

kážkou, jako byli v nepříteli vzdálené minulosti lidé, kteří nebyli schopni pochybovat vůbec o ničem. Skepse, která nutí k neustálému ověřování všech výsledků a k důslednému průzkumu nejrůznějších možností řešení, tato marxovská skepse jako metoda myšlení je pobídkou tvorby. Skepse jako světový názor, jako zdůvodnění duchovní pasivity a nemohoucnosti, je však vražedným klimatem, v němž se nedá dlouho dýchat. Není už nástrojem, nýbrž překážkou poznání. Odstraněním této překážky začíná každé racionální řešení dnešní situace.

(1965)

OČ SE PŘEME

Poznámky k otázkám umění

Ivan Skála

Je-li v přirozenosti lidské touhy hledat a nalézat, pro umělce toto hledání a nalézání se naplňuje tvorbou. Dost dlouho jsme se ohlíželi nazpět, abychom vášnivým prověřováním hodnot a zásad rozlišili zrna od plev. A třebaže hodnoty vznikají historicky a nemají nárok na věčnost, vynucují si aspoň dočasnou hierarchizaci, a také zásady, prošlé ohněm zkoumání, volají po stanovisku, které je potvrdí, opraví nebo popře.

Zdá se, že obecných diskusí, nakolik byly jen chozením v kruhu, se nejdříve nabažili umělci, pokud do nich vůbec vstoupili. Řeší si většinou svou práci v díle. Plodný progresivní proces probíhající v naší společnosti vytvořil podmínky i inspiraci pro velmi živý kvas ve všech oblastech našeho umění, kde vzniká v neobyčejné šíři, rozmanitosti a diferencovanosti nová tvorba. Pojem socialistického umění se v nových dílech podstatně rozlišil a rozrůznil, jak to odpovídá vnitřní diferenciaci naší společnosti, a to ne snad jen ve smyslu tvaru, umělecké formy, ale především ve smyslu mnohostranného pohledu na skutečnost i mnohostranného působení na člověka, na různé stránky jeho bytosti.

Nad touto tvorbou si zároveň uvědomujeme, že křivka jejího úspěchu s překvapivou přesností odpovídá křivce jejího společenského zaujetí,

že největšího uměleckého úspěchu i ohlasu veřejnosti dosahuje tam, kde z ní nejvášnivěji hovoří humanistický obsah našeho snažení, jeho étos i patos, jeho soudobé zápasy proti všemu starému, pokřivujícímu a brzdicímu, proti dogmaticky strnulým představám, proti rutině a lhostejnosti, za tvořivý rozvoj společnosti a člověka v ní, za praktické uskutečňování humanismu ve společenském měřítku, to je za rozvoj socialismu. Třebaže umění teprve většinou hromadí síly k novým výrazným syntézám a mnohá díla mají zdůrazněně hledačský charakter, analýza již ústí v novou skladebnost, ne v chaos, negaci, ztrátu perspektivy. A jakkoli obtížné je hledání, v němž umělec prochází nejednou i jednostrannostmi a omyly, jde tu ve velké většině a v tom nejpodstatnějším o tvůrčí naplňování a formulování koncepce socialistického umění, které vidí své poslání v rozvoji bytostných sil člověka naší doby.

Zdá se, že i značná část umělecké kritiky si stále naléhavěji uvědomuje, jak závazný podíl připadá i jí na tomto hledání nových cest našeho umění, a snaží se napomáhat jeho dalšímu rozvoji svou kritickou a teoretickou prací. A právě na pozadí tohoto vážného, nesnadného a náročného úsilí, v němž nalezená pravda je často zaplácena dlouhým hledáním nebo i tápáním, v němž nové pohledy a nová formulace otázek jsou výsledkem dlouhého a odpovědného jejich promýšlení, se tím kontrastněji odrážejí ty ojedinelé hlasy některých kritiků, kteří se pokoušejí odvádět umění mimo život a jeho zápasy a lehkou rukou píší nad cestu socialistického umění dantovské *Lasciate ogni speranza — Zanechte vši naděje, kdo vstupujete*. A kteří soudí, ať už z kocoviny vlastních ztracených iluzí a nenaplněných představ, nebo ze znovuožilých nadějí na anulování „nepohodlného“ jim marxismu, že jediná možnost a hlavní podmínka rozvoje „skutečného“ umění je v jeho emancipaci od jeho marxistické koncepce, od jeho společenského poslání, které je prý něčím cizorodým v organismu uměleckého díla, v jeho emancipaci od socialistické aktivity. Názory podobného druhu jsme v poslední době četli na stránkách časopisu *Tvář*, který sice velmi zanedbává mladou literární generaci, které je svým posláním určen (až ovšem na časté výprasky, které jí uděluje), ale velmi pilně prezentuje nejrůznější názory a koncepce protichůdné marxismu.

