

kánského Španělska. Jenže – my jsme již svobodni a začínáme svou obnovu, oni ještě ne. Zkoumejme svou situaci politickou, hospodářskou a sociální. Zamyslíme-li se nad ní, pak si plně uvědomíme, že v dnešní lidové demokracii československé s jejím postupujícím procesem socializačním se opravdu formuje budoucnost, a možná že nejenom naše budoucnost.

Vnucuje se otázka, zdali uspořádáním věcí, tak jak jsme se jich ujali, jsme pro svět západu nepřevzali onu pokrokovou úlohu, v mnohých ohledech příkladnou, kterou v něm kdysi hrála Paříž?

Na to však nelze odpovědět. Tu odpověď může dát jenom práce. Jenom tvorba dělná a myslivá. – Ale buď jak buď, zdá se aspoň, že se tu vyskytuje příležitost, veliká a ojedinělá příležitost, která ovšem potřebuje činy a charaktery. A zajisté také tento předpoklad: že je už české umění opravdu na potřebné výši. Také v mravním ohledu. Že má tolik sil, a myslím tu hlavně na ty síly morální, že se může tvořivě ujmout dědictví minulých pokolení a že je schopno jejich odkaz také rozmnožovat.

(1947)

UMĚNÍ A SVĚTOVÝ NÁZOR

Jan Mukařovský

Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním zdá se nám velmi samozřejmá, a dokonce prostá. Kritika nás naučila hodnotit umělecké dílo podle toho, jakým způsobem se staví ke skutečnosti, jak ji uchopuje; historie umění byla donedávna spíš dějinami světového názoru než dějinami umění samého; uměnověda pak vybudovala celé rozsáhlé teorie na tezi, že umění zobrazujíc skutečnost podává její obraz ve smyslu jistého nazírání.

Stane-li se některá otázka takto samozřejmou, je vždy na čase zrevidovat ji od základu. Třebaže krátká přednáška, a k tomu určení popularizujícího, neposkytuje dostatečnou rozlohu k takovéto zásadní revizi, nepokládáme za zbytečné pokusit se načrtnout aspoň nejhrubší její obrys.

Pravíme-li: umění a světový názor, je nejdříve nutno si uvědomit, co oběma těmito pojmy chceme rozumět. Tak světovým názorem můžeme rozumět několik věcí. Především bývá takto označován způsob, jakým se člověk té nebo oné doby (v určitém národě, jako příslušník jisté spole-

čenské vrstvy) spontánně staví ke skutečnosti nejen tehdy, chce-li umělecky zobrazovat, ale vždy, když vůči ní jedná nebo o ní přemýšlí. Způsob, jakým pojímá např. prostor, čas, věčnost atd. Dagobert Frey ukázal ve spise *Gotik und Renaissance* velmi názorně, že např. pojímání prostoru je zcela jiné ve středověku než za renesance, a to netoliko v malířství a výtvarných uměních vůbec, ale např. i ve způsobu, jakým se sestruje za středověku a v renesanci mapa. Mohli bychom tedy mluvit o noetické bázi, na jaké jistá doba, společnost, třída atd. budují své jednání, myšlení, citění a také umělecké tvoření. To však není jediné, co lze světovým názorem rozumět. Můžeme při tomto slově mít na mysli i jistý (více nebo méně souvislý) systém myšlenkových obsahů, jistou ideologii. Také ideologie působí ovšem na lidské jednání, myšlení i umělecké tvoření, a dokonce je jisté, že hluboká přeměna ideologie těsně souvisí s přeměnou noetické báze (zčásti ji podmiňující, zčásti jsouc jí podmiňována) a že naopak určitá noetická báze, i když snese jisté různosti ideologií, nepřipouští přece jen každou ideologii vůbec. Přes tuto úzkou souvislost může se ovšem přihodit vývojová nerovnoměrnost; stává se tak např. při náhlých ideologických zvratech, při kterých noetická báze nestačí se proměnit tak rychle, jak se v svých základech změní ideologie. Názorný příklad může nám podat právě umění. Příchod křesťanství znamenal jistě hluboký ideologický převrat, který si nutně vyžadoval proměny noetické základny a s ní ovšem i přestavby celé tvarové výstavby díla. Vidíme však, že revoluce tak radikální nestačila v první chvíli – v malířství katakomb – ani od základu proměnit, přetavit onu složku uměleckého díla, která je ideologickým zásahům nejprístupnější, totiž námět. Chtějíce zobrazit např. Krista, užívají starokřesťanští umělci antických výtvarných námětů, zobrazujíce Krista jako antického Herma Kriofora, totiž jako mladíka, kterému stojí po boku ovce nebo který ovci nese na ramenou. Ježto se podle evangelia označil Kristus (zejména v podobenství o ztracené a znovu nalezené ovci) sám za „dobrého pastýře“, stává se zobrazení Herma Kriofora zobrazením Krista bez jakékoli změny výtvarného uspořádání. Jindy se opět k zobrazení Krista přejímá antický výtvarný námět Orfea. Také sloh prvokřesťanských maleb je, jak praví Matějček, „produktem onoho živého iluzionistického stylu, který ovládal současnou dekorativní malbu římskou“. To je ovšem velmi charakteristické pro rozpor mezi noetickou základnou a ideologií, které starokřesťanský obraz slouží: iluzivní vystižení skutečnosti není cílem této ideologie, nýbrž symbolická platnost zobrazení; proto také později, když si nová ideologie vytvoří i svou noetickou základnu, změní se od základu malířský sloh: místo iluzivního zobrazení nastoupí zjednodušující ideogram, antické výboje v oblasti perspektivy budou opuš-

