

Karel Teige  
Jarmark umění  
čs spisovatel, Praha 1964

## Jarmark umění

Změna poměru mezi uměleckou tvorbou a společenským životem, která nastala v epoše kapitalismu, může být nejpřesněji sledována na uměleckém životě klasického buržoazního století v klasické zemi kapitalismu, totiž na francouzském umění od prvních desetiletí 19. století až po naše dny.<sup>1</sup> Francouzské umění tohoto dějinného období tvoří jeden z těch cyklů, které v průběhu historie umění čas od času bohatě rozkvétají a které hodnotami svých výtvorů převyšují úroveň, k níž se dopracovala umělecká tvorba předcházejících nebo dokonce i pozdějších epoch. Francouzské umění kapitalistického století lze přiřadit k nejvyšším vrcholům evropské umělecké a básnické tvorby a (podobně jako v italské renesanci) setkáváme se tu téměř na každém kroku s díly a s umělci napříště historického významu. A přece tento nebývalý rozkvět umění má zároveň svůj rub, kterého si

<sup>1</sup> „Francie je zemí, kde dějinné třídní boje více než kde jinde byly pokaždé probíhány až do rozhodnutí, kde tudíž i střídající se politické formy, v nichž se tyto boje pohybují a v nichž jsou shrnovány jejich výsledky, nabývají nejostřejších obrysů. Francie, která byla ve středověku centrem feudalismu, od dob renesančně vzornou zemí centralistické stavovské monarchie, rozmetala ve velké revoluci feudalismus a založila ryzí panství buržoazie v tak klasické podobě, jako žádná jiná evropská země. A tak boj vzrůstajícího se proletariátu proti panující buržoazii tu nabývá akutní, jinde neznámé formy. To byl důvod, proč Marx s obzvláštní zálibou studoval nejen minulé francouzské dějiny, nýbrž proč sledoval i soudobé dějiny do všech podrobností...“ (Bedřich Engels, Předmluva ke třetímu německému vydání 18. brumaire Ludvíka Bonaparta.) A z toho důvodu také je pro sociologii umění kapitalistické epochy francouzské umění 19. a 20. století vhodnou částí z většího celku, části, na níž mohou být jasněji ukázány význaky celků.

Město  
konec  
(17. 8)

B.  
↑  
↓

historikové umění, oslnění jasem slávy vzkvétající umělecké a básnické tvorby a rozmachem vědecké kultury i civilizace, málokdy dovedou všimnout: zá-  
zračný rozkvět francouzského umění – od Nerval, Borela, přes Baudelaira, Lautréamonta, Rimbauda, Crose, Corbièra, Mallarméa, Jarryho, k Apollinairovi, Tzarovi, Eluardovi, Péretovi, Bretonovi v básnictví, a od Delacroixe přes Daumiera, Corota, Courbeta, Maneta, impresionisty, van Gogha, Gauguina, Redona, Seurata, Cézanna, Matisse k Picassovi, Braquovi, Marcelu Duchampovi, Arpovi, Max Ernstovi, Dalimu a Tanguymu v malířství – není přímým rezultátem příznivých sociálních a kulturních podmínek a souvislostí, nýbrž dál se do značné míry neodvisle od těch podmínek, které v epoše mohutného vědeckého a technického pokroku staly se pro uměleckou tvorbu nepříznivější než kdykoliv jindy; totiž, přesněji řečeno: dál se v rozporu a v opozici vůči vládnoucí a oficiální ideologii, a umělecká tvorba vykupovala si zde možnost své intenzity ztrátou extenzity; její krásné květy byly jaksi na okraji života a neměly přístup ani do veřejných sadů, ani do soukromých zahrad. V klasické periodě kapitalismu a v periodě imperialismu utváří se vzájemný poměr umění a společnosti docela jinak, než tomu bylo v epoše feudální nebo ještě v dobách raného kapitalismu. „Kapitalistická výroba je určitým oborům duchovní tvorby nepřátelská, jako (výtvarnému) umění a poezii.“ (Karel Marx: Theorien über den Mehrwert, I.) Historickým posláním buržoazie bylo uskutečnit úžasný pokrok jak ve sféře materiální, tak i ve sféře duchové produkce. Buržoazie v epoše svého vzestupu a své nadvlády uskutečnila gigantické pokroky téměř ve všech oborech.<sup>2</sup> Buržoazní umě-

<sup>2</sup> „Teprve ona (buržoazie) ukázala, co zmůže lidská činnost. Stvořila zcela jiné zázraky, než jsou egyptské pyramidy, římské vodovody a gotické katedrály, provedla zcela jiná tažení než stěhování národů a křižácké výpravy... Buržoazie podrobila venkov panství měst. Vybudovala ohromná města, zvýšila značně počet městského obyvatelstva proti venkovskému a vymaňila tak značnou část oby-

ni, totiž skutečně a autenticky buržoazní umění, umění beze zbytku postavené do rámce buržoazní ideologie a tlumočící tuto ideologii, dostihlo svého nejvyššího rozkvětu už v době, než buržoazie do-  
byla pro sebe světovlády, tedy, zhruba řečeno, před datem Veliké francouzské revoluce. V 19. století rodí toto umění již jen několik málo zjevů opravdu velikých a vždy bývá na nich patrné jisté historické opoždění; tak například Dominique Ingres. Opravdu veliké, autenticky buržoazní umění (Itálie, Holandsko, ve Francii J. B. Chardin apod.) – toť umění buržoazie ještě malé, buržoazie, která dosud nedobyla výhradního panství a světovlády. Buržoazie již před svou revolucí dozrála v rámci feudálních poměrů ekonomicky i kulturně. V době po Veliké francouzské revoluci je možno již pozorovat, že „estetická perioda“ ve vývoji třetího stavu, jejímž klasickým údobím bylo 18. století, je ukončena a poměr buržoazie k umění stává se nadále typicky buržoazním, totiž prozaickým, praktickým a utilitárním. V době, kdy kapitalismus obsazuje světová tržiště, ztrácejí problémy umělecké tvorby a teorie umění svůj dosavadní význam pro novou vítěznou a vládnoucí třídu. A tak ono veliké umění buržoazní epochy, umění klasické periody francouzského 19. století, ono umění, které jsme charakterizovali řadou uvedených jmen, která označují vrcholky novodobého francouzského básnictví a malířství, jehož vývoj určoval i rytmus moderní umělecké tvorby v ostatních evropských zemích a zejména v Čechách, – tedy ono umění „pařížské školy“ není už autentickým uměním buržoazním, nedá se uzamknout do sféry buržoazní ideologie, nýbrž v podmínkách buržoazní společnosti je plodem myšlenkové sféry více či méně vzdálené a namnoze i nepřátelské vůči oficiální buržoazní ideologii.

vatelstva (z tuposti venkovského života... Buržoazie vytvořila během sotva jednoho století svého třídního panství hromadnější a obrovitější výrobní síly než všechny dřívější generace dohromady.“ (Manifest komunistické strany.)