Mladý kritik tu se sebejistotou stejně naivní, jako udivující vylučuje za hranice umění pojmy stranickost a angažovanost, protože prý „samo jejich použití v oblasti, která jim není vlastní, je příčinou jejich pseudo-problematičnosti“. Je to závěr, který logicky vyplývá z autorovy představy, že umění je něco, co přesahuje „schémata ideologických systémů“, což je pravda věru jen velmi částečná, z představy, že život je „záležitost každého člověka zvlášť“, což je pravda ještě částečnější. Kritici v tomto

časopise nemálo přispívají k úsilí obrátit v ruiny vše, co dodnes socialistické umění vytvořilo. Zatracení stihlo kdekoho – toho jmenovitě, onoho pod hromadnou vinětou. Ale umění není jednostranné negování všeho předcházejícího. Je popírání i navazování, je polemika i vršení. Zdá se, že někteří lidé – ačkoli je to paradoxní představa – neakceptují, nebo prostě necítí a nechápou kulturu historicky, jako zároveň velkou kontinuitu mnohostranných a mnohotvárných hodnot, které existují v časové posloupnosti i vedle sebe.

Negace jako program je žalostně málo; nedá se s ní vystačit před historií ani před obecenstvím. Ale některým horlivcům to nevadí. Berou to pěkně po pořádku, generaci po generaci. Padne jim za oběť jednou Nezval, podruhé Otčenášek, potřetí Hanzlík, počtvrté Salinari, popáté Goldstücker (ti oba hřeší v očích svého kritika, jak se zdá, zejména tím, že se hlásí k Marxovi, a nikoli k Heideggerovi), pošesté... posedmé... pro co všechno už nemají bič nebo aspoň shovívavě odmítavý úsměv! Nakonec by zanechali na nepřehledném poli rozvalin jen své vlastní pomyslné sochy. Trochu málo na tolik bořivého úsilí a trochu slabá náhražka za domněle překonané hodnoty!

Hovoří se například o mladé poezii. Má své problémy. Kdo by je chtěl popírat? Pod jedním generačním kloboukem se tají i představy a koncepce dosti protichůdné. Ale pro ty nejlepší je charakteristická mravní opravdovost, která jistě není špatným předpokladem pro to, aby z úsilí mladých autorů vyrůstala v budoucnu stále závažnější tvorba, prodchnutá životem a idejemi své doby. Ale kritik v Tváři s netajenou prezíravostí bije do mladé poezie jako do oslí kůže. Proto snad, že se mu zdá ještě nejednou úzký, nebo příliš literární vztah básníka ke světu, že se mu zdá často příliš zašifrována mluva této poezie, odcizující ji čtenářům? Ne. Kritizuje ji naopak proto, že se prý pořád nějak vyjadřuje ke světu, že se snaží „zprostředkovat určitý soubor myšlení, určité životní stanovisko“, že verše nemají platnost samy o sobě, nejsou autonomní, ale odkazují někam mimo sebe, k „myšlence“, k „ideálu“, k „pravdě“.

Od toho všeho (a je jen dobře, že mladá poezie ve svém nejlepším snažení, nic si neulehčujíc, právě v novém pravdivém a čistém vztahu ke světu hledá svou novou tvář) by chtěl kritik „osvobodit“ poezii – nepovšimnout si ve svém horlení, že tím zároveň zlikvidoval celé dějiny poezie, od Homéra až po Eluarda.

A ovšem po tomto návodu k sebevraždě vytáhne z rukávu svůj vlastní recept jediné a nejpozitivnější funkce umění: „...tím, že (umění) realizuje a vyplňuje svébytný básnický prostor, je stvořením »možného světa«, jenž se má vůči skutečnému, žitému přibližně tak, jako myslitelný systém

světa vůči reálnému v kybernetice.“ Dost široké, pravda, aby se to dalo vyložit buď jako banální pravda, že umělecké dílo není mrtvou, pasivní zrcadlovou odlikou skutečnosti (což ovšem marxismus nikdy netvrdil: Lenin již dávno ve Filozofických sešitech napsal, že odraz skutečnosti ve vědomí „není prostý, bezprostřední, zrcadlově mrtvý akt, nýbrž akt složitý, rozdvojený, klikatý, obsahující v sobě možnost odletu fantazie od života“), anebo jako nezávaznost vztahu umění ke skutečnosti, pojetí umění jako hry.