těny, prostor abstraktní. Ideologie a noetická základna budou se napříště opět vyvíjet souběžně. Chvilé však, kdy nastal dočasný jejich rozchod (v umění prvokřesťanském), je pro nás poučným příkladem: ukazuje, že při vší těsné souvztažnosti jsou noetická báze a ideologie dva jevy samostatné, ač oba zpravidla shrnované pod označením „světový názor“.

Můžeme však rozumět světovým názorem ve vztahu k umění ještě věc třetí, totiž určitý filozofický systém. Mezi ideologií a filozofickým systémem není náhlého rozhraní. Zejména ve vztahu k umění bývá leckdy nesnadno říci, kde jedno končí a druhé začíná. Dokonce i mezi soustavným názorem filozofickým a noetickou základnou bývá právě v umění rozhraní neurčité. Z toho leckdy vznikají spory, je-li, či není dílo určitého umělce výrazem jednoznačného a soustavného světového názoru. Soustavný filozofický názor může být v uměleckém díle vyhledáván dvojím způsobem: buď tak, že se klade otázka blízkosti uměleckého díla jistému filozofickému systému existujícímu mimo dílo jako výtvar filozofické spekulace, nebo tak, že se hledá „filozofie“ obsažená v díle samém, jím jediné vyjádřená, tedy tak, že se klade např. otázka filozofie Březinovy nebo Máchovy. Oba tyto způsoby se ovšem mohou i navzájem mísit, přesto jsou do té míry odlišné, že o prvním z nich možno tvrdit, že je spolehlivější, vědecky průkaznější než druhý. Hledáme-li totiž vztah uměleckého díla k jistému filozofickému systému (např. vztah básnického díla Březinova k filozofickému systému Schopenhauerovu, vztah básnického díla Březinova k filozofii romantické nebo Čapkova k pragmatistické), máme před sebou dvojí ověřitelný materiál, který srovnáváme. Vyhledáváme-li však „filozofii“ určitého uměleckého díla samého o sobě, máme před sebou právě jen ono umělecké dílo, které se pokoušíme převést do řeči pojmové; je nasnadě, že při tomto převodu je stále nebezpečí subjektivního výkladu a že právem mohl být ražen aforismus pravící, že úvahy o takzvané filozofii určitých básnických děl jsou zpravidla výkladem filozofie badatele samého, ilustrovaným citáty z rozbíraného básníka.

