

L. L. Schücking

Sociologia literárneho vkusu

Trnava 1943

VI.

PROSTRIEDKY VÝBERU

VÝZNAM VÝBEROVÝCH INŠTANCIÍ

No ak sa takým spôsobom osvetľuje, ako už pri vzniku diela pôsobia isté momenty, ktoré ho takrečeno tisnú určitým smerom, je to celkom inakšie pri výberových silách, ktoré naň pôsobia po vzniku; lebo s utvorením literárneho diela sa v novšom čase ešte neurobilo nič viac ako s púhym zrodením sa. Jeho osud závisí ešte od mnohých vonkajších faktov. Čitateľom našich literárnych dejín mohlo by sa zdať, ako by diela, v nich preberané, samy od seba zaujali pozornosť publika, ako by takrečeno so samozrejmosťou následníka trónu, ktorý nastupuje na svoj trón, silou svojej vnútornej hodnoty zaujali vo verejnej mienke im prislúchajúce miesto. Ale prípady, v ktorých sa niekto jedného krásneho dňa prebudil a už bol slávny, sú nanajvýš ojedinelé. Už prvé vpustenie strážcami pri prednej bráne literárnej slávy závisí od určitých podmienok. Za takýchto strážcov mohli by sme pokladať riaditeľov divadiel a nakladateľov. Títo síce zasa závisia vo svojom súde v hodnej miere od zreteľa na publikum, jednako je hodný kus moci osudu v ich osobnom posudku. Úloha nakladateľa začína sa historicky prejavovať, iba keď bola dohraná úloha patróna, teda v XVIII. storočí. No kto by si mohol odmyslieť z anglickej literatúry tohto storočia Dodsleyho, z nemeckej literatúry XIX. storočia Cottu! Takéto nakladateľstvá nadobúdajú postupne autoritatívny význam. Keď sa Cottovi raz podarilo shromaždiť vo svojom nakladateľstve rad najčítanejších »klasických« duchov, byť u neho vydaný znamenalo po desaťročia druh čakateľstva na nesmrteľnosť, a básnici, ktorí sa usilovali dostať sa najvyššie, nikdy si neodpustili, aby nehľadali na titulných listoch klasického okridleného leva tohto na-

kladateľstva. Hoci najnovšie mnohé nakladateľstvá sú čisto obchodné podniky a osobný vkus majiteľa, ak vôbec je nejaký, ustupuje pred kritickým súdom svojho alebo svojich »čitateľov«, pred svetom skryte vystupujúcich, ešte nedávno význačné nakladateľstvá rozhodne zasahovali do vkusového života doby. Úspešnými podujatiami našly cestu k publiku, ktoré v prijatí nových diel prostredníctvom nich vidí istú záruku ich literárnej hodnoty. Prirodzene to nezaistuje ich úspech, ale vždy sa s vyjedením diela v takom nakladateľstve viaže predstava, že istá estetická inštancia už vyniesla svoj výrok, čím sa utvorí priaznivý predsudok.

Ešte väčší stupeň vplyvu prirodzene spočíva v rukách divadelných riaditeľov a stačí poukázať na príklad Brahma, aby sme si osvetlili, ako veľmi môže jednotlivec pomáhať svojím výberom určovať smer vkusového prúdenia. Na druhej strane je poučné si pripomenúť, ako často osud nejedného originálneho diela, ktoré utvorilo školu a vyvolalo mnohých napodobiteľov, záviselo od vkusu jediného nakladateľa alebo divadelného riaditeľa. Potom preslávení autori márne klopali na jedny dvere po druhých. Čo by sa bolo stalo, keby boli zahodili pušku do žita pri predposledných dverách! Jeden z najstarších príkladov v tejto oblasti je zaisť zo Shakespeareovým slávnym rivalom Ben Jonsonom, o ktorom vyprávala legenda XVIII. storočia, že so svojou veselohrou Každý muž vo svojom humore bol už odmietnutý, keď Shakespeare dostal do rúk jej rukopis a postaral sa o predvedenie vo svojom divadle. Stala sa najvplyvnejšou hrou tých čias.

No také inštancie majú prirodzene svoje styčné body. Odhliadnuc od ľubovoľnosti a náhodnosti, ktoré sú v nich uplatňované, poskytujú tiež nepostačujúcu záruku, že dielo skutočne aj prenikne až k tomu miestu, kde bude posúdené. Najmä divadelný riaditeľ je zpravidla tak zaneprázdnený, že nevládze zmôcť záplavu zaslaných rukopisov; úloha dramaturga pritom — aká poučná bola by monografia o postavení dramaturga v prítomnosti! — je obyčajne príliš bezvýznamná. Tak sa udržuje prirodzený odpor proti experimentom a sklon vidieckych divadiel vzdať sa vlastných objavov a obmedziť sa iba na to, čo sa údajne osvedčilo na niekoľkých veľkých javiskách; to ešte napomáha nebezpečná závislosť od divadelných nákladov. Takto prichádza vidiek o každý vplyv v tejto oblasti. Čo sa týka nákladov, opätovne badať úkaz, ktorý možno preukázať

v tejto oblasti ako mnohé iné už najmenej od XVIII. storočia, že totiž ten má prednosť, kto má osobné vzťahy k takým spisovateľom, čo už majú meno, sú zavedení u publika a rozhodujú o mienke nakladateľa. Ich hlas dosť zaváži, aby nováčikovi mohli odpratať s cesty najväčšie prekážky. Cesta dieťa začiatočníka temer zpravidla nevedie priamo od neho k označenej inštancii, ale často robí namáhavú okľuku cez písací stôl povestného umelca.