Jak si mimochodem nepovšimnout podobnosti onoho receptu s formulací německého existencialistického filozofa Martina Heideggera, kterou čteme ve stejném časopise o dvě čísla dřív (ostatně takovému záčkovské stěhování cizích špatně rozžvýkaných myšlenek z čísla do čísla je tu častým zlovykem): „Básnění se objevuje v skromné podobě hry. Nespoutáno vynalézá svůj svět obrazů a zůstává zasněně v oblasti fantazie. Tato hra se tím vymyká vážnosti rozhodování, jež tak či onak nese s sebou vinu. Básnění tudíž nikomu neubližuje. A zároveň je bez účinku, neboť zůstává pouhým říkáním a mluvením. Toto mluvení nemá nic společného s činem, jenž zasahuje bezprostředně do skutečna a toto skutečno promění.“ (Maně a jako na jeden příklad za všechny si vzpomínám na ručně psané svazčky poezie, které si psali vězňové v koncentračních táborech a které zasahovaly bezprostředně do skutečna třeba tím, že pomáhaly v nelidských podmínkách uchovávat člověku lidskou důstojnost. Nebyl to malý čin. Bylo to ostatně v letech, kdy Martin Heidegger si svobodně filozofoval na své freiburské univerzitě a byl členem NSDAP.)

Tedy přece jen „odkaz k myšlence“? Tedy sen a fantazie jako jediná skutečnost umění?

Roger Garaudy ve své knize *Perspektivy člověka* velmi přesně identifikuje historické kořeny Heideggerovy filozofie, která se zrodila z ovzduší nihilismu v Německu rozvráceném prohranou první světovou válkou: „Heidegger udělal z toho, co bylo situací určitého národa a určité třídy tohoto národa v okamžiku krize, stav lidstva vůbec, tragickou charakteristiku všeho bytí.“

Chaotická krizová skutečnost rozloženého kapitalistického světa se promítá i jinde a neméně citlivě i do vědomí umělců a často vede k podobným závěrům.

Ztráta skutečnosti, kterou tragicky pocituje umělec zaklíněný do horizontu pozdně kapitalistického světa, neschopnost vyznat se ve skutečnosti, roztržštěné do nepřehledné zvěti jednotlivých faktů, pocit osamělosti a cizoty ve světě ztracených vztahů, které se ukryly za věcmi, to všechno vyvolává u mnoha umělců v těchto zemích zoufalé pochybnosti o poznatelnosti skutečnosti a zbavuje je aktivity. (Ačkoli zdaleka ne u všech, a nej-

méně právě u těch největších, kteří i v těchto podmínkách dovedou získat historický nadhled a perspektivu. A nejsou to jen komunisté, ale i jiní umělci, pro které činný humanismus je neoddělitelný od pojmu umění.)

Odtud se rodí různé mýty světa jako prapodstaty, jako uzavřeného kruhu a věčného bytí – a člověka jako jakési bytosti vysvlečené ze sociálních, historických souvislostí do nahé podstaty jakéhosi člověka vůbec. „Neexistují solidní fakta, o něž by se člověk opřel. Proto i když moje překrucování a deformování bude úmyslné, nebude to, co napíšeš, méně blízké pravdě věci,“ domnívá se americký spisovatel Henry Miller.

Tisíciletá historie lidského myšlení i lidské praxe nám však přesto znovu vnuká opovrhovanou pravdu, že lidská svoboda je nepochybně v rozšiřujícím se poznání, a nikoli v kapitulaci před jeho zdánlivou nemožností, v manifestaci nepoznatelnosti světa. Jen v pošinuté optice člověka, který svou ztrátu skutečnosti v nepřehledné diskontinuitě buržoazního světa zevšeobecňuje a promítá do všelidských dimenzí, může se jevit náhoda a libovůle jako svoboda. Avšak tu plně platí to, co Marx říká ve své Svaté rodině: „Zotročenost buržoazní společnosti je napohled největší svobodou, protože zdánlivě znamená úplnou nezávislost každého jedince považujícího za svou svobodu pohyb bez uzdy, zbavený lidských postojů, ačkoli jde spíše o jeho úplné zotročení a úplnou ztrátu lidské důstojnosti.“

Nejsme příliš často svědky toho, že tragický defekt se v čočce falešného vědomí jeví jako přednost? Neopakuje se tu příběh biblického Joba, který ve své bídě viděl milost a výsadu?

„Má realita smysl?“ klade si zoufalou otázku francouzský představitel „nového románu“ Robbe-Grillet. A odpovídá si: „Umělec nemůže na tuto otázku nic odpovědět: neví nic.“ A z toho zákonitě dochází k závěru: Nemá smysl od této chvíle požadovat od našich románů, aby sloužily politice, ba dokonce i věci, kterou považujeme za spravedlivou a za jejíž vítězství dokonce ve svém politickém životě bojujeme.“ To všechno, každý záměr, každý aspekt sociální, historický, morální, ideový, politický musí umělec ve svém díle odložit jako zhoubný apriorismus nesrovnávací se s uměním. Lhostejno, jestli se otrásají kontinenty nahromaděnými rozpory. Jestli padají bomby na hlavy lidí, jestli kdesi lidé bojují za svoji svobodu, jestli je někde pošlapávána důstojnost člověka, jestli po tisících hladoví děti. Můžeš to vzít na vědomí jako občan, ne jako umělec. Jinak hřešíš apriorismem a nedosáhneš „autenticity“.

