

Umělecký subjekt jako sociální role

Umělecký subjekt si můžeme představit jako dvousložkovou strukturu: na jedné straně je to *tvůrčí individualita*, konkrétní osobnost, druhou složku představuje *sociální role*, role umělce, která má své místo v systému společenských rolí, jímž je překrýván „přirozený svět“ člověka. Tato složka je uchopitelná sociologicky.

Existují různé teorie společenských rolí a také jejich různé teoretické členění, různé klasifikace. S. F. Nadel¹ například rozlišuje role „vrozené“ (ascribed), mezi něž patří pohlaví, věk, rasa atd., a role „získané“ (achieved), které se dále člení na vztažné a nevztažné. K nevztažným patří role vlastnické, expresivní (sem řadí umělce) a servisní; ke vztažným pak role symetrické (vzájemné) - například kolega, rival, partner, a role asymetrické (hierarchické) - manažer, vedoucí, patron atd.

Více než toto formální členění vycházející z vlastností či rysů, jež daný typ role charakterizují, nás však zajímá hledisko funkční. Umělec jako společenská role se pak jeví jako určitá (subjektivní) aktivita ve sféře duchovní, kulturní, která má jistou pozici ve struktuře kulturních rolí v určité historickospolečenské situaci a dostává se do vztahu k jiným společenským rolím (filozofa, vychovatele, politika, vědce, technika, ekonom a pod.). Je to jakási normativní představa o tom, jaké poslání a úlohy by měl umělec v dané situaci naplňovat, respektive jaké místo na základě jeho funkčního zapojení do sociální struktury mu přísluší.

Tu je nutno rozlišit na jedné straně představu, jakou o roli umělce má společnost, respektive její vládnoucí vrstvy, a na druhé straně pocit, jaký o svém postavení má tvůrce sám, jak „se cítí“ být společností přijímán a k čemu „se cítí“ být povolán. Nedávné zkušenosti s čestnými tituly zasloužilých a národních umělců nás poučily, že společenské hledisko na umělce jako sociální roli podléhá mimouměleckým, politickým a jiným zájmům, takže tu nelze hledat měřítko tvůrčích kvalit uměleckého subjektu.

Nicméně i pro zkoumané období dvacátých a třicátých let můžeme získat jisté podklady, například z údajů o *udělení státních cen*. Není pochyb o tom, že i za první republiky byly v pozadí těchto aktů - obdobně jako tomu bylo v jiných podmínkách a v jiné podobě i v době nedávné v naší zemi - různé zájmy kulturní, ekonomické i politické. Na rozdíl od režimu jedné strany

existovaly však podmínky pro to, aby se o udělených státních cenách mohlo veřejně a svobodně diskutovat.

Kuncův slovník spisovatelů v přehledu státních cen udělených v letech 1920-1942 uvádí celkem šedesát jmen. Někteří autoři, například K. Čapek, K. M. Čapek Chod, V. Dyk, O. Fischer, J. Hilbert, R. Medek a F. X. Šalda, obdrželi státní cenu vícekrát. Z generačního hlediska je příznačné, že absolutní převahu mají autoři narození v osmdesátých letech minulého století. Ve dvacátých letech se přirozeně uplatnili autoři starší, ve třicátých letech se však mezi laureáty objevili i autoři tehdy střední a mladší generace (Halas, Zahradníček, Seifert, Hostovský, Křelina ad.).

Z hlediska „normy“, jakou udělení ceny znamenalo pro sociální roli „umělce“, je zajímavé sledovat, jaké typy slovesných umělců byly vyzdviženy na piedestal příkladů. Ve dvacátých letech to byl z básníků především Viktor Dyk za sbírky *Poslední rok* (poslední část básnické tetralogie z doby války) a *Devátá vlna*. Nepočítáme-li Březinu, jenž v té době byl spíše monumentem, pak se tu objevuje též Karel Toman. Jde tedy o básníky dospívající do období zralosti, jejichž poezie monumentalizuje především typ národního mluvčího, národního básníka.