Poznanie nedokonalosti metódy, ktorou v tejto oblasti dochádza dielo ocenenia — proti ktorej spôsob, ktorým nastupuje cestu vedecké dielo, sa zdá ideálny — viedlo častejšie k pokusom o reformu. Vypísaly sa ceny, zakladaly sa spoločnosti, pomocou ktorých sa dúfalo, že sa nájdú doteraz nevzdvihnuté poklady. Ostalo to zpravidla celkom bezúspešné. Vskutku nemožno od toho nič očakávať, ak sa v celom spoločenskom stroji zmenila iba jedna súčiastka. Iba úplná zmena systému môže viesť k iným výsledkom.

POUŽÍVANIE PROSTRIEDKOV PROPAGANDY

No ideálna predstava laika o ceste, ktorú vykonáva umelecké dielo takrečeno samo od seba, nepočíta s okolnosťou, že zato prichádzajú do úvahy všelijaké materiálne otázky. V mnohom ohľade, i keď nie, pravdaže, vo všetkom, je tu paralela s vývinom v obchodnom živote, kde spotrebiteľ a výrobca zpravidla sú oddelení mnohými medzičlenmi, ktoré na obe strany vykonávajú neobyčajný vplyv. Na anglickej pôde nachádzame na to príklad, ktorý práve tomu sa musí zdať urážlivo profánny, kto duchovné výtvary určuje viac alebo menej výlučne duchovnými príčinami. Trojsväzkové romány totiž, ktoré prv za časov Thackerayho a Dickensa boli natolkopravidlom, že prvý román Charlotty Brontëovej, neskoršie slávna kniha Profesor, najmä preto bol všade odmietaný, že tvoril len jeden sväzok, náhle vymrely na začiatku deväťdesiatych rokov. Príčinou bolo vyhlásenie veľkých požíčovní kníh, že by ich už viac nevzaly. To sa stalo r. 1894. V tomto roku vyšlo ešte 184 takýchto trojsväzkových románov, kým r. 1897 už len štyri. Hoci tento vývin mohly už dlhší

čas pripravovať rozličné príčiny, jednako treba strhujúce tempo, ktorým odumiera umelecká forma, sviest výlučne na vonkajšie príčiny. Tu máme teda vplyv na samu tvorbu. Ale kto sa díva na svet otvorenými očami, tomu nie je neznáme, že aj pri šírení vkusu na umelecké diela nejde výlučne o boj ideí, lež o súťaž veľmi reálnych mocenských prostriedkov. Obchodom s knihami (alebo obchodom s umeleckými predmetmi) vedie sa aj boj o publikum a dejiny tvorenia jeho metód tvorily by najpríťažlivejšiu, keď aj nie najpotešiteľnejšiu kapitolu v dejinách literárneho vkusu. Na reklámu vo veciach umenia sme zpravidla náchylní sa dívať ako na vymoženosť novej doby, no preceňujeme pritom idealizmus skorších generácií. Že sa autor sám usiluje podľa svojich síl kliesniť cestu svojim dielam, nie je nijaký nový úkaz. Jeden z prvých slávnych predstaviteľov modernej literatúry, ktorý pochopil potrebu reklamy v tomto ťažkopádnom svete, bol veľký Cervantes, ktorý azda nie v celkom bezdôvodnej obave, že prvý diel Dona Quijotea nezíska uznanie, ktoré si zasluhoval, vydal brošúrku, ktorá sa vydávala za kritiku knihy a naznačovala, že v nej možno nájsť všelijaké nebezpečné satiry na vysokopostavené osoby, šikovne hodená snehová guľa, ktorá strhla so strechy ozaistnú lavínu kritik a ohlasov na knihu. Svojich nakladateľov podľa svojich síl podporoval pri rozširovaní svojej knihy aj autor Tristrama Shandyho a Sentimentálnej cesty, ktorý sám svojej milej diktoval do pera listy, v ktorých upozorňovala svojich známych v Londýne na báječnú novú knihu dosiaľ neznámeho farára Lawrencea Sternea. Básnik a žurnalista povolaním stoja blízko seba alebo splývajú celkom v personálnu úniu, čo uľahčuje ich sprostredkované pôsobenie. V týchto veciach nie sú veľkí a menší umelci všade a v každej dobe príliš svedomití. Keď v 40-tych rokoch Levin Schücking uverejnil článok o Františkovi Dingelstedtovi a zatým František Dingelstedt uverejnil článok o Levinovi Schückingovi, vzbudilo to síce neľubosť u poctivca Freiligratha, ktorý namrzene píše svojmu priateľovi Schückingovi, že tu došlo ku kamarátskym službám na oplátku; ale čo sa tu prejavilo v nevinných formách, to v literatúre vystupovalo neraz nápadne v »školách vzájomného obdivu«. Je známo, ako sa napríklad krúžok okolo otca prerafaelského hnutia, Danteho Gabriela Rossettiho, keď boli napokon uverejnené jeho básne, dlho utajované a čiastočne vynesené z hrobu jeho zomrelej panej, staral dostať do svo-