Uvědomili jsme si tedy složitost pojmu „světový názor“ ve vztahu k umění. Poznali jsme, že tímto slovem lze rozumět tři různé věci, z nichž každá může být v svém poměru k umělecké tvorbě zkoumána zvlášť. Nejde nám ovšem o to, abychom zdůrazňovali bytostnou různost tohoto trojího zkoumání; upozorňovali jsme již naopak, že noetická základna a ideologie leckdy mohou k nerozeznání splývat; co se pak týče filozofického systému, je zřejmo, že rozdíl mezi ním a světovým názorem ve smyslu ideologie tkví leckdy jen v pevnější systematickosti a podrobné formulaci toho, co nazýváme filozofickým systémem. Nebylo by proto ani záhodno toto trojí zkoumání umění (noetické, ideologické a filozofické) od sebe stro-

ze odlišovat, zejména při zkoumání uměleckého vývoje: může se totiž ukázat, že při vývojových proměnách umění vystoupí do popředí jednou prvá, jindy druhá nebo třetí ze stránek, které jsou vlastně jen různými aspekty obecnějšího vztahu mezi uměním a světovým názorem. Nebudeme proto ani my v dalších svých úvahách činit příkré rozdíly mezi nimi.

Ověřili a rozebrali jsme si – vzhledem k umění – pojem světového názoru. Je však ještě třeba podrobit – ze stanoviska našeho tématu – aspoň letmé kritice i pojem umění. Pro dnešní teorii umění není to pojem nikterak jednoznačný: jejímu zájmu se vnucuje stejně obraz, který visí v galerii, jako lidová malba na skle a jako reklamní plakát, stejně lyrická báseň obecně uznaného básníka jako dětská říkanka a jako veršovaný leták. Každý z těchto výtvorů říká svým způsobem něco o mnohostranném procesu lidské tvořivosti. Jsou i ze stanoviska vztahu mezi uměním a světovým názorem všechny tyto druhy umělecké tvorby rovnocenné? Není sporu o tom, že vůči každé lidské tvorbě může být otázka světového názoru s prospěchem položena. Přesto však je zřejmé, že zvláštní závažnost má právě pro umění v užším slova smyslu, pro ono umění, kterému tento název přísluší podle obecného uznání a které – na rozdíl od ostatních druhů estetické tvorby – bývá zváno uměním vysokým. Lze dokonce jít ještě dále a odvážit se tvzení, že těsný vztah k světovému názoru je charakteristickým, ba dokonce specifickým příznakem tzv. vysokého umění. Toto umění bývá zpravidla pokládáno za určené svou sociální vázaností, bývá pojímáno jako umění třídy vládnoucí. Není sporu o zásadní historické správnosti tohoto určení, avšak vztah mezi vysokým uměním a vládnoucí třídou nesmí být pojímán příliš přímočaře. Víme z živé ještě zkušenosti, že daleko ne všichni příslušníci vládnoucí třídy dospějí vývojem svého uměleckého porozumění k umění vysokému a že naopak není nesporné najít případy, kdy vysoké umění docházelo nejvřelejšího přijetí mimo oblast vládnoucí třídy. A známe také četné výroky umělců právě z nedávných desítekletí, že netvoří pro ty, kdo vzhledem k jejich tvorbě mají jediné oprávnění, to totiž, že jsou dosti bohatí, aby si jejich díla, např. obrazy, sochy, zaplatili. Je dále velmi pravděpodobné, že tzv. vysoké umění nezmizí ani s nejdokonalejším vyrovnáním třídních rozdílů a že spíš rozšířením své sociální základny na společnost celou zmohutní a zdokonalí se. Je tedy třeba hledat ještě další jeho charakteristický příznak a tím je a bude, zdá se, právě okolnost, že vysoké umění je – nebo má být – takové, které činí na vnímatele nároky, klade mu otázky, žádá si jeho aktivity; to však je právě ono umění, jež je v živém vztahu k tomu, co nazýváme světovým názorem ve všech třech jeho podobách. Být v živém styku se světovým názorem není jediná funkce umění ani ne umění vysokého;