V próze se typovými autory stávají Božena Benešová (romány *Člověk* a druhá část válečné trilogie *Úder*), Rudolf Medek (*Anabáze*) a Karel Matěj Čapek Chod (*Vilém Rozkoč, Řešany*). Připočteme-li k tomu Koptovu *Třetí rotu*, získáváme opět obraz slovesného umělce, který zvýrazňuje pozitivní mravní hodnoty národního zápasu. Ještě výraznější je situace v dramatu. Tam totiž ve dvacátých letech dominují Stanislav Lom a Jaroslav Hilbert, v jejichž dílech (zejména v Hilbertově *Praporu lidstva* a *Druhém břehu*) se prosazuje výrazný odpor vůči materialistickým tendencím v soudobém duchovním životě. Avšak i z tvorby mladších dramatiků byla ceněna díla kriticky ztvárňující náměty mravního rozkladu a nihilismu (*Adam Stvořitel bratří Čapků*) a vyzdvihující myšlenku možné mravní obrody (*Langerův Velbloud uchem jehly*).

Ve třicátých letech se normativní představa umělecké role vyjádřená udělením státních cen poněkud proměnila. V poezii se do popředí dostal typ básníka obracejícího se od sociální a kulturní revolty ke světu smyslovému (*Hora*, Halas, Zahradníček, Závada).

V próze třicátých let oceněné státní cenou se objevuje typ epika ztvárňujícího dynamiku společenské přestavby (Marie Majerová: Přehrada; Marie Pujmanová: Lidé na křižovatce), ale také otázky lidské totožnosti rozplývající se v relativismu či mytické fikci (K. Čapek: Povětroň; I. Olbracht: Nikola Šuhaj loupežník). Zase je to oblast dramatu, kde se normativní záměry promítly nejvýrazněji v tendenci ke zdůraznění role umělce jako obránce lidské solidarity a duchovní svobody proti násilí politickému i proti hrozbám technické civilizace (Čapek: Bílá nemoc; Langer: Jízdní hlídka; Ed. Konrád: Čaroděj z Menlo).

Instituce státních cen se tehdy ukázala jako indikátor umožňující charakterizovat panující sociální normu kulturní role umělce (básníka, spisovatele) v dané historickosociální situaci. Vůči této normě se pak vztahovaly v pozitivním i negativním smyslu individuální, osobnostní složky tvůrčích subjektů v daném období. Zřetelné je to zejména u avantgardních umělců, kteří ve dvacátých letech zaujali vůči sociální normě vyjádřené státními cenami stanovisko záporné, ať už je vyslovili přímo nebo tvůrčím projevem, jenž se s touto normou rozcházel.

Neméně důležité je však samo cítění umělce jako sociálního činitele, jako určité společenské role a jejího místa ve struktuře těchto rolí. Je ovšem nutno přihlídnout ke skutečnosti, že „umělec“ jako kulturní role se konkretizuje v různých druzích umění (malířství, sochařství, architektura, literatura, hudba, divadlo atd.) tvořících rovněž určitou strukturu, jež má v dané situaci svou dominantu.

Uvnitř krásné literatury jako uměleckého druhu lze roli „básníka“ nejnázeze rozeznat v lyrické poezii tam, kde se jedná o (auto)stylizaci mluvčího. Avšak i v básnických druzích fabulačních, kde je subjekt skryt za příběhem a postavami, které v něm figurují, můžeme rozpoznat umělecký subjekt jako strukturu, v níž se realizuje vztah mezi složkou osobnostní a sociální (rolí). Tento vztah se projevuje například ve vztahu k námětu, k žánru, ale i k typu protagonisty epického či dramatického díla. O vztahu tvůrce k sociální roli vypovídá například to, zda si zvolí námět kladoucí důraz na sociální poměry či na problematiku psychologickou, drží-li se osobní zkušenosti a historických poznatků nebo se uchyluje k fantazijní kreaci. Ukazatelem může být i respekt k žánrovým pravidlům či jejich porušování (mísení žánrů) a konečné pojetí protagonisty jako vítěze či oběti, jako hrdiny či blouda apod.

Tuto skutečnost můžeme doložit například na srovnání tří próz ze dvacátých let: Olbrachtovy *Anny proletářky* (1928), *Haškova Švejka* (1922-1923) a *Čapkova Krakatitu* (1924). Jestliže v Olbrachtově románu je zřetelné ztotožnění tvůrčího subjektu s rolí popularizátora komunistické ideologie (tedy s rolí vázanou na mimoumělecké, politické postoje), pak u Haška jde o zřetelnou negaci role „umělce“ jako hlasatele společenských ideálů a u Čapka pak o specifické pojetí umělce jako role nezávislé na mimouměleckých postojích, ba dokonce ovlivňující ostatní sociální aktivitu, přitom však zachovávající onen kulturně konstruktivní charakter, který je v základech sociální role umělce uložen.