jih rúk kritiku v najplyvnejších časopisoch, čo bolo potom, ako sa zdá, hlavnou príčinou, že sa básnik Buchanan tak dopálil, že prepustil proti Rossettimu priam taký ostrý ako pochabý útok pamfletom o »krikľúskej škole«, prvý úder, ktorý citlivého Rossettiho navždy vyšinul z duševnej rovnováhy. O priateľských službách tohto druhu dejiny literatúry podávajú zprávy na každej stránke. Veľmi zriedka mali taký tragický priebeh. No priam ctihodný vek majú v živote divadla pokusy, pomerami neobyčajne uľahčené, príliš veľkej ostýchavosti dodať odvahy v obecnstve prejavom sympatie s tým, čo je na javisku zakázané. V anglickom divadle XVIII. storočia bola napríklad klaka už celkom bežným zjavom a Fielding rozpráva nám názorne o tom, ako príležitostne viedla pre odpor obecnstva, ktoré sa nechcelo dať znásilniť, k divadelným škandálom, pri ktorých bojzlivejšie ženské diváčky prefakane mizly z divadla. No vedúci duchovia tých čias nenachádzali zrejme nič nepoctivého v takýchto opatreniach. Tak vieme o prvom predvedení hry Olivera Goldsmitha 15. marca 1773 *She stoops to conquer* (Poklonujú, aby zvíťazili), hranej ešte dnes, že »organizácia obecnstva« bola pritom taká znamenitá, že úspech naskrze nemohol vystať. Zástup mocných ľudí, najmä Škótov, ľudí, ktorí boli povyberaní s oľhľadom na formát ich rúk a mohutnosť ich hlasov, bol medzi obecnstvom obratne rozsadený. Jeden z nich, ktorého smiech bol taký dunivý, že mohol — ako rozpráva Cumberland — sám vyniknúť proti huku preplneného divadla, mal príkaz dívať sa na Dr. Johnsona, básnikovho priateľa, sediaceho v bočnej lóži, od ktorého mal dostať pokyn, kedy má nasadiť svoje neodolateľné konské erdžanie. No Dr. Samuel Johnson bol muž, ktorý sa vo všeobecnosti priznával k najväznejším zásadám.

Propaganda neskorších čias je menej nápadná, no zato nebola o nič menej účinná. Našly sa mnohé nové cesty a prostriedky hodne zjemneli, ale museli by sme byť slepi, aby sme nevideli, čo dokáže ešte dnes. Pôsobenie na smýšľanie masy sa stalo predmetom štúdia, ktorého výsledky sa dokázaly najrozličnejšími cestami. Rozumie sa, proti propagande, ktorá sleduje oprávnenú snahu dôjsť najširšieho sluchu, nemožno nič namietat. Chybou je skôr jej zanedbanie. Inakšie je to so všetkými praktikami a úskokmi, ktoré sa vynorujú príležitostne. Ako sú dnes umelecké obchody, ktoré sa verejne vystatujú, že urobili slávnym nejakého výtvarného umelca, tak sú aj na-

kladateľstvá s podobnou ctižiadostou, ktoré obratnou politikou vľahujú spisovateľov, kritikov a predovšetkým noviny do svojho záujmového kruhu, nijako nie vždy čisto ideového, a vedia ich obratne zapriať do svojho voza. Dnes nie je to nič zriedkavého, že vplyvné noviny otvárajú svoje stĺpce len chvále básnika, ktorého si samy cenia, a potlačujú všetko, čo sa povie proti nemu. Naproti tomu publikum stojí často na stanovisku, že tieto veci treba chápať ako nevinné ľudské slabosti a povedať si, že nie nakladateľ, lež múza robí básnika a že zlá vec reklamou nestane sa dobrou. V tom je prirodzene niečo správneho a na podopretie tohto stanoviska možno uviesť, že skúsenosť zjavne ukazuje, že nie každá reklama je úspešná. Myslime len na pokus s takzvanými Ganterovými listami, vo svojej istej veľkorysosti skoro napoleonský, podniknutý len niekoľko rokov pred svetovou vojnou v Nemecku. Malý majetok bol vložený do toho, aby jedného rána tisíce vzdelancov prekvapil anonymný list, ktorý sa pokúsil znepokojujúcimi nárazkami zainteresovať prijímateľa o práve vydaný román. No odhliadnuc celkom od toho, že pokus sa vynaložil na vonkoncom bezcenný objekt, bol príliš neogabaný, ďaleko prestrelil svoj cieľ a už preto nemal nijaký úspech. Že vôbec mohol byť vykonaný, je iste významné. Aj známa túžba literátov po nakladateľoch, ktorí »urobia niečo pre ich knihy«, vyplynula predsa z chytrého nazretia do chodu vecí. Lebo reklama nemôže akiste nikoho premeniť na Goetheho. Čo však publikum stále prehliada, je, že ona predsa môže veľmi mocne napomáhať istým prúdeniam vkusu získať si priestor a sluch, uľahčiť im cestu, povzniesť ich význam v očiach ľudí bez vlastného úsudku, a tým zahradiť cestu iným a prekážať im, aby zapôsobily, a vyzdvihnúc ich na piedestál, dať podnet k horlivému nasledovaniu. Napríklad okolnosť, že taký Wedekind bol dlhé roky z povolania činný v obchodnom reklamníctve ako zástupca veľkej firmy, než sa dal na literatúru, mala bezpochyby veľmi významné dôsledky pre jeho zdomácnenie.

Barly, ktoré môže použiť tvorba na takéto ciele, sú prirodzene mnohé a rozmanité. Nakoľko bola cesta na Parnas na istej trati niekedy zapltená takrečeno falšovanými peniazmi, nemožno dodatočne vždy ľahko zistiť. Veľa ráz ukazujú sa aj okolnosti, ktoré pôsobia v podobnom smysle bez toho, že by bolo možno uviesť nejakú výčitku. Tak slávnemu