čau

X

18. 8  
45. 2

Ono umění „pařížské školy“ je zajiště složkou vývoje celku buržoazní kultury, ale znamená ve vývoji této kultury právě tu zvláštní fázi, která vede k rozrušování a popírání buržoazní ideologie i společnosti, je ve sféře buržoazní kultury odvratem od oficiální buržoazní ideologie. Na-  
proti tomu autentickým, rodným buržoazním uměním v 19. a 20. století (zejména po roce 1830 a 1848) jest až na nemnoho výjimek oficiální ne-  
umění, akademismus a kýč.

Historicky progresivní kulturní roli buržoazie jest třeba spatřovat v tom, že pokrokem vědy, uplatněním nových technických vynálezů a strojů, podporováním exaktních a experimentálních metod, zavedením všeobecného školství i zakládáním badatelských ústavů a posléze vyspělými způsoby organizace práce, vytvářením monopolů apod. připravilo měšťáctvo všechny materiální předpoklady pro nový, vyšší společenský systém, pro socialismus. Ve svém vývoji byla buržoazie nositelkou pokrokových idejí a hodnot proti aristokracii a církvi; jakmile se však měšťáctvo zmocnilo vlády a zaslechlo první hrozby proletariátu, bránilo se proti proletariátu reakčními ideami a náboženstvím. Jestliže ty kulturní zbraně, které si vytvořila buržoazie v boji proti feudalismu, obrátily se na tomto stupni vývoje proti ní, obrátila buržoazie proti proletariátu zbraně, jejichž povaha byla zjevně feudální a absolutistická. Tehdy se buržoazie zříká „volné myšlenky“, s níž se zrodila, a vrací se ve fašismu k nejtemnějším ideologiím, které dříve popírala. Fantomy mrtvé, ale nepřekonané minulosti straší v reakční ideologii úpadkového kapitalismu. Materiální a kulturní pokrok dál se ovšem v zájmu buržoazie a nadále probíhal v boji buržoazie proti nové pokrokové třídě, proti proletariátu. Vývoj buržoazní kultury a civilizace i tam, kde přináší historický pokrok, je nutně provázen bojem proletariátu proti buržoazii. Civilizačorské a kulturotvorné poslání kapitalismu bylo uskutečňováno za cenu zvyšované

exploatace a poměrné pauperizace dělnictva a pokroky, které buržoazie uplatnila a které v sobě obsahovaly často již náznaky a zárodky nových možností, vyšších forem výrobních i sociálních (trusty, zařazení žen do výroby, systém hotelů etc.), byly zavedeny, protože to byly zároveň pokroky ve výrobě kapitálu a exploataci pracujících.<sup>3</sup>

Historicky progresivní povaha kapitalismu stala se záhy nepřátelskou a dokonce i regresivní vůči umění. Chceme-li sledovat poměr umění a společnosti v kapitalistické epoše, musíme především změřit tu kardinální změnu, která se začíná ve vztazích mezi umělcem a sociálním celkem, a zvláště mezi producenty a konzumenty umění v době, která nadešla po roce 1789, a hlavně po roce 1830. Kapitalismu odpovídá jiný způsob duchové a umělecké tvorby, než jaký byl vlastní středověkým způsobům výroby, a poměr mezi uměleckou tvorbou a sociálním životem je v buržoazní společnosti jiný, než byl ve středověku.<sup>4</sup> Dělna práce v podmínkách kapitalismu rozevírá propast mezi duchovní a materiální produkcí a vykazuje umělecké tvorbě velmi zvláštní místo,

<sup>3</sup> „Je věcí buržoazie rozvíjet trusty, hnát ženy a děti do továren a ničit je tam nejzazší nouzí. My nepožadujeme takový vývoj, my jej nepodporujeme, nýbrž bojujeme proti němu. Ale jak? Trusty a tovární práce žen znamenají pokrok. Nechceme se ubírat zpět k řemeslu, ke kapitalismu bez monopolního postavení, k domácí práci žen. Vpřed - prostřednictvím trustů a ostatního, a nad ně, k socialismu!“ (Lenin, Proti proudu.) - Tento citát ukazuje, že vývoj buržoazie i tam, kde byl „krokem vpřed“ v dějinném měřítku, byl zároveň „krokem vzad“, totiž zvýšením vykořisťování a bídy pracujícího lidu.

<sup>4</sup> „Aby bylo možno zkoumat souvislost mezi duševní a materiální produkcí, je především nutno materiální produkci pojímat nikoli jako obecnou kategorii, nýbrž v její určité historické formě. Tedy například kapitalistickému způsobu výroby odpovídá jiný druh duševní produkce než středověkému způsobu výroby. Není-li sama materiální výroba chápána ve své specifické historické formě, je nemožné usuzovat na určité, jí odpovídající stránky duševní tvorby a na jejich vzájemné působení... z určité formy materiální produkce vyplývá předně určité členění společnosti, za druhé určitý poměr člověka k přírodě...“ (Karel Marx, Theorien über den Mehrwert, I.) A z určitého vztahu člověka k přírodě vyplývá i určitý vztah k přírodní krásě, určitý poměr umění k přírodě, určitý stupeň naturalismu v uměleckém projevu.