Dá se říci, že vztah k společenské úloze kulturního mluvčího je cosi, co vytváří nadindividuální souvislosti velmi často charakterizující určitou uměleckou *generaci*. Velmi výrazné bylo toto cítění u „*generace buřičů*“ z prvního desetiletí našeho století: Gellner, Šrámek, Toman i Hašek se cítili být „vyřazení“ ze spořádané společnosti, respektive odmítali se do ní zařadit. Tady tkvěl důvod stylizace tuláctví a anarchické revolty promítající se v mimoumělecké, praktické solidaritě s jinými sociálními vydědenci, s dělníky. Dochází tu tedy k vzájemnému ovlivnění mimoumělecké praxe a estetického vědomí, tvůrčích záměrů a realizací. - U *generace Almanachu na rok 1914*, tzn. především u mladých bratří Čapků, se cítění sociální role umělce modifikovalo. Promítlo se hlavně do sféry duchovní kultury, tj. integrovalo se - byl s provokativním gestem „*enfant terrible*“ - ve světě společensky uznávané kultury. - První světová válka přinesla proměnu životně hodnotové hierarchie i rozvrat společenského establishmentu včetně kultury. Důsledkem byla proměna vztahu uměleckých osobností k sociální roli. V letech války se posílilo cítění společenské úlohy umělce jako mluvčího národa, v němž ožily vlastně tradice obrozenské. Umělec jako sociální role se dostává do centra společenského dění, v němž opět - jako v minulém století - suploval roli politika (*Manifest českých spisovatelů 1917*). - Dvacátá léta a vznik republiky přinesly další změnu do vztahu tvůrčí individuality a společenské role v rámci uměleckého subjektu. Dochází tu k diferenciaci, v níž můžeme sledovat jisté dominantní trendy.

Období dvou desetiletí první (a druhé) republiky bylo v podstatě vymezeno historicky vznikem a zánikem samostatného státu. Se vznikem státu se měnila struktura osobnostní a sociální složky v uměleckém subjektu a stejně tak se vztah obou složek měnil i v době ohrožení a zániku tohoto státu.

Mezníkem mezi dvěma fázemi sociálního vývoje rozlišenými změněnými existenciálními parametry historickospolečenské situace byla ekonomická krize na přelomu dvacátých a třicátých let, která ovlivnila životní podmínky lidí, mentalitu intelektuálů i tvůrčí podmínky a záměry umělců a literátů (včetně změněného cítění sociální úlohy umělce).

Určující základnou životní zkušenosti tvůrců byl pro dvacátá léta konec války, zrození samostatného státu a vyhraňování sociálního charakteru. Revoluční vlna zasahující z Ruska do střední Evropy zesílila sociální až socialistický akcent v mentalitě intelektuálů, zejména mladých. To samozřejmě ovlivnilo i poměr osobnostní složky ke kulturní roli ve struktuře uměleckého subjektu.

Pro léta třicátá byla základnou zkušeností materiální i duchovní krize a narůstající ohrožení demokracie ze strany formujících se totalitních režimů „silné ruky“, degradujících osobnost na částičku manipulované masy. Tento moment nutně zapůsobil na proměnu vztahu a významu osobnostní složky vůči sociální roli.

Ve dvacátých a třicátých letech se na literárním komunikačním procesu podílela řada autorských osobností rozlišených věkově,² sociálně, profesně i politicky a ovšem i odlišným cítěním společenské úlohy umělce.

Z profesního hlediska měli například největší zastoupení mezi aktivními tvůrci novináři a redaktoři, po nich následovali pedagogové a úředníci. Jen zhruba 12% spisovatelů přicházelo do literatury z praktického života. Zajímavá je struktura jednotlivých generačních vrstev, pokud jde o zastoupení tvůrců v literárních druzích; zatímco v generaci autorů narozených v letech 1870-1890 jsou slabě zastoupeni dramatici, v následující generační vrstvě je jejich výskyt markantní. Nápadný je rovněž značný podíl lyriků mezi autory narozenými po roce 1900. I tento fakt do jisté míry signalizuje rozdíly v cítění sociální role umělce: na jedné straně volba druhu zaměřeného na širší divadelní publikum, na druhé straně volba literárního druhu orientovaného na vyspělé čtenáře (náklady básnických sbírek nedosahovaly v průměru více než 500 výtisků).