Toto módní slovo se stalo slámou hojně přežvykovanou. Nedat se „zmást kategoriemi“, „nekorigovat obraz světa“ žádnou koncepcí filozofickou, světonázorovou, morální, estetickou; nedopustit se povrchního „rozsu-
zování dobrého a nedobrého“; podat své autentické přímé svědectví o pří-

tomné podobě věcí a dějů; dojit „mezního stavu, kdy se rozrušuje nános prizmat, kterými jsme si navykli vnímat svět, kdy všechno náhle nabývá stejné důležitosti, děje a čas přestávají být programovatelné, vypočitatelné, a je jen na nich, jaké orientace svět v nejbližších chvílích nabude.“

Přelud autenticity popírá uvědomělé, intelektuální, hodnotící, to je ideové, morální a racionální stránky osobnosti. Je to osvobození člověka, nebo jeho zotročení? Ale vždyť už to, že chci působit esteticky, nebo že to naopak nechci, že chci „podat svědectví“, už dokonce i to, že vezmu pero do ruky, je konvencí a něčím zaměřeným do budoucnosti. A tedy apriorním záměrem, a tedy zrušením autenticity.

Člověk plně autentický, člověk tohoto okamžiku, člověk zbavený apriorních idejí, to je obecně lidských i svých vlastních zkušeností, promítnutý do budoucnosti, člověk zřeknuvší se své historie, svého cíle a jednání k němu směřujícího, zřekl by se zároveň svého podílu na lidské, a dokonce i na své vlastní budoucnosti, zřekl by se zároveň své vlastní důstojnosti, stal by se otrokem náhody, redukoval by sám sebe na pouhou fyziologii. Ano, i to můžeme slyšet: „Netvořím hodnoty. Vyprazdňuji se a nasycuji. Nic víc.“ (H. Miller.)

Při takovéto koncepci literatury by bylo možno zachytit jen povrch životních jevů. Ve skutečnosti ovšem ani bezprostřední smyslové poznání neumožňuje člověku zbavit se svých dějin (a abych řekl něco hodně provokujícího, ani jejich třídního aspektu), popřít zkušenost, vidět věci jen v jejich okamžité podobě. Člověk nemůže vystoupit ze svého subjektu, a tedy ani ze své zkušenosti, a tedy ani z hodnocení skutečnosti, kterou tato zkušenost vyvolává. Marx výstižně ukázal, že i lidské smysly nejsou nic věčného a jednou provždy daného, ale že se utvářejí postupně, že „vytváření pěti smyslů je prací celých dosavadních dějin světa“.

Nechápu tedy snahu odmítnout využití všeho předcházejícího poznání jevů, procesů a jejich zákonitostí. Připadá mi to stejně pochybné jako dogmatizovat zkušenost ve strnule neměnnou abstrakci, neohlížející se na skutečnost v její konkrétní, vyvíjející se podobě. A dělat z toho nějaké estetické recepty pro naše umění, jak se o to pokoušejí kritici z Tváře, zdá se mi s představou umění v naší společnosti stěžejí slučitelné.

Je možné ovšem i dnes, jak je vidět, pokoušet se zároveň s pojmy stranickost a angažovanost vyloučit za hranice umění jeho aktivní, tolikrát dějinami stvrzené společenské poslání.

Vzdát se tedy prométheovského snu a vůle proměňovat skutečnost k prospěchu člověka? Mohli bychom pak vůbec umění klást do souvislosti s humanismem, který od Homéra je jeho živým nervem? Nebo i humanismu se máme zříci? Zřekli bychom se lepší části svých několikatisíciletých dějin.

Jednota poznání a činu – taková je podoba každého skutečného humanismu. A socialistický humanismus se neodehrává jen v dimenzích jednotlivce, ale zároveň v dimenzích milionových mas spojených praxí socialismu.

Jednota poznání a činu – to je i v umění ona „činná pravda“ Romaina Rollanda, to je ono Šaldovo vyznání: „Moderní spisovatel, básník, umělec a tvůrce chce být dělníkem – nic víc, ale také nic máň než dělníkem; dělníkem života, krásy, radosti.“

Zdá se, že všechno jde svým přirozeným chodem... Tisknou se knihy a hrají divadla, točí se více filmů než kdykoliv předtím, vznikají nová hudební díla, výstava stíhá výstavu. Jen slepý by mohl popírat zjevné úspěchy tvorby minulých let, živý tvořivý proud, vyvolaný ozdravným procesem v naší společnosti, a spolu s tím i překonáváním zužujících nebo zkraslených výkladů socialistického umění. Rmut a kal, který se zvrátil ode dna, když se tento proud prudčeji rozběhl, je zajisté něčím přirozeným a zákonitým a neproniká výrazněji do čistých vln, které spěchají vpřed. Je tu tedy zdánlivě všechno v pořádku. A přece!