anglickému básnikovi Samuelovi Rogersovi, autorovi *Pleasures of Memory* (1792), sa pričíta, že ako bohatý človek, vplyvný vo spoločenskom a literárnom živote, s najlepšimi vzťahmi na všetky strany, bol obľúbený a pre svoj ostrý jazyk obávaný a že tieto okolnosti neboly bez významu pre literárne postavenie, ktoré zaujímal za svojho života. Samy jeho diela ukázaly sa málo únosnými pre jeho slávu. Že potomstvo trochu revidovalo svoj súd o ňom, je iba slabá útecha pre tých, čo za jeho čias stáli v tieni. Ani v tejto oblasti verejného života nemajú sa veci omnoho inakšie ako v ostatných oblastiach. Prostá múdrosť, že dobrá vec sa ujme, ktorou sa utešuje zaznávaná tvorba, skutočný chod vecí vystihuje len veľmi nedostatočne. Táto zásada pripomína zásadu inú: kde je núdza najväčšia, pomoc božia najbližšia, ktorá môže mať veľkú praktickú hodnotu pre vzchopenie sa v beznádejnej situácii, ale jej logická platnosť je veľmi pochybná napriek všetkým dojemným prípadom, ktoré nájdeme v školských učebniciach. Tvoriacemu umelcovi bude na osoh táto viera v úspech dobrej veci, no literárnohistorickému alebo sociologickému pozorovateľovi, ktorý sa približuje k nej bez výhrad, chýba tu kritičnosť.

VÝZNAM LITERÁRNEJ KRITIKY

Kontrolorom preukazov cestujúcich na Parnas je vari literárny kritik. Na neho zvykneme sa dívať ako na najsilnejšiu hnaciu silu v dejinách vkusu. Vskutku, v priebehu dejín literárnej kritiky, ako nám ich prvý raz predstavil Saintsbury, šetrní kritici neraz vykonali istý vplyv na vývin, pravdaže, boli to zväčša ľudia, ktorí, ako Addison, Diderot alebo Lessing, boli sami nejako tvorivo činní. Jednotlivý súd so strany jednotlivého kritika nemal zpravidla veľký význam, i keď pochádzal z takých slávnych úst a bol tak jemne uvážení, ako bolo len možné. Rozhodne možno uviesť celú hľbu prípadov, v ktorých ani súhlasná chvála kritiky o nejakom románe alebo poézii nemala nijaký rozhodujúci účinok, ak k nim neprištúpily iné sily, už prv naznačené. Ešte väčší vplyv pre tieto druhy mal súd tých kritikov, ktorí pravidelne mali slovo v určitých novinách alebo časopise a ktorým sa podarilo získať si

dôveru a vážnosť v ich čitateľskom kruhu. Prednosť pritom majú časopisy, ktoré udržujú osobitný styk so svojimi čitateľmi. Tu sa potom utvára, ako v primitívnejších okolnostiach, osobný vzťah medzi kritikom a čitateľom. Čitateľ sa presvedčuje o vkuse a smere kritika a sverí sa potom do istej miery jeho vedeniu. Toto vedenie sa stane ešte významnejším, ak ide nielen o kritiku, ale — pri beletristických časopisoch — aj o uvedenie ukážok, t. j. ak kritik vystupuje nepriamo ako vydavateľ. V rukách vydavateľa časopisov alebo týždenníkov, prichádzajúcich do úvahy, je hodný diel rozhodujúcej moci o vývine vkusu. Niekedy tu dochádza k tvoreniu riadnych obcí, ktorých členovia sa shodujú v istom stupni nielen čo do svojho vkusu, ale aj čo sa týka ich politických, náboženských a sociálnych náhľadov. Tieto prípady sú zvlášť zaujímavé, pretože ukazujú, ako ľahko sa estetický súd stáva spoločný istým skupinám spoločnosti. Stálo by za námahu osvetliť zaujímavé sociologické vzťahy, ktoré sú v týchto veciach. Práce o čitateľskom kruhu a obciach, ako boly prv v Nemecku *Die Gartenlaube*, neskoršie *Die Rundschau*, *Die Neue Rundschau*, *Der Kunstwart*, *Türmer*, *Hochland* a iné, mohly by priniesť pre dejiny vkusu dôležité vysvetlenia. Osvetlily by najmä vlastný, nezachytiteľný konštitucionálny vzťah, ktorý je medzi vydavateľom a čitateľmi a ktorý spája prvého do istej miery s vôľou posledných. Táto spojitosť bola prv podstatne užšia. Naznačený všeobecný vývin ju medzitým uvoľnil. Aj v tomto vzťahu sa teda staly významné zmeny.

Tie isté príčiny, ktoré sú základom týchto zmien, pociťujú sa aj v zmenenom postavení kritika vôbec. Dejiny skorších storočí ukazujú nám mnohé generácie kritikov, ktorých meradlá nie sú nič iné ako pravidlá, ktoré si odvodili z klasického alebo predchádzajúceho umenia a ktoré sa preto stavajú proti všetkému novému úplne bez porozumenia. V časoch klasicizmu literatúra je záhradou, v ktorej nespočetní kritici ako záhradníci obstrihávajú rastlinky umenia. Ich nástupcovia sú takrečeno ešte nedozreté hlavy, ktoré strpčily cestu mnohým umelcom, ktorí vedeli svetu povedať niečo hodnotného a vlastného, takému Keatsovi v Anglicku, Hebbelovi v Nemecku. XIX. stor. v Nemecku ničmenej prežilo v posledných desaťročiach v týchto veciach úplnú zmenu. Prestal stav, ktorý predtým takmer panoval, že vyššie túžiaci umelec sa díval na kritika ako na svojho úhlavného nepriateľa, ktorého právo na existen-