Slovníkové údaje a literárněhistorické příručky nabízejí pro dané období zhruba 160 autorů, kteří aktivně zasahovali do literárně komunikačního procesu. Údaje o věkovém rozložení ukazují, že z literární scény odcházela ve dvacátých letech generace, která na ni vstupovala v době politické stagna-

ce a kulturního vzruchu osmdesátých let, kdy se už začal rozkládat národní mýtus (boje o Rukopisy, Schauerova stať). Tuto generaci představovali především prozaikové (svá díla publikovali např. I. Herrmann, V. K. Jeřábek, J. Š. Baar, K. M. Čapek Chod, F. X. Svoboda ad.). Z básníků uveřejnil nestor Heyduk ještě v roce 1921 Stesky na stezkách starého zpěváka (vycházely též jeho sebrané spisy). Eliška Krásnohorská vydala roku 1922 Ozvěny doby, Sny po divadle a o rok později Pestré povídky. Na sklonku dvacátých let umírají dva představitelé generace symbolistů, Březina a Sova. Působí však stále realista Machar (poslední básnickou sbírku vydal v roce 1937).

Výše uvedení autoři, přestože se z hlediska vývoje literatury jako „řeči tvarů“ nesoucích specifické sdělení ocitli na okraji, mimo hlavní proud dění, byli stále aktivními účastníky literární komunikace a byli živoucími představiteli určitých představ o sociální roli umělce, revokovaných růstem národního uvědomění za války. Touto generací doznívalo pojetí umělecké role, která se utvářela v osmdesátých letech devatenáctého století - role umělce jako mluvčího národně reprezentativních záměrů a cílů (a zároveň role umělce jako výsostného kulturního činitele zaujímajícího dominantní postavení v hierarchii kulturních rolí). - U symbolistů převažovala již jiná představa umělecké role - byla to představa básníka vizionáře obzírajícího z duchovního ústraní kosmické obzory světa a dějin.

Převratné, revoluční proměny života, které přineslo ukončení válečného kataklyzmatu nejen v oblasti politické, nýbrž i v technice, ekonomice, kultuře a v celkovém způsobu života, se musely promítnout v estetické zkušenosti tvůrčích osobností, především pak těch, jejichž životní postoje a názory se utvářely právě v době světové krize a uvolnění tvořivé energie v souvislosti s poválečnou konjunkturou. - U tvůrců starších vedly tyto změny k modifikaci jejich již hotového světového názoru - k radikalizaci (St. K. Neumann) či naopak ke konzervaci ideologických východisek (V. Dyk) a k vazbě umělecké role na mimoumělecké postoje či k názorovému relativismu (K. Čapek). Proti Neumannovi, Majerové, Olbrachtovi na jedné straně, Medkovi, Dykovi, ale i třeba Durychovi na druhé straně ideologické bariéry stáli umělci jako Hašek či Čapek (ale také třeba Toman), u nichž cítění sociální role nezáviselo na vztahu k mimouměleckým postojům. Zjednodušeně by se dalo říci, že cítění sociální role umělce si u nich zachovávalo svou specifickou, nebylo redukovatelné na žádný mimoumělecký (hodnotový) aspekt.

Také u nejmladších autorů poválečné generace se převratnost doby odrazila v zásadním rozchodu s ideologickým arzenálem předchozího období; vedla ke vzniku nové senzibility a senzuality odpovídající změněnému životnímu tempu. S tím souviselo i nové cítění společenské role umělce, kterou jsme si zvykli označovat jako *avantgardní*, tj. usilující předběhnout svou dobu do budoucnosti. Toto budoucnostní zaměření a z něho plynoucí pocit vedoucího kulturního postavení umělce bylo příznačné především pro tvůrce, kteří se rozhodli opustit a překonat hodnotový svět „měšťáckého“ sociálního establishmentu, proti němuž se již „generace buřičů“ snažila vzdorovat bohémským či anarchistickým gestem. Nestačil tu již ani civilizační optimismus generace čapkovské (která sama ho ostatně po válce radikálně zrevidovala). S vůdčím postavením umělce bylo nyní nerozlučně spjata poslání revoluční, a cítění sociální role umělce se tak dostávalo do vztahu k mimouměleckým postojům.

Revolta avantgardního umění se neměla týkat jen umění samého, estetických norem a stylových kánonů, nýbrž chtěla dosáhnout celkové proměny života ve všech jeho duchovních, sociálních i materiálních aspektech. Cílem byl zrod a budování nového lidství, přesněji řečeno příprava k němu. Básník, umělec se stával společenským prognostikem, plánovačem a programátorem budoucí podoby člověka.