je tu celé množství funkcí jiných, mezi nimi funkce tak vzdálené jakémukoli úsilí jako funkce rekreační – umění jako osvěžení a zábava. A každé umělecké dílo je schopno vykonávat funkcí celou řadu; jde jen o to, že v umění zvaném konvenčně vysokým je živý vztah k světovému názoru funkcí charakteristickou, vždy přítomnou. Ukáže nám to ostatně i kritika, a právě česká kritika ve svých vrcholných zjevech velmi průkazně. Máme na mysli zejména F. X. Šaldu. Životním úkolem Šaldovým, cílem všech jeho kritických projevů bylo zdomácnit a uzákonit v Čechách a v českém uměleckém usilování pojem a skutečnost umění skutečně vysokého v pravém slova smyslu. Přitom netanula mu na mysli nikterak představa umění pro umění; velikost umění shledával právě v jeho služebnosti. Byla to však, jak rád říkal, služebnost „duchu“, jinými slovy, stavěl umění do služby prostřednictvím jeho vztahu k světovému názoru. Čteme-li jeho kritiky a eseje, je přímo nápadné, s jakým úsilím se pokaždé snažil vystopovat za dílem a za jeho uměleckými postupy autorův poměr ke skutečnosti, jeho odpověď na základní otázky lidského života. Je tedy Šalda školským příkladem toho, že sám pojem vysokého umění obsahuje jako nejpodstatnější znak souvztažnost umělecké tvorby se světovým názorem.

Nyní, když jsme podnikli revizi a kritiku obou pojmů daných naším tématem (pronikli jsme při ní bezděky už dosti hluboko do tématu samého), položme si otázku, jež se objevovala stále v pozadí dosavadních úvah a která si naléhavě žádá odpovědi: jaký totiž je onen vztah mezi uměním a světovým názorem, o kterém jsme dosud stále mluvili, vyhýbajíce se bližšímu jeho určení. Počneme vztahem mezi uměním a tím, co jsme nazvali noetickou základnou. Umělecké dílo je výstavba skládající se z množství složek. Tak např. v díle malířském jsou to: plocha, linie, barevná skvrna, dále pak těmito složkami daný obrys, objem, prostor a konečně, na nejvyšším stupni složitosti, věc, dějiště, děj. Žádná z těchto složek, ani nejjednodušší, jako linie a barevná skvrna, není jen záležitostí smyslového vnímání, nýbrž je zároveň v nějakém vztahu ke skutečnosti, která je obrazem míněna; jinými slovy: každá z těchto složek svým způsobem nějak tuto skutečnost znamená, poukazuje k ní, zdůrazňuje některou její stránku. Uvnitř díla vstupují tyto jednotlivé složky ve vzájemné vztahy, jejich částečné významy se spojují ve význam výsledný a jejich dílčí vztahy ke skutečnosti ve výsledný poukaz k ní. Skutečnost je dílem z jisté stránky osvětlena, je položen důraz na některé její stránky a vlastnosti, jiné jsou posunuty do pozadí; tím se ukazuje směr lidskému jednání i přemýšlení, zkrátka zacházení se skutečností. A toto osvětlení netýká se jen zobrazené jednotliviny, jediné věci, osoby, jediného děje, nýbrž může být aplikováno na skutečnost jako celek, na všechny skutečnosti konkrétní, s kterými může se člověk ocitnout ve styku.