ciu v súkromnom rozhovore nikdy neprestal popierať so všetkými paradoxami, ktorých je schopné umelecké myslenie. Bojové zvolanie: »Schlagt ihn tot, Hund, er ist ein Rezensent!« (Zabíte ho, psa, je to recenzent!) nenachádza už takú ozvenu ako predtým. Kritik sa usiluje ďaleko viac, než to bolo prv, pochopí svojráz umelca, vniknúť doň, oceniť jeho zámery. Už nemá umelecký sudca vynášať rozsudky podľa stuhnutých formuliek zastaralého zákonníka, lež má sprostredkovať ako znalec a kde treba, preklenovať ťažkosti pre porozumenie. Takto sa vykonala mnohá znamenitá práca. Ale pritom sa temer nebadane postavenie časti kritikov natoľko presunulo, a to v literatúre, najmä vo veľkomestskej divadelnej kritike, ako by sa boli teraz postavili bezpodmienečne do služieb umelca. Tento vývin, ktorý, pravdaže, má už v dejinách skorších storočí isté paralely, v ktorých umenie postavilo priehradu medzi sebou a vkusom publika, nie je v Nemecku veľmi starého dáta. Iba pri Brahmovej smrti sa v berlínskych nekrologoch slávnostne vyzdvihovalo, že bol otcom generácie kritikov, ktorí sa nešťítali písať proti publiku. Na umelecký život to malo nemalý vplyv. Ide tu o utváranie sa skupín najdôležitejšieho druhu, ktoré existovali už aj prv v podobnej forme, no predsa po celom predchádzajúcom vývine pôsobia udivujúce. Divadelná kritika nebola predtým veľa ráz v Nemecku povolaním, ako často ešte aj dnes na vidieku, lež bola v rukách spisovateľov alebo vzdelaných laikov. Kritik sa cítil medzi divákmi nanajvýš ako primus inter pares. Bol predstaviteľom vzdelaného publika, ktorý zastupoval jeho práva a strážil jeho nároky. Slovom, bol jeho náustkom, jeho tlmočníkom, alebo aspoň sa nazdával, že ním je. V nedávno uverejnenom liste E. T. A. Hoffmanna z Bambergu hovorí napríklad básnik na vyzvanie ku kritičkej spolupráci v istom časopise o hudobnom živote mesta: »Pokiaľ sa v onom článku dotýkam sám seba, *budem sa verne a svedomite držať súdu publika a mne samému len to bude orgánom verejnej mienky.*« Túto úlohu nehrá kritik už dávno. V živote umenia odohral sa podobný proces ako v náboženstve, keď kňaz vstúpil medzi Boha a veriacich. Časom vládne predstava, že Boh je tu len pre farára, v každom prípade vznáša sa vysoko nad celkovou masou »laikov«. V Nemecku sú veľkomestskí divadelní kritici, ktorí sa zásadne sami otvorene podrobujú dramatikom. Náhľad, ako bol povestný náhľad Laubeho, že skutoční znalci sedia na galerii, pripadá

dnes úplne nepochopiteľný. O tom, ako sa razily v divadelnej kritike výrazy, ako »hra mala vonkajší úspech« alebo aj »hra mala úspech iba u obecnstva«, hovoria celé sväzky. Obecnstvo je viac alebo menej zbavované svojich práv. Nič nie je pre toto príznačnejšie, ako že sa mnohé noviny pri premiérach sotva zmieňujú o stanovisku publika. Už od niekoľkých rokov pred svetovou vojnou možno to badať vo »vedúcich« kritikách ríšskeho hlavného mesta. Ako bola hra prijatá, je takmer ľahostajné. Sú divadlá, v ktorých sa tento stav stal takrečeno zákonitým, zatiaľ čo sa vôbec potlačovali prejavy pochvaly alebo nevôle. Divadlo teda, možno povedať, rokuje priamo s páňmi kritikmi. Právo estetického posudzovania je zásadne odňaté publiku a vložené do rúk všemohúceho kritika. Kritik tu stojí oproti publiku ako akýsi estetický dozorný úrad. Tento zjav má trojaký koreň: zmena postavenia umenia a umelca v živote, o čom bola reč vyššie (str. 27—31), ďalej taktiež už načrtnutá roztrieštenosť a teda bezmocnosť publika, a napokon historické príčiny, ktoré sú v literárnej revolúcii naturalizmu. Tvrdý boj, ktorý musel viesť naturalizmus proti zaostalosti publika, ktoré bolo zaostalé nielen v oblasti umenia, sa skončil úplnou porážkou publika. No každé oneskorené uznanie muselo teraz znova posilniť dogmu, ktorá, ako sa zdá, stojí dnes pevne a neotrasiteľne, že totiž publikum nie je schopné pochopiť opravdivého umelca pri jeho zjavení sa. Či sa to neprihodilo Wagnerovi v hudbe, Hebbelovi v literatúre, Böcklinovi v maliarstve? Tieto príklady sa dlhé roky spomínaly na všetkých stranách, len čo sa vynorovala otázka vzťahu medzi umením a publikom.

Nuž bezpochyby je to správne, že odlišný, celkom odchodný vkus sa najprv neujíma ľahko, ale použili by sme historický materiál veľmi jednostranne, ak by sme z toho chceli robiť záver, že všetci skutočne veľkí umelci by boli zprvu narazili na nepochopenie. Pozabudli by sme pritom na to, aký rozruch vyvolal Goethe svojím Wertherom, ako sa Shakespeare vznášal na vlnách obľuby, ako bol Byron zbožňovaný hneď odpočiatku. Môže sa teda niekto hneď odpočiatku stretnúť s pochopením, a predsa byť veľkým umelcom. Na druhej strane nie je ešte človek významný preto, že sa nepáči. No podivným prepätím privedieme tézu o prirodzenom neporozumení masy oproti umeniu priam až k Nietzscheho paradoxu: »Tlieskajú na pochvalu, aký nesmysel som to povedal?« Inými