kteře pro některé umělecké skupiny a proudy stane se místem „in extremis“ a činí z umění oblast velice vzdálenou výrobnímu procesu a veřejnému, společenskému životu. Umění stává se ve sféře ideologické nadstavby oblastí, která se „vznáší ve vzduchu“, oblastí, která, alespoň pokud jde o poezii a malířství, je velice daleko od ekonomiky, a v této distanci od ekonomického života vyvíjí se umění způsobem velmi svérázným, téměř autonomním a poměrně nezávislým od materiálních podmínek.<sup>5</sup> Tato <relativní autonomie> nezávislost a svéráznost uměleckého vývoje, která je rezultátem kapitalistické dělby práce, dává umělecké tvorbě <možnost vlastního pohybu> a možnost jisté samostatnosti, která je schopna vlastních reakcí oproti buržoazní ideologii i společnosti. Může tu vznikat i umění, které, jsouc postaveno mimo zákon a vyřazeno ze společnosti, obrací se <opozičně proti společnosti a proti vládnoucí třídě> Buržoazní společnost přikázala umění a umělcům podmínky základně odlišné od těch, v nichž se dala umělecká produkce v předchozích staletích, a v dělbě práce byly umění a poezie téměř vypověděny ze společnosti a z reálného

<sup>5</sup> „Kde existuje dělba práce ve společenském měřítku, tam dochází i k vzájemnému osamostatnění dílčích prací. Výroba je to, co rozhoduje v poslední instanci. Jakmile se však obchod výrobky osamostatní od vlastní výroby, sleduje svůj vlastní pohyb, který je sice ve svém celku ovládnut pohybem výroby, ale v podrobnostech a uvnitř této závislosti se přece zase řídí vlastními zákony, které jsou dány povahou tohoto nového činitele; tento pohyb má opět své vlastní fáze a působí zpětně na pohyb výroby. . .

. . . Jakmile se obchod s penězi oddělí od obchodu zbožím, má — za určitých podmínek a uvnitř hranic určených výrobou a obchodem penězi — svůj vlastní vývoj, vlastní zákony a fáze, určené jeho vlastní povahou. . .

. . . Společnost vytváří jisté obecné funkce, bez nichž se nemůže obejít. Lidé, k tomu určení, tvoří nové odvětví dělby práce uvnitř společnosti. Tím nabývají zvláštních zájmů i proti těm, kteří jim dali plnou moc, osamostatňují se vůči nim a — stát je tu. Pak už je to jako při obchodu zbožím a později při obchodu penězi: nová samostatná síla musí sice v celku jít v šlépějích pohybu výroby, avšak působí také zpětně na podmínky a chod výroby silou jí vlastní, tj. jí jednou propůjčené a poněkud dále rozvíjené relativní samostatnosti. . .“ (Dopis Konradu Schmidtovi 27. 10. 1890.)

života, tak jako Platón vypověděl básníky ze svého pomyslného státu. Při této izolaci světa umění od celku společnosti a od hlavních sociálních tříd vytváří si svět umění své vlastní myšlenkové sféry, jeho vývoj má své vlastní a specifické krize, na které mají sociální krize vliv zcela podřadný nebo vůbec žádný, a křivka jeho vývoje bývá prudce lámána a plna nahodilých zvrátů. Tento proces má své kořeny hluboko v podstatných změnách veřejného, třídního i profesionálního života, které nastaly v dynamice kapitalistického vývoje. Existence tohoto zvláštního, ze společnosti vyděleného světa umění je ovšem sociálně determinována. Ale myšlenka a tvorba tohoto umění je relativně neodvislá od jiných složek nadstavby i základny soudobé společnosti a může se, jak jsme pravili, dokonce obracet proti nim. <Když se umělecká produkce odpoutala od konkrétních užitárních funkcí, od řemesel i od funkcí náboženských, pedagogických apod., ocitla se v situaci, kdy teprve mohlo vzniknout umění v dnešním smyslu slova jako speciální poetická oblast, kdy mohlo umění vstoupit na cestu emancipace od zděděných výrazových prostředků, které sloužily úkolům zobrazování a tlumočení, dokumentaci a ideologické propagandě.>

Ukazujícíe na obrovskou izolační distanci, kterou společenský vývoj 19. a 20. století položil mezi umění a společnost, nesmíme ovšem zapomínat, že stav oné nezávislosti poezie a umění tváří v tvář buržoazní společnosti je v základě podmíněn samotnou organizací této společnosti. Přemístění umění a poezie do těch ideologických sfér, které se co nejvíce „vznáší ve vzduchu“, osvobození umění od užitárních funkcí je zároveň doprovázeno zánikem celé řady uměleckých odvětví, příznačných pro minulé epochy (freska, vitráil, středověká mystéria, epos apod.), přeměnou uměleckých řemesel v strojový průmysl a faktem, že dokumentární funkce malířství převzal fotografický a kinematografický aparát. Materiální výf

roba každé doby tvoří zvláštní druhy nebo látky a techniky vhodné či nepříznivé stávajícím uměleckým druhům, dává vznik určitým organizačním formám, jež ruší staré druhy umění a vyžadují druhy nové. Tak stává se dominantním druhem buržoazního výtvarného umění tabulový obraz a kabinetní plastika.

Veliká francouzská revoluce navodila hlubokou změnu ve vztazích mezi uměním a společností, v postavení umělce a umění ve společenské dělbě práce. Z této změny rezultuje se i permanentní nedorozumění a nepřátelství mezi světem umění a sociálním životem.<sup>6</sup> Umělec, zejména malíř či sochař, ocitl se po Francouzské revoluci náhle před zcela novým světem, v němž se nevyznal. Jeho někdejší dobrodřinec a zákazníci zahynuli pod nožem gilotiny. Eragonard, nuzáčící poslední léta před svou smrtí v bídné podkrovní komůrce, je jakoby symbolem umělce z jiného, aristokratického světa a z anclen régime, umělcem, jenž vadne na poušti vítězné a tvrdé doby třetího stavu. Dříve byli velcí umělci, malíři, sochaři, dekoratéri i stavitelé, básníci i hudební skladatelé většinou příslušníky nějakého královského, knížecího nebo šlechtického dvora, byli dvořany a služebníky svět-  
ské či církevní šlechty. Buržoazní století dalo umělci svobodu, veliký a danajský dar: svobodu tvořit co chce a pro koho chce. Ve středověku bylo umění pod přísnou kontrolou církve či šlechty, bylo prostředkem náboženské výchovy, malovalo obrazy, které byly biblí analfabetů. Konvent prohlásil umění za svobodné a dal všem umělcům právo vystavovat v Salónu, což dříve bylo jen privilegium akademiků. (Umělci Akademií neuznávaní směli dotud vystavovat jen na pařížském jarmarce.) Slovesná tvorba byla zbavena cenzury. Volnost, rovnost, bratrství, tři teologické ctnosti