Problém tu je a nemělo by smyslu si jej zastírat. Vyjevuje se jako problém kulturněpolitický.

Roste počet literárních debutů, ale například náklady knih poezie v poslední době začaly klesat. Po značném čtenářském zájmu, který se projevil před několika lety, nastala únava a poklesl zájem především o bezdějové prózy, které někteří kritici s dýchavičnou uspěchaností líčili jako objevy trvalého významu. Tuto skutečnost nezakryje ani stále ještě pocíťovaný nedostatek papíru. Náš film, který zaznamenal nepochybný umělecký růst, hromadí cenu za cenu na mezinárodních festivalech, ale nejednou právě filmy vysoce oceněné západními porotami a kritiky nedovedou získat dostatečný zájem našeho diváka. Návštěvnost kin a divadel klesá a úsilí vyvážit tento úbytek komerční dramaturgií, ať už v kinech nebo divadlech, je zřejmě náhražkovým kompromisem, úspěšným snad hospodářsky, ale určitě málo chvalitebným z hlediska kulturní politiky. Tento jev, či lépe řečeno proces, má obecnější charakter, není to ani nijaký jev specificky náš. Avšak je to jev, který v případě, že by se prohluboval, dostal by se do rozporu s postupem kulturní revoluce, s vývojovými zákonitostmi naší společnosti. Rozhodně jej nelze redukovat na nějakou jednu příčinu. Zdá se, že tu hraje roli řada společenských a civilizačních faktorů. Zdá se však, že v tom hraje nemalou úlohu i umění samo.

Demokratizace umění je nepochybně jedním z největších výtěžků kulturní revoluce. Výsledky, kterých jsme v tomto směru za dvacet let dosáhli ve všech oblastech umění, jsou pozoruhodné a vyvolávají obdiv všude ve světě. Hrdě například srovnáváme náklady knih dosahované v po-

válečné době s náklady předválečnými. Vztah kultury a širokých vrstev se po celá léta rozšiřoval a upevňoval. Jde o to, abychom bránili stagnaci, nebo dokonce ustupování tohoto procesu, abychom jej dále rozvíjeli.

Je pochopitelné, že široké zpřístupnění kulturních hodnot, zabezpečované širokou a bohatě dotovanou sítí kin, divadel a jiných kulturních zařízení, obrovský rozvoj ediční i kulturně výchovné činnosti a další faktory demokratizace umění vytvořily velké možnosti i pro oblast tvůrčí a že přirozeně hluboce ovlivnily i charakter umění. Jde o to objektivně zvážit tento neobyčejně pozitivní proces, nezamlčet si však ani jeho sporné nebo negativní stránky, abychom jeho pozitivní stránky mohli tím úspěšněji rozvíjet a abychom mohli tím přesvědčivěji odmítnout jeho kritiku, vycházející z pozic snobismu a výlučnosti.

Myslím, že není pochyb, že tvůrčí oblast, odpovídajíc obrovskému kulturnímu zájmu poválečných let, vytvářela si dost zjednodušenou představu nediferencovaného, jednotného, univerzálního publika a vycházela mu nejednou vstříc – ať už z vnitřního přesvědčení, nebo pod tlakem veřejnosti a kritiky – i omezováním svých možností, své tvůrčí palety, opomíjením mnoha podnětů z vlastní minulosti našeho umění i z umění světového. Poznání tohoto faktu vedlo v několika posledních letech ovšem nejednou k výkyvu opačnému. Umění začalo v hojně míře zužitkovávat zanedbané podněty, začalo horečně dohánět své vnitřní možnosti – a v tomto hledání namnoze oslabilo svůj zřetel a svůj vztah k širokým vrstvám obecnosti.

K tomu přistoupilo v nemalé míře i to, že velmi potřebné úsilí o pronikání našeho umění do světa se v posledních letech nejednou začalo projevat i v různých povrchně převzatých a nestrávených vlivech, v ústupcích nebo prostě v převzetí cizích kritérií, vytržených z odlišných historicko-sociálních i kulturněhistorických podmínek. A někdy dokonce nachází svou zkarikovanou podobu v honbě za „světovostí“ chápanou jako dýchavičné – a vždy ovšem opožděné – dohánění cizích mód. A nejen kritik, propadáje sklonu ke krajním polohám, místo aby se, poučen zkušenostmi minulých let, pokusil dát věcem pokud možno objektivní podobu, ukázat je v jejich pravých dimenzích a vztazích, prostě, abych užil metafory, nahrazuje Václava Řezáče Věrou Linhartovou.