Proto se ve dvacátých letech objevilo tolik programových statí, které se výrazně zaměřovaly na obnovu kontaktu umění se životem, Programoví teoretici hledali usilovně novou formulaci sociální funkce umění, a tedy i společenské role umělce, které válečný rozvrat zpochybnil. Umělecká praxe, která měla ztvárňovat živelnou estetickou zkušenost, se často ocitala ve vleku těchto programů, což ovšem paradoxně posilovalo „umělý“ (či dokonce vyumělkovaný) charakter tvorby, dostávající se do rozporu s vlastními postuláty životní praktičnosti a účelnosti.³

Chápání umělce jako revolucionáře bouřícího se proti panující ideologii i kulturní roli umělce zavádělo někdy k popření specifčnosti umění jako zvláštního způsobu sdělení, a tedy i k popření nezastupitelné sociální role umělce. Nemalý podíl na tom mělo zdůrazňování produktivního aspektu, funkce umělce jako producenta uměleckých děl. V duchu konstruktivismu byla umělecká tvorba ztotožňována s výrobní praxí přispívající k přetváření světa.⁴ To mělo paradoxně za následek oslabení složky tvůrčí osobnosti

v uměleckém subjektu ve prospěch sociální role: umělec se cítil jako součást hromadného sociálního subjektu - třídy, mas⁵ - a v této kolektivní anonymizaci, socializaci, pocíťované jako „vyvlastnění“ individuality nepatřící napříště sobě, nýbrž všem, byly spatřovány předpoklady vzniku nového umění, které mělo prosazovat rysy budoucího (komunistického) lidství. „Vyvlastnění“ osobnostní složky uměleckého subjektu a opomíjení specifické povahy umění posilovaly sklouzávání umělecké teorie i praxe (Neumannovy Rudé zpěvy) na úroveň propagandistické agitace, spojované někdy s ničením iluzí o minulosti a přítomnosti ve jménu revoluční budoucnosti.

Rozpoznání nebezpečí, které hrozilo přeměnit umění v nástroj propagandy, vedlo k opačné krajnosti: k ideologickému „vyprázdnění“ sociální složky uměleckého subjektu, role básníka, který se z hlasatele idejí a bojových výzev změnil v imaginativního iluzionistu („kouzelníka“, „akrobata“, „žongléra“ slov), přinášejícího smyslové osvěžení, opojení moderním světem a hravé uvolnění ve chvílích oddechu a regenerace životních sil.⁶ Sociální role začala nabývat povahy tvůrce lidové zábavy (neřkuli masové kultury), který se snažil přihlížet k tomu, co bylo chápáno jako vkus lidových vrstev. Karel Čapek píše v té době studie o lidovém románu, o detektivce, zkrátka o oddechové literatuře, Olbracht vydává „lidový román“ Annu proletářku (ovšem s výrazně ideologickou tendencí) atd. I tady se umělec snaží splynout s „mentalitou davu“, tentokrát ovšem chápaného spíše konzumentsky než sociálně politicky. Zároveň však přináší tento trend uvolnění vazby sociální s mimouměleckými postoji politické povahy. Umělcova role je tu chápána jako iniciace „umění žít“, jako navozování přístupu k životu jako k uměleckému dílu.

Přelom dvacátých a třicátých let znamenal výrazný posun v existenciálních parametrech historickospolečenské situace (ztráta životních perspektiv se odrazila v pocitu „memento mori“ apod.) a v souvislosti s tím i v životním stylu, názoru a cítění sociální role umělce. Došlo opět k posunu ve vztahu a pojetí individuální a sociální složky ve struktuře uměleckého subjektu. - V důsledku změněných podmínek se měnila i axiologická skladba společenského vědomí, duchovní klima společnosti (to ostatně naznačil i posun v normě „umělce“ vyjádřené státními cenami). Do popředí začala vystupovat problematika silné vůdčí osobnosti, důraz byl kladen na aktivismus, na praktickou stránku myšlení, zaměřující často praktičnost za utili-

tární ospravedlňování prostředků ve jménu účelu. Rodila se ideologie autoritativního vůdce vládnoucího a manipulujícího zfanatizovanými masami pomocí totalitního mocenského mechanismu.

Účel a moc povýšené na hlavní hodnoty života začaly zatlačovat do pozadí hodnoty pravdy, svobody, ale i krásy a lásky. V tomto okamžiku se umělci začínají probouzet z iluzí o možném splynutí umění s životní praxí. Dochází k rehabilitaci umění jako nezastupitelného způsobu sdělení, jako svébytného kulturního aktu, jenž má svůj duchovní obsah. Spolu s tím se také obnovuje citění role umělce jako kulturní osobnosti odpovědné za obsah i způsob svého sdělení.

