních dění, upozornil na to, že tento problém zůstává otevřený.

Zdá se mi však, že jej lze vyřešit docela jednoznačně. Člověk pracuje s vědomím účelu, záměrně, jenom tehdy, jde-li o činnost opakovanou, napodobenou podle činnosti již jednou uskutečněné. Při každé činnosti však podnikané poprvé, činnosti opravdu tvůrčí, jde naslepo. Člověk či pračlověk, než objevil způsob, jak zažehnout oheň, *nechtěl* udělat oheň. Objevil *náhodou*, že – snad – udeří-li kamenem o kámen a dopadnou-li jiskry do nějaké snadno zápalné hmoty, tato hmota vzplane; příště již, nabyv této zkušenosti, svou činnost záměrně opakoval. Newton *nechtěl* objevit zákon pádu; přišel na něj náhodou, snad když – jak se vypráví – pozoroval pád jablka ze stromu. Stejně náhodou byla objevena možnost chovu dobytka a pěstování obilí, stejně náhodou byla objevena existence elektřiny, neeuclidovských geometrií, radioaktivity... atd. A stejně zas náhodou, naslepo a maní vznikla všechna umělecká díla. Lidstvo se pohybuje vpřed nikoli podle nějakého napřed určeného plánu nebo alespoň vytyčujíc si před sebou postupně dílčí cíle, razí si svou cestu budoucností docela neznámou, tápe naslepo a postupuje za cenu nesčetných omylů. To neznamena, že všechen vývoj je pouhým kupením náhod. I vývoj lidstva je zákonitý; lidské dějiny, nejsou-li říší absolutní determinace, nejsou ani říší absolutní indeterminace; vše nově vznikající je však v nich determinováno, limitováno jen zpola: totiž minulým nebo přesněji řečeno tím, co ze své minulosti přítomnost obsahuje. Ale člověk není determinován a limitován svou budoucností; je vázán z jedné strany, dozadu, ale není vázán ze strany druhé, dopředu. Jinak řečeno, budoucí vývoj stále narůstá z přítomnosti, ale napřed dán není; proto věda také nemůže nic určitého předvídat, pokud to nemá být opakováním toho, co už bylo: nemůže předvídat nikterak své budoucí objevy a příští vývoj lidské myšlenky nebo lidského umění je právě tak málo předurčen, jako nebylo nikým a ničím určeno, že na této zeměkouli se vyvine z anorganických prvků živá hmota a že tato živá hmota velmi určitým a přesným vývojem nakonec se zorganizuje ve velmi složitou bytost, kterou nazýváme člověkem. Leda idealistický utopista předpokládá o lidstvu, že je stvořeno k nějakému cíli, že

má před sebou možnost a snad i nutnost dojít ideálního stavu; vědecký socialismus Marxův a Engelsův se proto právě postavil proti utopistům: „Právě tak málo jako poznání,“ píše Engels v Ludwigu Feuerbachovi, „nemohou ani dějiny nalézt nějaký zakončující závěr v dokonalém stavu lidstva; dokonalá společnost, dokonalý „stát“ jsou věci, jež mohou existovat pouze ve fantazii; naopak všechny po sobě následující dějinné stavy jsou pouze pomíjivými stupni v bezkonečném vývojovém běhu lidské společnosti od nižšího k vyššímu.“ A Marx v citovaných už Filozoficko-ekonomických rukopisech: „Komunismus je nutnou podobou a organickým principem blízké budoucnosti, ale komunismus jako takový není cílem lidského vývoje.“

Jsem si vědom, že toto důsledné provedení materialistické teorie bezcílnosti vývojové by mohlo být interpretováno jednou jako bernsteinské „cíl není nic, hnutí vše“, jednou jako fašistické hlásání nekontrolovatelné spontánnosti, jednou jako obhajoba „živelnosti“, proti které se tolik nabojoval Lenin. V tomto krátkém náčrtu se však nelze vyrovnat s těmito námitkami.