<sup>6</sup> S. S. Birr, Kunst, Künstler, Kunstkonsument. Das Kunstblatt 1923, 8. Zvláštní číslo Wirtschaft und Kunst.

buržoazie, nestačily však umělci k tomu, aby si zatopil v kamnech a uvařil oběd. Na zámcích a v klášteřích se žilo poklidněji: život umělce ve feudálním světě byl sice život bez svobod, život v kleci, ale tu a tam alespoň v pozlacené kleci. Svoboda umění, kterou přinesla buržoazní společnost, totiž osvobození umělecké produkce od cechovní vázanosti, a tedy i od sepětí s řemesly na jedné a od dozoru církve a cenzury na druhé straně, znamená pro umění, historicky a vývojově nazíráno, nesmírně pokrokový fakt. Toto uvolnění umělecké tvorby od cechovní kázně, od církevního dozoru a od cenzury vytvořilo podmínky pro vznik umění emancipovaného od direktní objednávky a vrchnostenského komanda, umění odpoutaného od řemeslné práce a utilitární služebnosti. Svoboda umění je pokrok, který byl uskutečněn namnoze za cenu zbídačení umělců, totiž právě těch umělců, kteří heslo „svobodné umění“ brali skutečně vážně a kdož chtěli opravdu svobodně tvořit, poslouchajíce jen vnitřní nutnosti. Avšak ta „svoboda umění“, kterou proklamovala a uskutečnila buržoazní společnost, byla jen buržoazní svobodou. Tou ubohou svobodou, jak jí rozumí měšťák, a nikoliv tím, co vyznává básník a filosof svým snem o „opravdové říši svobody“. Nejvyšší forma oné dosti zvláštní svobody, buržoazní svobody, podobné svobodě námezdného dělníka prodat či neprodat svou pracovní sílu, jeví se často umělcům a básníkům jako svoboda – umírat hladu. Tato svoboda stává se ironií ve světě, jemuž jde o profity. Skutečná svoboda umění, svoboda ducha a svoboda člověka je ovšem možná jen ve světě, který zruší všechny způsoby otroctví, vykořisťování a útlaku. Buržoazní „osvobození umění“ znamená ve skutečnosti degradaci uměleckého díla na zboží na trhu. Nakladatelé a obchodníci s obrazy zacházejí s duchovní produkcí jako obchodník s klobouky či s kravatami. Umění, vyvolněné z církevního a cenzurního dozoru a z cechové vázanosti, bylo po-

tisku byla nazírána jako součást svobody obchodu a řemesel. Osvobození spisovatele od cenzury neznamená v buržoazní společnosti nic jiného než přeměnu literatury ve výrobu zboží.

- x „...svoboda tisku (se) zahrnuje pod svobodu živnosti. Rembrandt namaloval Matku boží jako nizozemskou selku – tak proč by nemohl náš řečník vymalovat svobodu v podobě, která je mu nejbližší a nejběžnější?“  
Na umění a literaturu se kladou též měřítka jako na cukr, kůže a štetiny. Avšak pokládat umění a jeho svobodu za věc, za zboží odporuje ovšem hluboce vnitřnímu charakteru umění. „Abych mohl bránit svobodu určité sféry a abych ji vůbec mohl pochopit, musím vycházet z jejího podstatného charakteru, a ne z jejích vnějších vztahů. Je však tisk věren svému charakteru, jedná snad podle ušlechtilosti své povahy, je **svobodný ten tisk**, který se snižuje na živnost? Spisovatel musí samozřejmě vydělávat, aby mohl existovat a psát, ale rozhodně nemusí existovat a psát proto, aby vydělával.

Zpívá-li Béranger:

Je ne vis, que pour faire des chansons,  
Si vous m'ôtes ma place Monseigneur,  
Je ferais des chansons pour vivre.

Žiji jen proto, abych skládal písně:  
zbavíte-li mne však, pane, místa,  
budu je skládat, abych se uživil,

obsahuje tato vyhrůžka ironické přiznání, že básník přestává být básníkem, jakmile se poezie stává pro něho prostředkem.

Spisovatel rozhodně nepokládá svou práci za **prostředek**. Jeho práce je **samoúčel**, je pro něho samého jako pro ostatní prostředkem tak málo, že, je-li zapotřebí, obětuje její existenci svou existenci... Naproti tomu ať si zkusí přijít krejčí, u kterého jsem si objednal pařížský frak, a přinést mi římskou tógu, protože prý lépe odpovídá věčnému zákonu krásy!

**První svoboda tisku spočívá v tom, že tisk není živnost...**“ (Karel Marx, Debata o svobodě tisku, 1842).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Citováno z článku M. A. Lifšice Karel Marx a estetika, Internationale Literatur III, 2, 1933 a Litěraturnaja Encyklopědia 6, 1933.

roku 1842: dávno před vznikem velikých nakladatelských a tiskových koncernů pochopil tu Marx, jak **ironickým údělem je buržoazní svoboda umění**. Marx jasně naznačuje rozpor mezi tím, jak rozumí svobodě umění **měšťák** a jak si svobodu umění představuje **umělec**. **Umělec rozumí svobodě umění v jejím podstatném charakteru**, totiž jako možnosti neposlušchat diktátu církve, dvora či vládnoucí třídy a sociálního komanda, svobodně tvořit svá díla jen podle přirozené vnitřní **nutnosti** své fantazie a inspirace, tak jako „bourec morušový tvoří hedvábí“<sup>8</sup> – zkrátka svobodně tvořit díla, jež jsou aktivním a nutným projevem ducha svého tvůrce. Měšťák rozumí svobodě umění jako **svobodě ve vnějších vztazích umělecké produkce**: totiž tak, že umělci má být dovoleno, aby maloval cokoli za účelem výtvarného a zisku, Madonu, krajinu, podobiznu notáře nebo tři jablka na stole, cokoli a svobodně: pro měšťáka je umění svobodným prostředkem výtvarného jako kterákoliv živnost.