Nešlo však už o sdělení krásy, nýbrž - a to na základě estetické zkušenosti umělců - též o sdělení životní ošklivosti, hrůzy a deformovanosti života. Na pořad dne začala vystupovat problematika mravní, problematika životního zla a zápasu s ním ve světě i v nitru člověka. Není náhodou, že například v próze začíná přibývat baladických příběhů o jedincích podléhajících silám zla (romány o hrdinech, kteří se ocitli mimo zákon).⁷

Do centra pozornosti se v souvislosti s tím posunuly i otázky lidské totožnosti, podstaty, jejíž obrysy se v chaosu hodnot rozpoutaném krizí počaly rozplývat. Vznikla potřeba hledat jistoty, na nichž by bylo možno tuto podstatu znova založit.

Závisle na tomto pohybu vznikaly i předpoklady pro vznik nového typu vazby sociální role umělce jako složky uměleckého subjektu k mimo-uměleckým postojům. Nešlo už tolik o postoje ústící v každodenní kulturní praxi, jako o postoje zásadní, které nabývaly povahy (náboženské) víry v mytizované duchovní hodnoty ideologických doktrín.

Duchovní jistoty, k nimž se umělecké role vázaly, se ovšem různily: na jedné straně to byl návrat k půdě, k tradičním hodnotám selství, prostotě venkovského světa, v němž sepětí se zemí a přírodou šlo ruku v ruce s vírou v jeho božský řád. - Na druhé straně se zintenzívnil příklon ke komunistické doktríně, jež svým důrazem na třídní nenávisť, bojovou aktivitu a organizovanost v historickém zápase o nový svět vytvářela předpoklady pro stalinský totalitarismus a měnila se nepozorovaně pro své vyznavače ve snůšku dogmat, jimiž byla oklešťována živá zkušenost. Materialistická a dialektická povaha z nich činila novodobé náboženství hmotného blahobytu, lhostejné k hodnotám duchovním, především mravním.

V rámci levicových uměleckých kruhů došlo k výrazné polarizaci: proti surrealistické oslavě imaginace osvobozené od diktátu rozumu (a kultury ve smyslu freudovském), stupňující emancipaci umělecké role od mimoumělecké praxe a zvýrazňující kreativně osobnostní složku uměleckého subjektu - ovšem rozpuštěnou v neosobním podvědomém Id („se“), tedy proti této surrealistické umělecké svobodě tu stálo pojetí umělce jako ilustrátora ideologického konceptu dějin, který vytváří racionálně eschatologickou představu nezvratné logiky historického dění určujícího jednotlivé osudy.⁸ Umělcova zkušenost měla být v socialistickorealistickém pojetí filtrována doktrínou vylučující prvky zkušenosti, které s ní byly v rozporu. Umění tak pro marxisty představovalo zesvětštěnou verzi dobového trendu k aprioristickému přístupu k životu, viděnému jako výslednice zápasu nadosobních osudových sil dobra a zla (reakce a pokroku), překračujících meze lidské (individuální) vůle a určujících dráhu jedinců, kteří se tak měnili v pouhé nástroje těchto sil. Mytizoval se život překrývající živelnou zkušenost metafyzickou konstrukcí.⁹

Spolu s tím se ovšem měnilo i pojetí sociální role umělce: umělec byl opět pocíťován jako tlumočnick „věčných“ pravd, jako „klerik“, tj. zasvěcenec do duchovních mystérií (nebo aspoň do ideologické doktríny). S tím souvisela nejen „hermetizace“ v poezii třicátých let, nýbrž i rysy metafyzické úzkosti v próze.

Jiný trend představovali umělci, kteří prohlédali iluzornost dogmat a sázeli na solidaritu svobodných jedinců schopných uvědoměle a na základě osobní odpovědnosti za život hledat cesty ke konsensu, který by umožnil spojit síly na obranu humanitních principů soužití. Sociální role umělce tu byla rovněž cítěna jako služba - nikoli však jako služba mytizovaným ideologickým či náboženským doktrínám - nýbrž jako služba demokratické veřejnosti, společenství svobodných občanů.

Mnichovská kapitulace, rozbití republiky a ztráta samostatnosti otevřely novou kapitolu historie a přinesly změnu existenciálních parametrů historickospolečenské situace. Tato zkušenost se opět promítla ve změně vztahu osobnostní a sociální složky ve struktuře uměleckého subjektu - v oživení pocitu mluvčího národního celku na jedné straně a ve stupňování pocitu existenciálního osamění na straně druhé.