Pomineme-li ty, kdo vztahy umění a života, umění a společnosti oslabují programově, nemůžeme pominout fakt, že u části umění se začalo vyhraňovat převážné zaměření na poměrně úzkou vrstvu městské inteligence. To se ovšem nutně odráží v klesajícím zájmu u ostatních vrstev čtenářů, diváků a posluchačů o díla takto úžeji se vyhraňující. A tento klesající zájem zas nazpět vyvolává a zesiluje ono užší zaměření na onu poměrně úzkou vrstvu publika, která toto umění konzumuje. Ocitáme se v začaro-

vaném kruhu, kde následek se mění v příčinu a příčina opět rodí následek. Kruh se újí a do vznikajícího vakua se tlačí různé komerční produkty na nejnižší únosné hranici vkusu. Příkladů najdeme třeba v repertoáru divadel a kin dost a dost. Kdyby tato tendence měla ovšem pokračovat, bylo by to k velké škodě společnosti i umění.

Jestliže jsme si před lety namlouvali, že jsme v podstatě zrušili protiklad vysokého umění a umění pro masy, ukázalo se, že naše přání o mnoho předstihla tehdejší skutečný stav. Co však horšího, dopustili jsme se vážného zjednodušení otázky, pokud jsme umění chtěli zredukovat na vertikální hierarchii, na jakýsi žebříček vyšších a nižších hodnot, a neviděli je zároveň jako velký horizontální, bohatě členitý souhrn hodnot, které existují i vedle sebe, odpovídající svou diferencovaností diferencovanosti uměleckých talentů, diferencovaností naší společnosti, diferencovaností zájmu jejich jednotlivých částí, od společenských skupin až po jednotlivé lidi. Vytvořila se představa univerzálního diváka a představa jednoho modelu umění pro tohoto diváka určeného.

A jestli v padesátých letech kritika stavěla umělcům před oči takový zjednodušený model umění pro všechny, umění pro univerzálního diváka, vycházejíc ve velké míře z představ realismu devatenáctého století, dnes část kritiky, vycházejíc stejně jednostranně z výbojů meziválečné avantgardy a poválečného modernismu, se stejnou horlivostí klade umělci před oči model umění pro úzkou vrstvu, v podstatě tedy umění pro „elitu“. Extrém je tu vyvažován extrémem a oba, jak bychom si konečně měli uvědomit, pramení z nesprávné a dogmaticky nesnášenlivé představy jednoho modelu, kterému je připisována univerzální platnost, který je kladen za vzor všem, v rozporu s požadavkem diferencovanosti umění.

Domnívám se, že uspokojení mnohotvárného zájmu „všech“, to je celku diváků, čtenářů a posluchačů, má sloužit právě „všechno“ umění, to je umění jako celek. Z toho ovšem také vyplývá, že každé umělecké dílo nemusí jako mikrokosmos plnit svým „příslušným podílem“ všechny stránky tohoto mnohotvárného poslání. Domnívám se, že také ne každé umělecké dílo má schopnost, nebo dokonce povinnost hovořit ke všem. A přirozeně naopak i schopnost vnímat umělecké dílo není dána jaksi shůry. Jednou provždy a stejnou měrou všem; je třeba ji pěstovat, rozvíjet a vychovávat. To je druhá stránka procesu demokratizace umění, ke které se ještě vrátíme. I když ovšem jsem přesvědčen, že i při plném vyrovnání všech třídních rozdílů, při odstranění rozdílu mezi fyzickou a duševní prací a při stejném stupni vzdělání povládně v budoucnosti dál, ba bude se ještě rozvíjet diferencovanost osobních zájmů a vkusu i ve výběru uměleckých děl.

Umění má mnoho jazyků. Ve svých vrcholcích je jednotné; ke všem hovoří Homér, Shakespeare, Tolstoj, Rolland, Šolochov, Hemingway – abych užil příkladů jen z literatury. Ale to jsou právě vrcholky. Je ovšem i umění, které hovoří ke statisícům nebo k tisícům; je ovšem i umění, které se obrací především k těm nebo především k oněm. Myslím, že se nebude krýt čtenářská obec Mannova Doktora Fausta se čtenářskou obcí Nexöho Buřiče Mortena; nesnižuje to jednoho nebo druhého; nebude to otázka hodnoty, ale zaměření, tedy otázka životní zkušenosti a zájmu čtenáře. Vidím tedy na prvním místě důležitost toho, s *čím* se umělec na čtenáře nebo diváka obrací, jaké poselství přináší, je-li to poselství humanismu, svobody a demokracie, které se zasazuje za jasnou lidskou budoucnost, nebo je-li v něm lhostejnost nebo nevíra k osudu člověka.

Považuji za přirozené, že i politika bude zajímat především tato stránka, *co* umění přináší, *jakým směrem* působí, zatímco ono *jak*, otázka uměleckého způsobu, patří do kompetence umělce se všemi riziky hledání, šťastných nálezů nebo tragických omylů.