V uvedeném citátu o svobodě tisku Marx prohlašuje, že pro umělce jsou jeho díla **samoúčelná**. Po letech v Teoriích o nadhodnotě mluví pak Marx o uměleckých dílech jako o aktivním projevu povahy svého tvůrce, jenž tvoří z týchž pohnutek, jako bourec morušový produkuje hedvábí. Jinde čteme u Marxe, že „v opravdové říši svo-

<sup>8</sup> „Tentýž druh práce může být produktivní či neproduktivní. Například Milton, který napsal Ztracený ráj, byl neproduktivním dělníkem. Naproti tomu spisovatel, který pracuje po továrnicku pro svého nakladatele, je produktivní dělník. Milton vytvořil Ztracený ráj z téhož důvodu, proč bourec vyrábí hedvábí. Bylo to činné uplatnění jeho přirozenosti. Prodal později tento výtvar za pět liber. Avšak lipský literární proletář, který vyrábí knihy (například ekonomické příručky) na příkaz svého nakladatele, je produktivní dělník, neboť jeho produkce je od počátku podřízena kapitálu a dochází k ní jen za účelem zvětšení hodnoty tohoto kapitálu. Zpěvačka, která na vlastní pěst prodává svůj zpěv, je neproduktivní pracovnící. Ale též zpěvačka angažovaná podnikatelem, který na jejím zpěvu vydělává, je produktivní pracovnící. Neboť produkuje kapitál.“ (Karel Marx, Theorien über den Mehrwert, I.)

body začne se volný rozvoj tvořivých lidských sil, jenž bude sám sobě účelem a cílem". Tato Mar-  
xova slova nejsou ovšem potvrzením nějakých  
vulgárních nebo mysticky zaměřených hesel a teo-  
rií o „umění pro umění“. Marx mluví o tom, že  
práce spisovatele je samoučelem, ale že v bur-  
žoazní svobodě tisku jest i po osvobození od  
cenzury poutána buržoazně kramářskými tisko-  
vými a nakladatelskými zřeteli. Skutečné a úplné  
osvobození umění je možné jenom tam, kde bu-  
dou překonány buržoazní poměry; jen v „oprav-  
dové říši svobody“ bude uměleckému dílu vráceno  
právo k jeho vlastní povaze, totiž k tomu, aby  
bylo samo sobě účelem, kdy vůbec „každé dílo,  
každý skutek, každý okamžik života bude sám  
sebou krásný a bude z něho vyplývat pocit doko-  
nalosti a plnocenného štěstí“ (Lunačarskij).  
Heslo „l'art pour l'art“, které razil Théophile  
Gautier, stalo se jedním z nejspornějších hesel  
v historii novodobého umění. Vyrváno ze souvis-  
losti s celou slavnou předmluvou k „Mademoiselle  
de Mauphin“, stalo se téměř nadávkou, kte-  
rou bylo po celá desetiletí utloukáno všechno ne-  
tezové umění, literatura bez sociálního syžetu a  
morálního apoštolátu. Na druhé straně hájil pak  
nejzkostnatější akademismus heslem „umění  
pro umění“ honosný, procovský, konzervativní a  
od života odervaný ráz své produkce ve „chrá-  
mech Umění“. Pro Gautiera znamenala slova  
„umění pro umění“ manifestaci tendence ke svo-  
bodě umění, byla výrazem touhy oprostít umě-  
lecké dílo od utilitárních funkcí a vybojovat umě-  
ní právo, aby bylo milováno jen pro sebe samo,  
tak jako v lásce milujeme milovanou osobu a  
lásku jen kvůli ní samotné. Umění, které si Gau-  
tierovými slovy postavilo za cíl být toliko umě-  
ním, odmítlo být uměním pro společnost, pro  
buržoazii a její kněze a četníky či generály.  
Umění, které chce zůstat uměním, a proto chce  
být uměním proti stávající společnosti, proti  
vládnoucí třídě, přestává být v podmínkách třídní

společnosti uměním pro umění a stává se posléze  
uměním ve službách revoluce. Ve studii „Du Prin-  
cipe de l'Art et de sa Destination sociale“ zve  
P. J. Proudhon „umění pro umění“ jednou ze lží  
soudobého uměleckého světa. Druhou lží jsou pak  
oficiální výstavy, vernisáže, akademické ceny a  
všechn „trh umělců, očekávajících s úzkostí  
kupce“. Proudhon praví velmi bystře ve své pole-  
mice proti lartpoullartismu, že „umění je výraz  
společnosti, a není-li tu pro její zdokonalení, je  
tu pro její zkázu“. Přitom však nevidí, že obě „lži“  
soudobého uměleckého života, o nichž hovoří,  
mají zvláštní souvislost, že totiž heslo „umění pro  
umění“ je prozatím zmatenou a nejasnou mani-  
festací snahy po skutečné svobodě umění, která  
není možná, dokud umělci na trhu s úzkostí če-  
kají na kupce. Heslo „umění pro umění“ je třeba  
pochopit historicky a sociologicky jako odpor vůči  
někdejší vázanosti umění na církev a vrchnos-  
tenskou objednávku i jako odpor proti degradaci  
uměleckých vztahů na vztahy zboží. Proudhon  
oktrojuje umění morální poslání a nedovede po-  
chopit ani to, co později mohl uznat G. V. Ple-  
chanov, že totiž princip „l'art pour l'art“ není jen  
svévolná a perversní estetická abstrakce, nýbrž  
že je sociologicky motivován. Plechanov, jenž staví  
proti sobě „umění pro umění“ a „umění pro  
společnost“,<sup>9</sup> vykládá, že u lidí, zabývajících se  
profesionálně uměním, vzniká sklon k tomu, aby  
pokládali umění za samoučelné, jestliže se tito  
lidé ocítají v beznadějném nedorozumění se  
společenským prostředím, které je obklopuje. Lart-  
poullartism je výraz disharmonie umělce se spo-  
lečností; naproti tomu tam, kde trvá souhlas  
umělců se sociálním prostředím, vládne utilitární  
pojetí umění, umění pro společnost. A v bur-  
žoazní epoše jest „uměním pro společnost“ jen  
akademismus a kýč.  
Uznáme-li s Hegelem, že „svobodné, účelem ne-

<sup>9</sup> G. V. Plechanov, Iskusstvo i obščestvennaja žizň.