Máme-li shrnout poznatky o struktuře uměleckého subjektu v literatuře dvacátých a třicátých let, dospíváme k zjištění, že v tomto období došlo k výrazným posunům v poměru obou strukturních složek - složky individuálně (osobnostně) tvůrčí a složky sociální (role).

Ve dvacátých letech na sebe strhávala v literatuře pozornost tvorba nastupující generace avantgardních umělců, zdůrazňující nové cítění sociální role umělce jako revolučního prognostika společnosti. S tím souvisela i vazba sociální role na mimoumělecké postoje spojené s kulturně politickou praxí. V dalším vývoji vedl odklon od politické ideologie k cítění sociální role umělce jako iniciátora masového „umění žít“, kde umění se mělo stát záležitostí všech.

Odlišnou strukturu uměleckého subjektu můžeme ovšem v téže době sledovat u autorů generace předcházející (Čapek, Poláček, Langer aj.), u níž se pocituje - v souvislosti s intelektualistickým relativismem - větší volnost ve vztahu sociální složky uměleckého subjektu (role) k mimouměleckým, politickým postojům (srov. např. Čapkovu stať Proč nejsem komunistou).

V souvislosti se vznikem apriorních ideologických a mytizujících konceptů (mýtus půdy, rasy, třídy), které byly výrazem obecné touhy po duchovních jistotách umožňujících překonat pocit existenciální „vrženosti“ do světa, opuštěnosti člověka vydaného napospas silám, které ho přesahují, se počala vytvářet představa sociální role umělce jako „zasvěcence“ tlumočícího vědomí metafyzických pravd.

Jiným řešením sociální role umělce mělo být surrealistické zdůrazňování podvědomé svobody imaginace, uvolňující individuální, tvořivou potenci a zároveň ji spojující s rolí revolucionáře bouřícího se proti všem kulturním normám, což ve skutečnosti byl projev mytizace podvědomých, anonymních sil, které ovládají člověka.

Zároveň s tím se počala do středu pozornosti dostávat i problematika svobody a osobní odpovědnosti jako hodnot, na kterých měla spočívat demokratická společnost. Jejich obrana se stala náplní sociální role umělce, jenž svou tvůrčí individualitu dal do služby intelektuální kritiky dogmat a mýtů a hledání demokratického konsensu a solidarity svobodných občanů (Čapek: První parta).

Meziválečné období tedy přineslo výrazné posuny dominant ve struktuře uměleckého subjektu, v poměru osobnostní a sociální složky a její vazby

k mimouměleckým postojům. Porovnání sociálně, institucionálně vytyčených norem „umělce“, vyjádřených v udělování státních cen, a uměleckého cítění sociální role umělců samých ukázalo, že společenská norma „umělce“ jevila tendenci k zvýraznění takových rysů, jež odpovídaly kulturním potřebám demokratické společnosti. Těmto požadavkům vyhovovalo nejspíše cítění sociální role generace čapkovské. Dokladem mohou být i slova F. Götze ve stati Tzv. generace čapkovská z roku 1929, jimiž charakterizoval její pozici jako „české duchovní centrum“, které má „bezpečné cítění nutnosti rovnováhy, a proto energicky odpírá pravým i levým fanatismům duchovním i kulturním“ a zaujímá „centrální postavení v českém duchovním životě“.¹⁰

Sociologické hledisko rozlišující složku osobnostní a sociální role ve struktuře uměleckého subjektu tedy naznačuje, že oproti dosavadnímu pojetí, vyzdvihujícímu avantgardní pól uměleckého spektra v literárním komunikačním procesu, lze za páteř meziválečného literárního vývoje považovat spíše čapkovské „duchovní centrum“, reprezentující demokratickou kulturu masarykovské republiky.

Poznámky

¹ S. F. Nadel, *The Theory of Social Structure* (1937). Cit. podle knihy M. Banton, *Roles. An Introduction to the Study of Social Relations*, London 1965.