Tady mi jde jen o to, abych dokumentoval, že vskutku nelze uměleckému tvoření ukládat požadavek cílevědomosti. Umělec nikdy neví, nemůže vědět a nesmí vědět, kam a k čemu jeho práce směřuje, jaké bude jeho dílo. Jenom epigon, eklektik, akademik *vi* napřed, co chce – totiž že chce udělat něco, co tu už bylo, opakovat, napodobit ten či onen svůj vzor. Indeterminace uměleckého díla přesto ovšem nikdy není absolutní; vždy je limitováno předchozím vývojem uměleckým vůbec i vývojem toho určitého umělce samotného; ale tato limitace není také absolutní determinací; to, co je v každém uměleckém díle nové a jedinečné, a tedy to, co je teprve činí skutečným, autentickým uměleckým dílem, to nijak determinováno není, to závisí právě na tom, v čem mu umělec napřed nekladl cíle, určení, omezení, závazky.

Tím ovšem nepopírám existenci a důležitost plánu při tvorbě uměleckého díla. Teorie, kterou tu hájím, nemá nic společného například se surrealistickou teorií „automatických textů“, podle níž dílo mělo vzniknout docela spontánně a zůstat čistou exteriorizací toho, co bylo v autorově podvědomí hotové už napřed. Ukázala-li se tato teorie umělecky tak pramálo plodnou, je to však jen důkazem, jaký rozhodující význam má vlastní tvůrčí proces, totiž právě onen únik z determinace, ke kterému během něho dochází. Při tomto procesu se uplatňují samozřejmě jak ony neuvědomělé či polouuvědomělé materiály, jichž mělo být umělecké dílo podle surrealistů výlučným dokumentem, tak i ten vědomý a záměrný plán, na nějž zase spoléhají estetiky racionalisticky orientované. Ale na čem

záleží, je to, co není ani z daného vědomí, ani z daného nevědomí: to totiž, co *není* dáno, co se uskutečňuje teprve při samém růstu uměleckého díla a proto, že tu roste. Věcí vedlejší zůstává přitom, jak daleko tento vlastní růst již pokročil ve chvíli, kdy jeho autor je materiálně začal uskutečňovat. Vzniklo-li tu však skutečné umělecké dílo, vzniklo tu vždy *více* a tím i něco *jiného*, než bylo hotovo napřed ať v autorově úmyslném a záměrném plánu, ať v jeho vědomé, či nevědomé zkušenosti: něco jiného a něco více, než co mohl chtít a co by mohl umět, kdyby tohoto vlastního tvůrčího procesu nebylo, kdyby k realizaci díla nebylo došlo; zbytečně by jistě na něm byl pracoval, kdyby nakonec dospěl jen k tomu, co by napřed byl již stejně měl a stejně věděl, co tedy mohl předvídat a proponovat. Ostatně ani tehdy, kdy jeho dílo je hotové, nemůže si být zcela jist, že vytvořil přesně to, co chtěl, totiž že jeho dílo bude vskutku *fungovat* tak, jak mu předpokládá. Při této konečné realizaci tehdy v lidech, „až to tam dolehne“, jak říká František Halas ve své poslední velké básni, výsledek jeho chtění se už docela vymkne jeho záměrům a jeho kontrole:

*Co zvedám zavíní čísi pád
co upouštím bude mu vzlétnutím.*

Jak je tomu však potom s umělcovou odpovědností politickou?

Nemohu než se zde vrátit k tomu, co bylo už v této stati jednou řečeno: nezáleží na tom, je-li a jakým je umělec politikem, ale záleží na tom, zda je opravdu jakožto umělec velkým člověkem, nikoli šosákem a filistrem, zda je dosti umělcem, aby zůstával při skutečnosti a nedal se omýlit mystifikacemi, jimž je podrobováno lidské vědomí v třídní společnosti. Kdyby však mělo být – a docela zbytečně – ukládáno umělci, aby své dílo plánoval, aby si určoval, k čemu a jak má sloužit, aby viděl napřed, kam a k čemu jeho práce povede, znamenalo by to naprosté umrtvení každé tvůrčí práce a nezbytnou degeneraci umění v pouhé opakování už hotového, zastavení všeho uměleckého dění a vítězství fráze.

Koneckonců, jestli humanismus marxistický spočívá v přesvědčení, že člověk si stvořil sám, bez pomoci nadsvětských autorit, svůj lidský svět, svou lidskou společnost, svou lidskou kulturu, a že si tedy sám a zase bez pomoci nadsvětských autorit dnes svůj svět, svou společnost, svou kulturu zachrání, znamená to, že tento humanismus, ponechávaje stranou všechny idealismy člověka „dobrého“, „mravného“, „statečného“, je založen na víře v člověka tvůrčího, v neochabující lidské tvořivé schopnosti, a tedy také a především na víře v tvůrčí moc umění.

(1948)