vázané dílo jest způsob, jak vyjádřit nejhlubší zájmy člověka, nejobsáhlejší pravdy jeho ducha" – můžeme zahodit do starého železa teorie o „umění pro umění“ a o umění jako o zájmuprosté hře, právě tak jako teorie o umění, které musí plnit sociální objednávku a konat morální poslán. Umělecké dílo je svobodné, a chcete-li, samoúčelné, není vázáno žádným vnějším a užitárním úkolem a účelem. A takové svobodné a samoúčelné dílo je výrazem nejhlubších zájmů a pravd lidského ducha, není desinteresovanou hříčkou. Chápeme-li dnes umění jako činnost ducha, jako manifestaci lidských básnivých sil – a tato koncepce umění je možná teprve jako důsledek romantismu – musíme uznat, že v podstatě toho, co dnes rozumíme pod slovem poezie (svobodný projev lyrismu), jest tendence uskutečnit se pro sebe, stát se samocílnou duchovou aktivitou. „Kořenem pro člověka je člověk“ a cílem člověka je lidská svoboda: znovuzískání lidství. Kořenem poezie je poezie v člověku a cílem poezie jest svobodný projev a rozvin duchovních, milostných, lyrických sil: osvobození poezie, v němž poezie pro sebe splývá s poezií pro člověka. Cestou k svobodě básně je boj se vším, co lyrismus dusí a ničí, boj, který se odehrává ovšem i mimo sféry básně. Cestou k svobodě člověka je boj proti společnosti, která zotročuje nejlepší lidské schopnosti, která degraduje vzájemné lidské vztahy na vztahy zboží, která „proměnila osobní důstojnost ve směnnou hodnotu“<sup>10</sup> a jejímž nemilosrdným heslem jest „zaplatit hotovými“, zkrátka boj proti společnosti, která lidské schopnosti hodnotí užitárně a která člověka odlidštuje. Opravdu svobodné umění, opakujeme, je možné jen v „říši

<sup>10</sup> „... buržoazie ... neponechala mezi lidmi žádný jiný svazek než holé sobectví, než bezcenné „placení hotovými“... Proměnila osobní důstojnost člověka ve směnnou hodnotu... Proměnila lékaře, právníka, pátera, básníka a muže vědy ve své placené námezdní pracovníky... Buržoazie strhla z rodinných vztahů jejich dojemně sentimentální závoj a převedla je na vztahy tyze peněžní...“ (Manifest komunistické strany.)

svobody“, ve světě, který bude vybudován tam, kde končí „říše nutnosti“, mluveno Marxovými slovy, nebo „tam, kde stát končí a kde teprve začíná člověk“, mluveno slovy Nietzschova Zarat-hustry. Avšak duch, bojující za svobodu, stává se duchem svobodným: existuje dialektická jednota cesty a cíle, a tak umění, které bojuje proti temnému světu útlaku, spolupracuje na tom, aby v přítomnosti byly uskutečněny prvopočátky budoucnosti. Svoboda umění není abstraktní utopie: svobodné je takové umění, které jde cestou revoluce. Hesla o „svobodě umění“ a o „umění pro umění“ jsou neurčitá. Liberální buržoazní svoboda umění dostala své pověřovací listiny od Konventu a na slovním znění této svobody záleží nejvíce buržoazním liberálním spisovatelům: totiž na svobodě jejich tvorby, byť by byla tato svoboda docela iluzorní. Liberalistická iluzorní svoboda umění je ve skutečnosti stejně tyranická jako kterékoliv jiné potlačování skutečné svobody; jen ve výjimečných případech a jakoby nedorozuměním ponechává tato „svoboda“ jisté místo opravdové svobodě tvorby, kterou umění potřebuje, tak jako plíce potřebují kyslík. Buržoazní liberalismus rozumí svobodě spisovatele tak, že spisovatel má právo na jakékoliv nezodpovědné zvanění a že má také právo zaujmout zdánlivě nadřídni, ale ve skutečnosti existujícímu režimu přijatelné stanovisko. Revoluční umělec usiluje o skutečnou svobodu v beztrídni společnosti a je ochoten přijmout disciplínu cest a bojů, které k této svobodě vedou.

Pod slovy „opravdová svoboda umění“ je třeba dnes rozumět úsilí umělců, kteří bojují za své právo volného hledání nových výrazových prostředků, za právo „prohloubit lidský problém ve všech jeho formách“,<sup>11</sup> za volnou volbu námětu

<sup>11</sup> N. I. Bucharin, O poezii, poetice a o úkolech básnické tvorby v SSSR. Řeč na Prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů roku 1934. Vyšlo česky ve sborníku Socialistický realismus. Kniho-vna Levé fronty, svazek 9.



i obsahu, za to, aby umění nebylo hodnoceno jako zboží na trhu podle odbytu knih a obrazů a aby nebylo zužováno pozorovací a akční pole tvořícího umělce. Pod slovy „opravdová svoboda umění“ je třeba dnes vidět hluboké přesvědčení revolučních umělců o správnosti jejich uměleckých koncepcí. To pak není ona iluzorní a liberalistická svoboda v uvozovkách, totiž domnělá nezávislost umělce od společenské a ekonomické základny, od politiky a filosofie vládnoucí i jeho vlastní třídy. Pro tvořivého umělce je svoboda totožná s nutností, s vnitřní nutností umělecké tvorby. Tato nutnost vede spisovatele k psacímu stolu a malíře k barvám a štětcům. Člověk nemůže básnicky tvořit bez vnitřního tlaku, bez vnitřní nutnosti. A zrovna tak není možná básnická tvorba bez vnitřní svobody, bez svobody ducha, oproštěného od náboženských atavismů, od příkazů vládnoucí ideologie a od svěrací kazajky morálky. I v oblasti umělecké tvorby dává Engelsova formule, že „svoboda je pochopená nutnost“, správnou odpověď umělci. —

Vyznavačům liberalistické svobody umění a literatury položil Lenin vhodnou otázku:

„Pane spisovatelé, jste nezávislý na svém buržoazním nakladateli? Na svém buržoazním čtenářstvu, které od vás žádá pornografii v rámech (v románech —?) a na obrazech a prostituci jako ‚doplněk‘ ‚posvátného‘ scénického umění? Vždyť tato absolutní svoboda je buržoazní nebo anarchistická fráze... Není možné žít ve společnosti a být na společnosti nezávislý. Svoboda buržoazního spisovatele, umělce, herečky je jen zastřená (nebo pokrytecky zastíraná) závislost na peněžním měšci, na podplácení, na vydržování... vaše řeči o absolutní svobodě nejsou nic jiného než pokrytectví. Ve společnosti založené na moci peněz, ve společnosti, kde masy pracujících živoří a kde hrstky boháčů blahobytně žijí bez práce, nemůže být reálná a skutečná ‚svoboda‘.“<sup>12</sup>

Tato Leninova slova neznamenají nikterak popření svobodné literatury a svobodného umění.