slovami: meradlo hodnoty pre umenie, ako sa zdá, spočíva v tom, že sa zásadne odlišuje od doterajšieho vkusu. Niekedy máme — pravda, klamný — dojem, ako by dielo nachádzalo súhlas kritikov iba vtedy, keď vonkoncom protirečí tým požiadavkám, ktoré skoršie generácie pokladali za prislúchajúce priam k podstate dramatickej formy. Na dôkaz toho povšimnime si, ako sa veľkomestská kritika obyčajne pohrdavo vyslovuje o skvelých čisto dramatických vlastnostiach Brieuxovej hry Červená róba. Alebo spomeňme si na postoj kritiky k Schönherrovej hre Viera a vlasť. Tu išlo o hru so vskutku otriasajúcimi vnútornými konfliktami, drámu s hlbokým, ľudským obsahom. Milióny Nemcov vedeli v celej hĺbke precítiť duševné boje, ktoré predstavovala. Preto kde bola predvedená, nikde nevystala pochvala. No veľkomestská kritika, ktorá blahovoľne posudzuje toľko bulvárnych hier, písala o nej s najkrajnejšou upjatosťou a upodozrievala ju ako »trháč« (Reisser). Alebo pýtame sa zasa na druhej strane, koľkí vzdelaní ľudia majú skutočný vzťah k Wedekindovi. Počet, ktorý dostaneme, nebude v nijakom pomere k »literárnemu« nazeraniu na jeho diela. Posudzovateľ sa nazdáva, že pritom pobadal neprestajnú všeobecnú honbu za novými umeleckými výrazovými možnosťami, pri ktorej to, čo požaduje od umenia čo do duševných hodnôt, príde úplne nakrátko. Vskutku, tu sa rozchádzajú cesty publika a umeleckých kritikov. Publikum, pokiaľ vonkoncom nestratilo každú estetickú orientáciu a je v stave, ktorý opisuje Andersen v pohádke o nových kráľových šatách — chce mať pôžitok z umeleckého diela, zatiaľ umelecký kritik — v najširšom smysle slova — ako to nedávno formuloval istý berlínsky kritik, vychádza z toho, aby objavoval nové umelecké chcenie (»einen neuen Kunstwillen«). Vyčíta publiku, že prichytrou ustrnie na starých formách. Publikum môže mu so svojej strany vyčítať, že je večne pozajtrajší. Okrem toho možno nadhodiť otázku, či tu nevzniká odborníctvo, ktoré — zaoberajúc sa neprestajne len samo so sebou — stráca zdravý zmysel, prirodzene odôvodnený. Nikto nebude popierať vysokú mieru vecnej znalosti inšancií, ktoré sú tu na pretrase. Ako bolo vyššie ukázané, boli častejšie v dejinách literatúry obdobia, v ktorých rezonančná pôda pomerne malého obmedzeného kruhu znalcov umožnila vyzdvihnúť do popredia umelecké diela. No nikdy sa pritom umenie

neponímalo ako niečo, čo, aby sme tak povedali, stojí mimo života. Istá paralela k tomu je v súdnictve. Svet je už s tým dávno na čistom, že právnik z povolania ľahko formalisticky skostnatie v chápaní právnych vzťahov. Tak vznikla nedôvera, ktorej ďakuje za svoju existenciu zriadenie laického sudcu. Medzi právnikmi zväčša nepožíva nijakú obľubu. Ale v posudzovaní umeleckých otázok sa utvorilo z povolania, ktoré sa ešte ďaleko väčšími vzdialilo od zdravého ľudského umu. Čo tam znamená »fiat justitia, pereat mundus«, to, prenesené do umeleckej oblasti, znamená »l'art pour l'art«.⁹⁾

VPLYVY VÝTVARNÉHO UMENIA

Nikto nie je väčšími náchylný k opatrnosti v otázkach vývinu vkusu ako historik. Vie, ako často v priebehu storočí zástupcovia zakoreneného vkusu hanili iba ako novotárstvo a prechodnú módu pri vynorení sa, čo si potom získalo všeobecné uznanie. No na druhej strane nikto nevie lepšie ako historik, že skutočne boli obdobia, ktoré podľahly neprirodzenosti a strojenosti, a preto musí byť záslužné objavovať ich sociologické pramene. Tu naznačený zjav, pravdaže, ďaleko presahuje literárnu oblasť. Ba dostáva dokonca — čo je zásadne dôležité pre otázku utvárania sa vkusu — svoje vlastné popudy mnohonásobne zo susednej oblasti výtvarného umenia. Prv bola reč o tom, ako sa postupne tak obrátil pomer od výtvarného umenia k umeniu vyprávaciemu, že aj reč zachycuje stopy toho v slove »umelec«. Vskutku, pred sto rokmi

⁹⁾ Je zaujímavé pozorovať, ako toto stanovisko, ktoré berie do úvahy výlučne, ktoré nové umelecké výrazové možnosti sa skúšali, a naproti tomu necháva celkom nepovšimnutý dosiahnutý účinok, vniká aj do literárnej historiografie. Literárne dejiny skorších období zaoberajú sa tými umelcami, ktorí v čase našich predkov mali v literatúre úlohu, boli vysoko cenení najlepšimi ľuďmi a boli čítaní, t. j. vychádzajú so samozrejmosťou zo sociologického účinkovania. Toto robí prirodzene isté ťažkosti v modernom období a literárni historici, ktorí svoju úlohu prenášajú až do prítomnosti, nemajú to preto ľahké. sotva sa nájde jeden, ktorý by nemal v tlači príležitosť bojovať so zúrivým nepriateľstvom tých, čo sa nazdávajú, že si ich a ich miláčkov nevšímajú, ale že ich odsúvajú do večného zabudnutia. Literárny historik má mať síce tiež vlastnosti dobrého kritika, ale jeho úloha nesrovnáva sa s úlohou toho kritika, ktorý môže a má verbovať pre svoj osobitný vkus. Od literárne-