Připomněl bych v této souvislosti starý výrok Plechanovův: „Umění nabývá společenského významu v té míře, v jaké zobrazuje, vyvolává nebo tlumočí činy, city nebo události důležité pro společnost.“ Tím jsou samozřejmě vymezeny i jeho aspirace na zájem veřejnosti. Je přirozené – a to je další stránka věci – že význam každého uměleckého díla bude větší nejen tím, čím významnější poselství ponese, ale i tím, čím větší bude okruh těch, k nimž je donese. Myslím, že tím směrem se ubírá i přirozená ctižádost umění, jehož podstatou je už od jeho vzniku sdělení, totiž to, že chci něco někomu říci.

Nevím, který umělec je nadán ctižádostí mluvit k co nejmenšímu počtu posluchačů; znám však mnoho umělců, kteří ve skutečnosti dělají bezděky mnoho proto, aby se počet jejich posluchačů stále zmenšoval. V sebeuvědomění si tohoto faktu je první a základní předpoklad, aby umění neoslabovalo svůj vztah ke svému obecnstvu (a aby si tím nepodřezávalo větev samo pod sebou – neboť umění existuje jen ve vztahu ke konzumentu, ne samo o sobě), ale aby jej naopak rozšiřovalo a upevňovalo.

Třebaže je ovšem pravda, že i z chudoby lze učinit výsadu nebo program. Americký profesor Mircea Eliade se znepokojením hovoří o mýtu elity, který se rozmáhá v západních zemích „díky komplexu méněcennosti veřejnosti, kritiků a oficiálních uměleckých instancí“ a který pramení z podmínek „zcizené“ a zdánlivě nepoznatelné skutečnosti soudobého kapitalistického světa. Je to horečný kult nekonvenčnosti, absurdity a nepřístupnosti. A jeden z amerických prozaiků hlásá: „Velké dílo musí být nevyhnutelně temné všem, až na několik málo těch, kdo jsou jako jeho

autor zasvěcení do tajemství. Sdílení je tak druhotné: důležité je věcné pokračování. A k němu postačí jediný dobrý čtenář.“

L. Giesz v článku Fenomén kýče, otištěném v časopisu Tvář, hovoří o prastarém prý antagonismu mezi uměním a masou a cituje K. Hofera: „Iluzi, že umění musí být v první řadě uměním lidovým, je nutno krutě a beze zbytku zničit. Čím větší a významnější je umění, tím méně může být umění pro masu, nikdy jím nebylo a nebude. Masa hledá v umění kýč.“ Nechci vážně polemizovat s tímto zjevným nesmyslem, prozrazujícím naprostou neznalost dějin umění. Homérova díla se předávala lidovou tradicí; antické divadlo, jemuž se obdivujeme dodnes, bylo široce lidovou záležitostí; novodobé divadlo se zrodilo na italském trhu a Shakespeare byl lidovou stravou, jakou opovrhovala oxfordská elita, jež ve stejné době psala bezkrevná „vysoká“ dramata – a Shakespeara proto nikdo nepovažuje za kýč; Cervantes a Goethe, Tolstoj i Mickiewicz, Rolland i Gorkij jsou četbou širokých mas, moudrý filozof humoru Chaplin vyrostl z kořenů lidové klauniády a Pablo Neruda recituje před několika desítkami tisíc lidových posluchačů na náměstí v Santiagu. Snad tedy opravdu není třeba vážně polemizovat. Připomněl bych tu jen Rollandův výrok: „Jen hloupá pýcha a obmezené srdce upírá jakoukoliv uměleckou hodnotu umění, které se líbí prostým lidem.“ A Giesz z toho vyvozuje: „Nejextrémnější polemikou je radikální přerušení komunikace.“ Prostě, obrátit se zády k mase, která je čímsi podřadným ve srovnání s „elitou“.

Hovořím o těchto jistě extrémních názorech ne proto, že chci přeceňovat jejich vliv u nás, ale proto, že jsou nejzazším logickým domyšlením a vyústěním tendence oslabování vztahu mezi umělcem a divákem, a čím dříve si to uvědomíme, tím lépe. Je ovšem smutné, že tyto názory, které jsme četli v časopise Tvář, jsou tu otištěny bez komentáře, se zřejmým zalíbením a v plném souladu s mnoha podobnými názory, které se formulují už v dost vyhraněnou koncepci umění, odvracejícího se od skutečnosti a od čtenářů. A je ještě smutnější, že ve výběru uměleckých příspěvků v tomto časopise, v němž bohužel chybí většina jmen z mladé literární generace, nacházíme i praktickou aplikaci takových názorů.