Proti literatuře, která je iluzorně nezávislá a ve skutečnosti poslušně přizpůsobená poptávce na knižním trhu a příkazům oficiální ideologie, stává Lenin literaturu a umění revoluční, literaturu otevřeně spojenou s revoluční stranou a s revolučním hnutím; takové umění může být nazváno skutečně svobodným, protože není závislé na buržoazii: jeho závislost je výsledkem svobodného rozhodnutí umělců. „To bude svobodná literatura, oplodňující poslední slovo revolučního myšlení lidstva zkušenostmi a živou prací socialistického proletariátu...“<sup>12</sup>

Ta polovičatá, čachrářská, kupčická a v podstatě ironická svoboda, kterou buržoazní společnost přiznala umění, byla jednak velkým kulturním pokrokem, pokud určila nové sociální postavení umělců i roli umění v dělbě práce a umožnila relativní nezávislost umění na oficiální ideologii, a jednak byla neslýchanou degradací umění a zprostitováním umělců. Byla pokrokem ve srovnání s feudálními a cechovními poměry, s dobou, kdy umělec byl sluhou kněze či feudálního pána, kdy maloval, jsa poslušen nikoliv estetických zákonů či vnitřní nutnosti své inspirace, nýbrž církevních předpisů, kdy neměl volnost ani ve volbě námětu a tématu, ani ve způsobu provedení, kdy Fra Angelico musil malovat plášť Madony modře nikoliv proto, že na určitém místě z kompozičních důvodů a kvůli barevné rovnováze potřeboval modř, ale proto, že tak velel církevní předpis. Konflikt Michelangela s papežem, jak jej zaznamenává Vasari, byl již znamením změny v postavení malíře: umělec se tu už odvažuje být poslušen zákonů umění spíše než zákonů církve.<sup>13</sup> Osvobození umění od cechů a dozoru mělo hluboký vliv na uměleckou tvorbu. Koncepce umění,

<sup>12</sup> Lenin, Partijnaja organizacija i partijnaja literatura. Spisy, sv. VIII.

<sup>13</sup> Michelangelo píše v dopise z roku 1548: „Nikdy jsem nebyl malířem či sochařem, abych na to měl obchod. Jestliže jsem sloužil papežům, dávalo se to jen z donucení...“

jakou dnes sdílíme, totiž umění, které je svobodným výrazem tvůrčova ducha, samostatnou tvorbou, poiesis, které nemusí být poslušno leč příkazů imaginace a fantazie básnickovy, nebyla by možná, kdyby nebyla zrušena vázanost a služebnost umění. Teprve když byla zrušena, ustavilo se umění ve formách ryzí a svobodné poezie, která se vyjadřuje světlem, barvou, tvarem, slovem, zvukem, pohybem či kterýmikoliv způsoby a prostředky.

V buržoazní svobodě propadlo umění jiné nesvobodě: zbaveno diktátu šlechty a kněžstva, bylo podrobeno neúprosnějšímu diktátu trhu. Přestalo být službou, aby se stalo zbožím. Z rozporu mezi opravdovou svobodou tvorby a onou buržoazní svobodou umění, z rozporu mezi tím, mohu-li podle vnitřní nutnosti tvořit co chci, a mezi tím, mohu-li se rozhodnout pro takovou práci, o níž se domnívám, že za ni nejspíše dostanu peníze, vyplynulo poznání, že opravdová svoboda umění nezáleží jen v osvobození od cenzury a od církevní i světské policie, nýbrž především v osvobození od kapitálu, od mystického prostoru čachru, od komercializace. — Buržoazie osvobodila umělce tím, že z něho učinila buď svobodného maloživnostníka a malovýrobce, nebo někdy i svobodného (vogelfrei) námezdného pracovníka. Tato skutečnost má sice, jak jsme uvedli, historicky pokrokový charakter, ale znamená zároveň, že v době, kdy vítězí a zevšeobecňuje výroba zboží, je umělecké dílo znehodnoceno a sníženo na zboží.

Ve věci svobody umění vidíme, jak pokrokový skutek kapitalistické společnosti staví umění a umělce do situace, která je krajně dvojsmyslná pro tvorbu a pro její opravdu svobodný rozvoj. Bylo ironií mluvit o svobodě umělci, který byl sice zba-

ven rozmarů cenzury a příkazů kněží, ale stal se hříčkou nálad, vkusu a zálib „sociální objednávky“ esteticky nekultivovaného měšťanského publika. Všecka moc nad uměním přešla do rukou měšťáka: objevilo se nové obecenstvo, nový chleboďárce. Zmizel zákazník a na jeho místo nastoupil kupec či překupník: místo výrobků podle individuální objednávky určitého spotřebitele stává se umělecké dílo v plném smyslu slova zbožím, vyhotoveným pro neurčitý prodej, pro neosobní trh, zbožím, které kupec vybírá podle osobních zálib, asi jako si vybírá víno nebo cigarety své oblíbené značky. Dříve se dělala umělecká tvorba, jako ostatně všechna předkapitalistická produkce, v rámci jistého patriarchálního poměru. Umělec vyhovoval přání, které mu zákazník přímo vyslovil, pracoval na objednávku, produkoval určitý obraz pro určitého zákazníka a téma tohoto obrazu bylo předem určeno tímto zákazníkem. Nyní se objevila vzdálenost mezi oběma kontrahenty obrazu či sochy: mezi umělcem a kupcem. Kupec nemá dnes direktní osobní vliv na uměleckou tvorbu, na vznik konkrétních děl a forem, vyjma v případě dekorativní práce a portrétu, což jsou ostatně atavistické druhy v dnešním malířství a sochařství. Vliv obecenstva se uplatňuje dnes nepřímo, přes abstraktní diktát trhu, se všemi atributy konkurenčního zápasu, spekulace, nepoměru mezi nabídkou a poptávkou. Tento indirektní vliv není však konec konců méně imperativní a odvislost „svobodného“ umělce od vládnoucí třídy, která kupuje umělecká díla, není celkem menší než někdejší vázanost umělce na církev, dvůr či aristokracii. Svobodný umělec, chce-li prodat své produkty na volném trhu, je nucen dát jim takové formy a takový charakter, jaký může získat souhlas buržoazie. Kupec-měšťák podporuje určité druhy, způsoby a výrazy umělecké produkce svými nákupy a jiné, s nimiž nesouhlasí, odsuzuje tím, že je odmítá kupovat, jako méněcenné k vyhladovění. Umění se stalo v kapitalistických poměrech