a potom vo veľmi silnej miere vidíme, ako sa výtvarné umenie napája duchom literatúry. Spomeňme si len na obrazy romantikov, na pomer Schwinda k Mörkemu, alebo si spomeňme na obrazy preraphaelitov, ktorí tak často zobrazovali maľované básne. V novšom čase máme skôr opak. Vedomý odklon expresionistických maliarov od prirodzenej pravdivosti, metódou karikatúre tak blízko príbuzné preháňanie jednotlivých fahov pre zobrazenie toho, čo sa zdá maliarovi podstatné na myšlienke veci, nachádzajú svoje paralely v istých drámach, ktorých dejová motivácia nijako už nevyžaduje psychologickú pravdivosť v starom smysle slova a ktorých charaktery prezrádzajú vedomé zjednodušovanie a sníženie; kresby, ktorých primitívnosť sa vracia k formovej reči detstva a primitívnych národov, majú svoj pendant vo vykrikavom jachtaní ako prostriedku citového výrazu, a takzvané absolútne maliarstvo nachádza svoj odraz v pokusoch, ako sú Kokoschkove drámy, kde sa podáva »mámenie skutočnosti« v takom stupni, že sa vlastne musia iba utvoriť nové orgány pre pochopenie. Najjasnejšie vystupuje moc výtvarného umenia v jeho vzťahoch k divadlu. Tu sa uchytil expresionizmus v režijnom umení a slávi triumfy v štýlovom divadle. Bolo by nerozvážne a nevďačné, ak by sme chceli zaznávať obdivuhodnú prácu, ktorá sa vykonala práve v divadelnom umení v Nemecku v ostatnom desaťročí. Množstvo tu rozvinutých nápadov, duchaplné využitie nových technických prostriedkov vynucujú si u pozorovateľa vždy nový obdiv.

Ale čo musíme pritom prijať! Hamleta vo Viedni medzi čiernymi stenami, na červenej dlážke, ktorú divák musí pokladať aj za cintorín a na ktorej sa postavy drámy pohyujú

ho historika vyžaduje sa predovšetkým objektivita a tú možno nájsť len v tom, že sa usiluje vyskúšať teóriu výberu, platnú pre minulosť, aj na súčasnosti, t. j. aj tu postupovať sociologicky a pokiaľ možno sledovať, kto si získal meno v kruhoch, schopných úsudku, a prečo sa tak stalo. Kto si však vezme do ruky napríklad dielo Oskara Walzela *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, nenájde tam mnohých spisovateľov, ktorí patrili medzi miláčkov najvzdelanejších súčasníkov našich rodičov a starých rodičov, a z prítomnosti chýbajú tam tí, ktorým sa podarili pravé skvosty, keďže ich výrazové prostriedky nie sú dosť »nové«. No zato je tam uvedený s úzkostlivou svedomitosťou a obdivuhodnou vecnou znalosťou nekonečný rad »básnikov«, ktorých zásluha, ako u »explozionistov«, zavše je len v tom, že si osvojili syntax dojčata a výraz zamenili za blabotanie (porov. str. 482). (Sociologicky neobyčajne poučný zjav »dadaistov«, ktorí v každom ohľade, aj čo do reklamy, idú až do posledných konzekvencií metódy, je pritom taktiež nepovšimnutý!)

v skarikovanom, nepeknom rúchu jedinej krikľavej farby. Nepredstavujú skutočnosť tak, ako je, ale ako ju zobrazuje Hamletov nezdravý mozog (H. Richter), Tartuffa v Berlíne v sklápacom golieri a s cigaretami. Vefa kriku pre nič v Mníchove s Hérou a Beatricou v hornobavorskom »dirndli«, pritom s červenou a zelenou parochňou. Inde Kupec benátsky, v ktorom je benátske úzadie nahradené »ideálnym couleur locale«, v ktorom diskkrétne vyznievajú »základné pojmy benátskeho umeleckého slohu«. — Kritika uvítala tieto predstavenia zväčša s úplným porozumením, ak nemáme povedať, že s úctou. Nie tak veľká časť obecenstva. Vskutku v predstavení Shakespearea v hornobavorskom kostýme väzí niečo zo sebararódií, viac alebo menej vtipných, ktoré sme videli prv na umeleckých slávnostiach v uzavretom kruhu, kde si umelci odpočinuli od svedomitej činnosti v službách publika ľahkovážnym chápaním vecí. No prirodzene sú ďaleko od toho, aby chceli parodovať v skutočnosti. V tejto oblasti, ako aj v iných oblastiach, dostali sa skôr stálym experimentovaním s novými výrazovými možnosťami napokon ku karikatúre, nemajúc sami o tom vedomie, ani netvrdiac, že je to tak. Kto sa nazdáva, že sú vyčerpané všetky technické možnosti pre inscenáciu benátskeho scénického obrazu, ak ho neviažu nijaké ohľady na publikum, aby predsa utvoril niečo samostatného, príde na myšlienku skomponovať akúsi scénickú symfóniu na tému Benátky. Takýmto spôsobom dajú sa iste riešiť umelecké úlohy. No aké je to prejemnenie! Porozumenie tu predpokladá v podstate publikum režisérov, prinajmenšom také, ktoré je už trochu soznámené so scénériou Benátok, ako aj s benátskym umením. A takéto predstavenia konajú sa potom pokiaľ možno pred robotníkmi! No ak sa použije táto metóda, ako sa to neraz stáva, pri hrách, pri ktorých spisovateľovi tanul na mysl celkom určitý miestny kolorit alebo určité kostýmovanie, zasahuje slúžiaci umelec násilne do ríše vládnuceho, a úctu pred umeleckou individualitou, ktorú pre seba požaduje, uráža práve pred tým, pre koho pracuje. Vývin sa teda pohyboval v istom smysle v kruhu a temer sa vrátil v ponímaní umenia opäť k stanovisku doby, ktorá z nedostatku úcty pred básnickou osobnosťou znetvorovala jej diela podľa chvíľkového módného vkusu.