² Generační posloupnost charakterizoval kromě jiných (J. Mahen, F. X. Šalda) B. Václavek v roce 1924: „Tvoření generace let devadesátých začalo nějaký rok před rokem 1890. Nevymykalo se příliš průměrnému číslu 33 let. Dnes je ukončena, ať smrtí svých příslušníků, dobrovolným zmlknutím (Březina, Machar) (sic!, A. H.), či prostě tím, že není živo (Karásek). Výjimka: A. Sova, jenž přežil generaci

2. Další generace, která přišla těsně po oné, ne tak soustředěná (Bezruč, Toman, Neumann, Dyk, Šrámek, Svobodová, Benešová, Majerová), začala tvořit většinou po roce 1895. Průměrné číslo generačního působení ukazuje, že její tvorba se chýlí ke konci. A vskutku členové její jsou dnes hotovi ve svém vývoji, vlastní jejich tvorba nového ustala (zde se ovšem Václavek mýlil - A. H.).

3. Generace Almanachu na rok 1914 a básníci s ní současní (bratři Čapkové, O. Fischer, Rutte, Kodíček, Durych) začali tvořit přibližně kolem roku 1910. Dnes tedy nalézá se v polovici svého působení, na jeho vrcholu.

4. „Poválečná generace, zdržena byvší válkou, vstoupila do literatury v prvních letech poválečných. Jako generace (let) devadesátých vyrůstala vedle generace lumfrovské, jako vedle ní generace další a generace z roku 1914 rostla za jejíž-

vějšího tvoření Neumannova, Dykova, Tomanova, Šrámkova atd., tak nová generace básnická vyrůstá vedle své předchůdkyně. Byl čas, aby přišla. Je pro ni místo. Zaujala je a šest let plní již svůj úkol.“ (B. Václavek, Naše genese, in: Avantgarda známá a neznámá I, Praha 1971, s. 656-657)

³ Srov. Vl. Vančura ve stati Nové umění (1924), kde napsal: „Princip účelnosti, tak jak je praktikován v tovární výrobě, je nejdůležitější. Zde jsme došli ke skutečnosti, že forma - nám jde především o formu - je vázána na úkol a sama o sobě není.“

⁴ Vl. Vančura ve stati cit. v pozn. 3: „Moderní umělci tvoří řemeslně, jsou dělníci...“

⁵ „Mladí se především lišili od starších jistým pocitem sociálním /.../ ihned po válce jevílo se jasně, že mladý člověk nemá společenské jistoty a jisté suverenity, která byla skoro vrozena člověku předválečnému. I v literárním světě se to projevovalo úplným zmizením spisovatele, jako tvora privilegovaného, výjimečného - proto se ztrácely i černé sametové kabátce, dlouhé vlasy a podobné rekvizity. Žádný pocit nadřaděnosti, spíše vyřaděnosti a z toho rostoucí snaha o nové zařadění do obecnství lidí, do pospolitosti živých...“ (J. B. Čapek, Kořeny předválečné generace, Naše doba 1940, s. 65)

⁶ „Co asi chtěl Teige svým programovým článkem Poetismus? Asi tolik: čert vem literaturu, čert vem umění! To všecko je passéismus, profesorství, akademismus, obchod, nuda a švindl! Chceme konečně jednou dělat život a ne stále umění; chceme užívat a ne tvořit, což jest předpotopní slovo i předpotopní věc. Poetismus, toť umění žít a užívat, toť jakýsi zjemnělý epikureism. Kašleme na filosofii, didaktiku, logiku, rozumaření. Život, toť tolik jako sensibilita, toť schopnost dáti se rozechvívati pocity a básník jest ten, kdo toho dokáže.“ (F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, Praha 1928, s. 89-90)

⁷ K. Čapek: Povídky z jedné a druhé kapsy, 1929; J. Čapek: Stín kapradiny, 1930; B. Klička: Himmelradsteinský vrah žen a dívek, 1931; K. Nový: Peníze, 1931; K. Poláček: Hlavní přelčení, 1932; H. Dvořáková: Pepan jehně, 1933; I. Olbracht: Nikola Šuhaj loupežník, 1933; M. Nohejl: Svět nic neví, 1934.

⁸ Srov. B. Václavek, Kořeny socialistického realismu v české literatuře a Kořeny socialistického realismu v ruské literatuře od revoluce (1935), in: týž, Tvorba a společnost, Praha 1963, s. 214-226.

⁹ J. B. Čapek v cit. studii v pozn. 4: „Spornějším zjevem bylo, když nové kulturní citění počalo zabíhat do moderní mytologie, která rostla z nekritického zbožňování mas /.../ Sklon k mýtu se neprojevil u mladého pokolení jen v oblasti sociální, ale i v jiných sférách literárních, ideových, životních...“

¹⁰ Přítomnost 1929, s. 698 n.