Chceme tím říci, že umění noetickou základnu, způsob, jakým se člověk chápe skutečnosti, vytváří? Mnozí teoretikové a kritikové doby nedávné jeví k takovému pojetí značný sklon, také Šalda v době, kdy psal své *Boje o zítřek*; na stránkách této knihy najdete bez hledání plno výroků, které se tímto směrem nesou. V době pozdější, kdy vydával svůj *Zápisník*, byl Šalda v tvrzeních o moci umění již mnohem opatrnější. V dobách klidných, kdy se noetická základna pozvolna a bez přerušování vyvíjí, může vzniknout zdání, jako by iniciativa na jejím vývoji připadala oně z lidských činností, která světový názor projevuje nejodhaleněji, protože není zatížena žádným praktickým zřetelem, totiž právě činnosti umělecké. Je to však pouhé zdání, jak právě dokazují období zrychleného vývoje, náhlých převratů. Poukázali jsme již k případu umění prvokřesťanského, které delší dobu hledalo svůj vztah k obnovenému pojmání světa a skutečnosti, ač tento nový vztah ke skutečnosti již nutně existoval v životní praxi. Mohli bychom stejným právem poukázat i k rozpakům umění v době dnešní, kdy umění je rovněž prozatím odkázáno na to, zvládat skutečnost (nebo spíše pokoušet se o zvládnutí skutečnosti) prostředky, které již pozbyly své bezprostřední a životní noetické účinnosti. Všichni např. cítíme, že román jakožto druh, který pojímá člověka jen jako jedince, bytost soukromou, který činí osou člověkovu vztahu ke skutečnosti soukromé jedincovy pocity a volní hnutí, již dožil; přesto však ustálená volba námětů i ustálená zásoba uměleckých postupů stále srážejí pero romanopiscovo tímto směrem. Není tedy umění bezvýhradným tvůrcem noetické základny, iniciátorem jejího pohybu; skutečná iniciativa leží zcela jinde, v mnohem bezprostředněji důležitých oblastech lidského konání. Správně poukazuje marxismus k výrobnímu procesu jako poslední a nejzákladnější instanci; výrobní proces, který slouží obhájení samé existence člověka a lidstva, jediný vykonává svými proměnami a zvraty skutečně iniciativní tlak na způsob, jakým se člověk ke skutečnosti staví. Netvrdíme ovšem a netvrdí marxismus pasivitu umění, stejně jako kterékoli jiné oblasti kultury, která se vyvíjí nejen pod tlakem zvenčí, ale také z vlastní potřeby a tímto svým vývojem vykonává zpětný vliv na všechna ostatní odvětví kultury, a tím i na vztah člověka ke skutečnosti, na způsob, jakým si člověk vůči skutečnosti počíná, když jedná. Je tedy vztah umění k noetické základně pasivní i aktivní zároveň, pasivní v tom, že umění podléhá proměnám noetické základny vzešlým z vývoje výrobního procesu, aktivní v tom, že umění svým vývojem přispívá (vedle jiných oblastí lidské tvorby) k přípravě těchto proměn a jejich formulování.

Jde nyní dále o vztah umění k ideologii, k souborům konkrétních, sdělitelných názorů a myšlenek. Zde již bývá iniciativnost umění mno-

hem méně zdůrazňována, ba jsou, jak známo, četné teorie a umělecké programy, které prohlašují naprostý nezáměr umění o názory praktického dosahu. Umění, které usiluje určité názory propagovat, které si klade za cíl přímo působit na lidské smýšlení a jednání, bývá těmito programovými směry stigmatizováno jako tendenční, přičemž tendenčnost se mlčky pokládá nebo hlasitě prohlašuje za úhonu. Marxisticky orientovaná teorie umění však poukazuje, a opět právem, k tomu, že i umění zdánlivě naprosto netendenční má aktivní vztah k ideologii a že mnohdy působí na lidské jednání a smýšlení právě tím, že pozornost od jisté ideologie odvrací nebo že její zcela praktický dosah předstírá jako nedůsažný a nezáměrný. Je tedy poměr mezi uměním a ideologií obdobný onomu, jaký jsme zjistili pro noetickou základnu: umění sice ideologii nevytváří, ale je k ní v živém vztahu a svou bezprostřední naléhavostí je účinným prostředkem jejího uskutečňování, mostem mezi ní a společností.

Zbývá poměr mezi uměním a filozofií jakožto nejsystematičtějším a nejdůležitějším formulovaným aspektem světového názoru. Zde jde již o dvě zcela vyhraněné oblasti kulturní tvorby, které se mohou navzájem ve vývoji sblížovat i oddalovat, vzájemně se převažovat, podřizovat i vyvažovat. Může se dokonce umění snažit dodat si zdání tvorby filozofické (vzpomeňme např. na tzv. reflexivní nebo meditativní lyriku) a může naopak filozofie usilovat o to, aby si dodala zdání tvorby umělecké – ne nadarmo bylo popsáno mnoho stránek úvahami o bytostné básnivosti metafyziky, o umělecké kompozici filozofických systémů apod. Nás zde ovšem zajímá umění, nikoli filozofie; z umění pak by bylo lze uvést četné případy, kdy určitý filozofický systém došel v umění odrazu po různých stránkách, např. tím, že vykonal vliv na volbu námětu (jiným námětům bude např. dávat přednost filozofický realismus, jiným fikcionalismus, jiným pragmatismus), že ovlivnil uměleckou výstavbu díla (tak např. mohou různými filozofickým systémům odpovídat různé způsoby a prostředky vypravěčské v díle epickém) atd. Vždy však jde o to, abychom, vyhledáváme-li příbuznost mezi dílem uměleckým a jistým filozofickým názorem, z jedné strany hledali tuto přítomnost ve všech složkách umělecké výstavby díla, netoliko snad jen v přímých filozofických projevech, jaké leckdy nacházíme zejména v dílech básnických, z druhé strany pak, abychom do svého hledání nevnášeli svou vlastní subjektivní libovůli, jak se leckdy dalo, zejména opět při „filozofických“ rozborech děl básnických.