„Radikální přerušení komunikace“ s masou čtenářů vypadá pak například takto:

*Vehoušli
a houš a rúní bze
A bizem tér a psis
Tár vernol tál
a psení pses*

*Šír bylo naruby
Trub andělů a snůh*

Elita tleská; jeť zde manifestována její převaha nad masou, která prý holduje kýči. Masa čte, a nerozumí. A v témže časopise se najde i kritik, který jako v čínské pohádce unešeně vzdychá: Jaké má císař krásné nové šaty! A odkudsi ze stránek Jana Kryštofa sem zaznívají slova: „Ze všeho pokrytectví se mi pokrytectví estétské protiví nejvíce, neboť ze své chladnosti chce učinit šlechtictví... Vyhýbejme se jako moru oné umělecké mluvě, jež je již jen nářečím kasty. Třeba mít odvalu, abychom mluvili jako člověk, ne jako »umělec«!“ Ano, třeba mít odvalu po vzoru onoho dítěte z čínské pohádky říci: „Vždyť tento estét je nahý!“ Ano, je třeba vymanit se ze zotročujícího a nedůstojného komplexu méněcennosti před chudobou, která si nasazuje okázalou masku, před normami falešné velikosti, před mýty a mystifikacemi falešné elity – a také před humbukem.

Před časem jsem četl o nějakém muži v Americe, který ušel po rukou asi tři sta kilometrů a spotřeboval na to několik párů kožených rukavic. Řada zrazených a zrazujících duší, které svůj neúspěch a vnitřní chudobu zakrývají před světem i samy před sebou stále novými extravagancemi, s lítostí zjišťuje, že spotřebovala mnoho párů rukavic, aniž to koho vzrušilo. Se spěchem si navlékají další rukavice, horečně se vydávají nějakým nebývalým nebo ještě „nebývalejším“ směrem na další kilometry chůze po rukou, bez naděje na pozornost nebo úspěch. Lidé lhotejně kráčejí kolem po svých nohou (ó té konvence!), naplnění svými starostmi i nadějemi, a ani se neohlédnou. A jako natruc si čtou Nezvala i Otčenáška, Mináče i Hrubína, Lustiga i Hanzlíka a mnoho jiných, v jejichž knížkách se chodí nohama po zemi, po jejich výškách i srážech, po jejich idylicky krásných koutech i drsných bojištích.

Mýtus elity, tuto útěchu vydědenců, lze snad pochopit – i když ne ospravedlnit – z podmínek světa zcizeného člověku, kde rubem tohoto mýtu jsou nekonečné kilometry celuloidového pásku komerčních filmů, stereotypy kreslených seriálů a tuny papíru potištěného brakovou literaturou, běžná konzumní hudba, která není o mnoho víc než ekvivalentem fyziologie, miliony televizních obrazovek, v nichž jako v obludném akváriu se zmítají cáry něčeho, co ztratilo souvislost se skutečností, s člověkem, s humanismem – a také s uměním, protože dávno nahradilo tvorbu konfekcí.

V naší společnosti – a to je velký výsledek kulturní revoluce a demokratizace umění – jsou vytvářeny podmínky – a je třeba je rozvíjet a upevňovat ještě daleko cílevědoměji, než to činíme – aby umělec nemluvil k hluchým uším nebo jen k hrstce vyvolenců. A aby tak znásoboval

význam svého díla i svou vlastní lidskou důstojnost. Aby umění, ne hra a pouhá fantazie, ale historicky tolikrát ověřená síla každého lidského pokroku, ještě stupňovalo svůj podíl na polidšťování člověka, na polidšťování světa.

V naplňování tohoto poslání umělec hledá. Hledá podle své zkušenosti lidské i umělecké, podle míry charakteru a mnohotvárnosti svého talentu, podle úpornosti svého lidského i tvůrčího zaujetí. Hledá všemi směry, v různých vrstvách prostoru i času, ale nese si stále s sebou svou lidskou dimenzi; ze svých hledání se vrací na zem. Je Prométheem, je i Antalem.

Třebaže klikatina lidských cest i dějinných úsilí se nedá zredukovat na přímku, není pochyby, že směřuje stále kupředu. Umění na tom má a chce mít podstatný podíl. Podíl, kterého se nevzdá a nemůže vzdát, nechce-li zrušit samo sebe.

(1965)

KULTURA TVÁŘÍ V TVÁŘ POLITICE

Ladislav Hejdánek

V poslední době se několik autorů zabývalo naším časopisem, ale po pravidle jaksi na okraji svých úvah. Ukázal na to Zdeněk Mlynář, když adresoval Trefulkovi námitku, že svůj článek napsal jakoby o časopisu Tvář, ale situaci prý vylíčil tak, jako by šlo o celonárodní problémy vývoje socialismu. Mlynář v polemice s Trefulkou, který chce v socialistické společnosti vidět tu nejsvobodnější a nejosvícenější společnost, zdůrazňuje, že ani socialistická politika se nemůže zříci politicko-mocenských zásahů do společenského života i ve sféře názorového boje. (...)

Pokud jde o faktickou stránku celé věci, pak nelze než s Mlynářem souhlasit. K uplatňování mocensko-politického aspektu ve „vývoji a střetávání idejí“ zajisté dochází a musí docházet, dokud je moc společenskou skutečností. Každý politický koncept „svobodné“ a „osvícené“ společnos-