Základné stanovisko tohto umeleckého smeru k publiku vyslovil jeden z jeho predstaviteľov (Kandinsky) najkratším a

najpriliehavejším výrazom: »Pekné je to, čo zodpovedá vnútornej potrebe«. Tento výrok je veľmi príznačný pre zmätanie pojmov. Správne by sme mali povedať: umelec smie tvoriť len to, čo zodpovedá jeho vnútornej potrebe. No ak sa to stane, splňuje sa, pravdaže, iba jeden z mnohých predpokladov, že výsledok bude »krásny«. Pochábeľ, choromyseľný alebo mravne spustlý človek môže tvoriť akokoľvek horlivo podľa vnútornej potreby, zato to ešte nie je pekné.⁷⁾ Ak to posudzujeme ideovo-historicky, takouto doktrínou sa dospelo na najkrajnejší koniec tej vývinovej línie, ktorá nastupuje s odporom proti katolicizmu v polovici XVIII. storočia. Vtedy učil Young vo svojom mimoriadne vychýrenom spise O duchu pôvodných diel, že »pravidlá«, doteraz pokladané za posvätné, sú iba barly pre chromých, že však g é n i u s n o s í s v o j e p r a v i d l á v s e b e. Celé dejiny nasledujúcich čias sú v istom smysle jediný proces vývinu tejto myšlienky. V ponímaní umenia v prítomnosti, ako sa zdá, zašla do absurdnosti. Predpoklady, ktoré sú v slove »g é n i u s«, odpadly. Umelec požaduje za každých okolností uznanie svojho vkusu. Dokonalá vkusová diktatúra nám predpisuje, že máme výraz inštinktu toho, kto chce byť umelcom, uznať za krásny v každej forme, ktorá sa mu zalúbi, aby si ju na to zvolil. Že pritom nejde o akademické poňatie, ukazujú berlínske umelecké výstavy, na ktorých sú na zvýšenie účinku vsadené do obrazov tramvajové lístky, zvyšky podošiev a podobne. Väčšina publika pociťuje to ako výsmech. Pritom treba to dobre chápať, ak si aj tu miesto obľúbeného odvolávania sa na ducha doby všimame vlastné sociologické sily, ktoré účinkovali v umeleckej tvorbe poslednej generácie, a ak uvážime, aký výsledok musí mať na jednej strane stále sebavynášanie umenia, na druhej strane okolnosť, že prvá podmienka pre úspech v súťaži nespočetných je splnenie americkej požiadavky: »get talked about« (usiluj sa, aby sa o tebe hovorilo). Len vtedy máš výhľady.

⁷⁾ V akej miere prevládlo toto hľadisko v dnešnej umeleckej kritike, ako sa pestuje, je jasné, keď napríklad Kleistovu cenu na rok 1921 udeľuje umelecký sudca, ináče v mnohom ohľade zaslúžilý, s odôvodnením, že »ide o naskrze naivného, životom smyslovo otraseného umelca, o básnika, ktorý musí podľa rytmu svojej krvi neprestajne tvoriť diela, nespýtujúc sa, zkaže a kam«. Je teda umelecká práca niečo také ako telesná funkcia?

VII.

PRIJATIE U PUBLIKA

DŮVODY PRE PRIJATIE U PUBLIKA. PROPAGAČNÁ HODNOTA NOVOTY

Bude sa síce namietat proti doteraz podanému poňatiu, že je koniec-koncov príliš neduchovné a že procesy posudzuje viac podľa vonkajších úkazov než podľa ich vnútornej podstaty. Ak sa pri udomácnení nového vkusu, tak sa povie, všakovak uplatnia vonkajšie vplyvy, jednako sú ďaleko od toho, aby mali rozhodujúcu úlohu. Ak by sa novo vynorivší vkus nemohol oprieť o nič iné, ťažko by sa mu podarilo uchytiť sa. No ak sa tak deje, musíme predsa pripustiť, že má skutočnú vnútornú hodnotu, že zodpovedá novému zmenenému postoju človeka k veciam, ba že, ako vravel istý novinový zpravodajca, »nevedome sa derie z hĺbky duše národa«. Na to treba predovšetkým povedať, ako už objasnily uvedené vývody, že nijaká sociologická skupina nemôže sa bez všetkého stotožňovať s celkom národa, jej cítenie pokladať za cítenie »duše národa«. V umení nieto ani dedičnej postupnosti a iba fakt jestvovania nedáva tu ešte nijaké práva. Tým, že sa malá skupina oddá novému a inakšiemu umeleckému ideálu, nie je daná nijaká záväznosť, že sa bude hodiť aj pre inú skupinu. No jeho obhájcovia robia obyčajne dobré obchody práve odvolávaním sa na mystický súvis s tým duchom doby, ktorý sami práve pomáhajú utvoriť. V podstate nie je to nič iné ako to, čo znamená pre obchodníka čarovná formulka: »To je teraz móдне!« Lebo nikto by sa nedal rád vyhlasovať za staromóднеho. Aj v gravitovaní k novému je kus mladosti, lebo, celkom všeobecne povedané, že sa veci menia, je prirodzený zákon — to je každému jasné; no nemôť sa už zúčastniť na nijakej zmene, je príznakom staroby. Každý v pod-