Vztah mezi světovým názorem ve všech třech jeho aspektech a uměním je tedy velmi intimní – světový názor, ať se projevuje jako noetická základna, nebo jako ideologie, nebo konečně jako filozofický systém, není jen vně uměleckého díla jako něco jím vyjadřovaného, nýbrž stává se pří-

mo principem jeho umělecké výstavby, působí na vzájemné vztahy jeho složek i na celkový význam uměleckého znaku, kterým dílo je. Je tedy prvkem uměleckého díla, ale prvkem zvláštního druhu, který je zároveň uvnitř i vně, prvkem, který je velmi účinným pojítkem umění především s celou širou oblastí lidské kultury i s jednotlivými jejími složkami, vědou, politikou atd., ale také se všemi odvětvími hmotné produkce. Celá oblast kultury je světovým názorem ovlivňována ve svém pojmání skutečnosti a reaguje na něj i jako celek, i svými jednotlivými složkami. Mnohé zdánlivě vzájemné vlivy např. mezi uměním a vědou jsou vlastně dány společně světovým názorem, který tvoří pozadí oběma těmito kulturními oblastmi. A jeví-li se v jistém období vývoje jedna složka kultury (např. umění, věda atd.) jako nadřazená, závažnější než složky jiné, v jiném pak opět na místo v popředí nastupuje složka jiná, jsou i tyto přesuny do značné míry vysvětlitelné vývojem světového názoru. Světový názor však opět, jak jsme se již pokusili ukázat, není vznášející se oblak, ale je pevně zaklíněn jednak v životě společnosti, jednak pak ve vývoji výrobního procesu. Je proto ve stálém pohybu, má účast na vnitřních napětích, jež vznikají ve společnosti z vývoje a vzájemného vztahu jednotlivých vrstev, tříd atd. Slouží (ve formě ideologií) i jako prostředek zápasu mezi třídami a vrstvami. A nakonec, jak jsme již ukázali, je pevně spjat s výrobním procesem jakožto nejbezprostřednějším projevem zápasu člověka s hmotnou skutečností. Pro umění znamená to, že světový názor spojuje umění s živnou půdou skutečnosti společenské i hmotné, že jeho pomocí a jeho prostřednictvím umění přímo, bez určitých hranic, vplývá v ostatní činnost kulturní i v lidský život v neširší jeho rozloze. Nepravíme to ovšem, abychom podcenili účinnost ostatních funkcí umění ve prospěch funkce světónázorové: i tím, že je umění např. zábavou, poznáním, reprezentací, prostředkem výchovným atd., zasahuje do života společnosti přímo; také sama funkce estetická, charakteristická a podstatná zároveň pro umění jakékoli, má svou důležitou společenskou působivost (již ovšem podrobně probírat nebylo by zde na místě). Ale při všem tom platí, co jsme řekli výše, že vztah ke světovému názoru je funkce charakteristická pro umění zvané vysokým, a že tedy důsledky vyplývající z tohoto vztahu jsou právě pro vysoké umění krajně závažné.

Nakonec je ještě třeba povšimnout si zvláštní důležitosti, jakou má otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním právě pro uměleckou tvorbu českou. Už výše, když jsme rozebírali pojem umění vysokého a vyslovili přitom jméno F. X. Šaldy, řekli jsme, že Šalda po celý život usiloval o to, zdomácnit a uzákonit u nás umění, které by ke světovému názoru mělo poměr živý, závazný a - dodejme - neodvozený. Na tomto požadavku

vybudoval Šalda celé své pojetí národního umění: „První znak a víc, sama podstata a sám smysl umění vpravdě národního jest vždy a musí být vždy ten, aby bylo *kladné*, to znamená: nesmí opisovat a tím opakovat a množit slabost, nedostatek a zápor dneška, nýbrž stupňovat a zmocňovat národní hodnoty. Musí, abych vám řekl všechno jedním slovem, *dramatizovat národní ctnosti*, to jest ukázati nám skryté a nejvyšší možnosti národní psýchy při práci a díle metafyzickém, sehrávajícím ve světovém dramatu svoji symbolickou a typickou úlohu, musí nám je podat kladně stupňovány a prožehnuty ohněm svého srdce a vši jeho úzkosti – a stavba i způsob tohoto dramatického řešení musí býti podstatně jeho vlastní, vlastní heroismem jeho nejnapjatějšího snu.“ Odmyslíme-li si lyrizující terminologii z rozhraní století, jakou je tento citát psán, rozeznáme, že zde jsou velmi zřetelně položeny dva požadavky: aby umění pomáhalo vytvářet světový názor zítřka, a to světový názor český, rostoucí z domácí skutečnosti, na ni odpovídající, nikoli přejatý z poměrů jiných a odvozený ze skutečnosti jiné. Šalda také velmi dobře chápal, že jen takové umění může plnit v národě svůj společenský úkol: „Každá veliká báseň jest dialog mezi básníkem a národem: otázka položená národu o nejvnitřnějším jeho osudu – a národ musí na ni odpovědět odpovědí, kterou vyčítá a předjímá básník.“ Převeden do řeči pojmové, praví tento výrok: umělecké dílo, které vyjadřuje a vytváří světový názor národní, dochází v národním společenství odezvy, působí na myšlení a jednání národního společenství. A jen takové umění je vpravdě národní; o umění, které těmto požadavkům nevyhovuje, praví Šalda: „Všecka jiná literatura jest konečkonců hračka, skleníková květina, výjimka, a ne zákon a život.“ Šalda byl ovšem veliká osobnost a mnoho z jeho názorů tkví právě v jeho osobní genialitě. Leč potřeba umění opřeného o světový názor, spjatého s ním živým vztahem, není daleko jen osobní záležitost Šaldova, nýbrž vyplývá z osudů českého umění před Šaldou, z jeho vývoje po celé devatenácté století. Víme, že nové české umění stejně jako novodobá česká kultura vůbec bylo – po dvousetletém úpadku národním – skutečně „skleníková květina“, výtvar do značné míry umělý, odtržený od života a jeho potřeb. O vůdci první novočeské básnické školy Antonínu Puchmajerovi píše Jaroslav Vlček: „V Přenocování Ladině oslavuje Puchmajer všemocnou bohyni lásky:

*Kdos se potud lásky štítíl,
láskou slad' svůj zejtra čas:
kdos již sladkou lásku cítil,
miluj, miluj zejtra zas!*

Tak básnil ktišský a prachatický kaplan, muž i kněz života bezúhonného, naprosto zdrženlivého, o němž svědčí i přátelé nejdůvěrnější, že vždy ‚byl střídmý ve všem, jediné *práci* až příliš oddaný‘, který svou sedavou robotou literární vlastně si podkopal zdraví.“ Těžko si představit větší rozchod mezi skutečným životním názorem básnickým a oním, který vyplývá z citovaných Vlčkem veršů. Takový byl osud českého umění všech odvětví v době obrození a trvalo značně dlouho, než z českého básnictví učinil skutečný „dialog básníka s národem“ Mácha, z hudby Smetana, z malířství Mánes atd. Ani jejich vystoupením však nebyl proces skutečného počestění vysokého umění ukončen, ba dokonce v šedesátých letech, kdy se v čele národního života octlo mladé měšťanstvo a kdy začalo spěšné „dohánění Evropy“, nabyt nové a zvýšené akutnosti. Šalda, podporován v tom mohutným rozvojem uměleckým, vykonal velmi mnoho pro jeho likvidaci. Když české umění po první světové válce začalo pronikat do ciziny, zejména častými překlady z české literatury, bylo to svědectví, že osobitý vztah mezi uměním a světovým názorem je u nás navázán, neboť jen taková literatura a takové umění národní mohou upoutat pozornost i mimo území svého vzniku, které se prostřednictvím světového názoru nevypůjčeného přímo prodírají ke skutečnosti. Proces však přesto ukončen nebyl, také nedosáhla ještě všechna umění stejně živého styku s živým světovým názorem, jakého dosáhla literatura. Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním je proto pro nás stále aktuální – nehledě ani k tomu – že se za dnešního hlubokého přerodu celé společnosti stává naléhavou všude.

Umění je dnes – a daleko ne jenom u nás – v situaci značně paradoxní. Potřebuje intenzivního styku se společností; je již syto osamocení, do kterého je vytlačil liberalismus, dusí se v soutěse, do které bylo bezděky vtlačeno za posledních desetiletí, kdy umělec vlastně přestával již pracovat i jen pro omezený úsek společnosti, jakým byla vládnoucí třída, a pracoval vlastně jen se souhlasem a pro souhlas svých uměleckých druhů; avantgarda před poslední válkou byla vlastně umění tvořené umělci pro umělce, básníky pro malíře, sochaře, hudebníky atd., i navzájem malíři pro básníky, hudebníky atd. Umění po celou tuto dobu přímo žíznilo po tom, aby mělo co říci všem; důkazem toho bylo revoluční politické a sociální přesvědčení většiny opravdu vynikajících umělců. Dnes je chvíle, kdy tato nepřirozená situace umění je neodvratně skončena. Umění chce vstoupit v podobně intenzivní styk se společností, jaký byl za všech velkých období jeho rozkvětu. Pojítka mezi společností a uměním, světový názor, je však v prudkém vývoji, nerýsuje se ještě v své nové podobě tak určitě, aby se mohl stát východiskem nové tvorby. Odtud paradoxní zjevy

doby přechodné: vášnivě obhajoby svobody umění, již nikdo neohrožuje, z druhé strany obtíže vyplývající ze svobody nadbytečné, která překáží v práci – příliš velký repertoár prostředků a uměleckých postupů, bohatství zděděných způsobů uměleckého vyjádření, jež spíš dezorientuje, než aby pomáhalo. Jiným příznakem je nedorozumění o základních nutnostech umění: zavrhuje se, zcela právem, umění exkluzivní, umění určené malému počtu, avšak zapomíná se přitom leckdy, že každé opravdu velké umění klade na vnímatele značné nároky, že od něho žádá úsilí smyslového, ba i rozumového a že nikdy nebylo umění opravdu velikého, které by si počínalo jinak, právě proto, že jeho podstatným úkolem je vyjadřovat konkrétně světový názor a působit k jeho rozvoji. To všechno jsou však rozpaky a nesnáze jen přechodné. K jejich překonání co nejrychlejšímu se musí spojit celá řada činitelů počínaje rozvojem hospodářským a sociálním až k rozvoji zdánlivě nejméně hmotných odvětví kultury, jako jsou věda a filozofie.

Úvaha o světovém názoru v umění, o jakou jsme se zde pokusili, může sotvaco jiného než vyzvat k přemýšlení o složitosti problematiky světového názoru ve vztahu k umění. I to snad je jedna z cest, byť málo účinných a nepřilíš vyhledávaných, k vyřešení dnešních rozpaků – nikoli krize – umělecké tvorby.

(1947)

K SOUČASNÉ SITUACI ČESKÉHO DRAMATU

Jaroslav Pokorný

1.

Zkušenosti dvou porevolučních sezón potvrzují stále jasněji skutečnost, že dramaturgie funguje nejhůře ze všech odvětví divadelní práce – a to zvláště pokud jde o její společenskou funkci. Repertoár nedokázal vzbudit v obecenstvu přiměřený zájem o představení, čísla repríz v průměru (ponecháme-li stranou jak „šlágry“, tak „propadáky“) nejsou vysoká, při představeních kontakt jeviště s hledištěm – např. proti válečné době – je slabý, hry se obvykle v nejlepším případě jen líbí, ale málokdy