předmětem absurdního obchodu.<sup>14</sup> Komeracionalizace umění, kterou přinesl vyspělý kapitalismus, vyžaduje, aby umělecké dílo, které se stalo docela zbožím, hodilo se jako zboží co nejprodejnější pro všechny situace, aby bylo co nejupotřebitelnější, nejprfenosnější a aby jeho odbytové možnosti byly co nejširší (tabulový obraz, grafika, kabinetní socha, bez vázání na architekturu). Obecenstvo umění je odosobněný kupec, umělec je podnikatelem na vlastní pěst a hlavním spojem mezi umělcem a konzumentem jsou peníze, jimiž se platí za zakoupené dílo. Dřívějším věkům téměř neznámá mašinérie uměleckého provozu a obchodu se uvádí do pohybu. Těmto poměrům, v nichž výrobek umělecké práce se stává docela zbožím, odpovídá individualistická „svobodná“ tvorba, provozovaná v soukromých ateliérech a odtud přinášena na trh: na volném trhu vládne spekulace a poptávku určuje žízeň po zvláštnosti a senzaci. Malíři dodávají svá plátna obchodníkům, jako krejčí dodávají své výrobky módním salónům. Umělec, aby vydělal peníze, musí pozorně naslouchat rozmarům módy a pokynům obchodníků s obrazy. V posledních letech, zejména v době od ukončení světové války až do propuknutí aktuální hospodářské deprese a krize (1919 až 1930), nabyl obchod s uměním rozsahu a významu důležitého odvětví v mezinárodním obchodě. Nejen to: vznikla i nová odvětví umění, která dala vyrůst gigantickým průmyslovým a obchodním podnikům (například film). Mezi umělcem a veřejností vznikají vlivem komercializace uměleckého provozu vztahy, které se nepodobají někdejšími vztahům malíře a objednavatele obrazu, ale které se ani nepodobají vztahům, jaké znala ještě v rané epoše imperialismu generace impresionistů. Tehdy několik chudých, nadšených a obětavých obchodníků, kteří byli kamarády moderních ma-

<sup>14</sup> Viz Karel Marx v článku o mzdě z roku 1847: o přeměně umělecké práce v předmět obchodu.

lířů, chtělo pomáhat novému umění a umožnit jakous takous existenci jeho tvůrcům tím, že se snažili za poměrně nízké ceny prodávat jejich obrazy amatérům, většinou neméně nadšeným a obětavým. Tento typ obchodníka a nakladatele, který riskuje svou existenci a který chce být spolumojovníkem a spolupracovníkem avantgardního umění, který vidí ve své práci především kulturní poslání a nikoliv prostředek ke zbohatnutí, je dnes možný skoro jen v zemích, kde obchod s uměním se nevyvinul do větších forem (např. v Praze), kdežto tam, kde vznikl monstrózní velkoobchod s obrazy (např. v Paříži), je takový obchodník amatér dříve či později ohrožen konkurencí velikých firem. Umělecké hodnoty jsou dnes také kótovány na mezinárodních burzách, zrovna tak jako Royal Dutch nebo akcie Suezského průplavu. Vzniká burza umění. Několik pařížských velkoobchodníků ovládlo světový umělecký trh. Díla minulých dob stávají se ovšem také artiklem na měšťáckém uměleckém trhu, ať už jsou to oltářní obrazy, nebo negerské plastiky. Umělecká tvorba je vydána napospas náladám burzy, spekuluje se na neznámé génie, ha to, že úmrtí mladého autora nebo jen jeho vážné onemocnění vyvolá haussu cen jeho obrazů. Pracuje se s rafinovanou a rozvětvenou propagandou a reklamou, korumpuje se tisk a kritika. V dnešní Paříži všichni umělečtí referenti v časopisech, které mají obchodní význam a vliv, jsou buď placenými agenty a exponenty určitých velkoobchodů s uměním či divadelních podnikatelů a filmových trustů a jejich provize jsou veřejným tajemstvím —, anebo jsou alespoň příležitostně, od případu k případu, podpláceni.<sup>15</sup> Bez úplaty se v takových listech o umění hepiše. Není-li podplácen recenzent, je provizemi podplácen šéfredaktor, jenž dá kritikům svého listu přesné direktivy o tom, co si smejí myslit o tom či jiném uměleckém díle. Úsud-

<sup>15</sup> Yves Fargue, L'Art et les marchands. Plans 1932, 13.

ky „naprosto nezávislých a nekorumpovatelných“ kritiků se platí nejdříve. Nádherně vypravené umělecké časopisy nejsou namnoze nic jiného než chytře zredigované, reprezentativní a propagační tiskopisy, prospekty a katalogy firem obchodujících s uměním. – Komericializace umění dostoupila v poválečných časech toho stupně, kdy by se dalo říci, že je to obchodník s obrazy nebo spekulující sběratel, kdo dělá napříště dějiny umění. Podobně jako obchod s výrobky, osamostatněný od samotné výroby, řídí se vlastními zákony, které jsou obsaženy v povaze tohoto nového faktoru, a působí sám zpětně na výrobu (5), právě tak i obchod uměním diktátorsky ovlivňuje uměleckou tvorbu, prosazuje určité umělecké směry a jiné zahání do pozadí, umlčuje je a odsuzuje k zapomutí. V minulosti ještě nepříliš vzdálené, na rozhraní 19. a 20. století, přiházelo se, že nadšení obchodníci s obrazy jako spolubojovníci moderních uměleckých směrů stávali se i teoretiky umění.

Později jsme byli svědky toho, že teoretikové a kritikové umění jali se obchodovat s obrazy, domnívajíce se, že je to výnosnější. Dnes zasahuje do uměleckého provozu kdekdo: obchodníci s obrazy kupují, prodávají, kritizují, disertují a píšou o nich, a poněvadž mnozí kritikové i malíři se také stali obchodníky, je možno říci, že obchodníci dokonce obrazy malují. Malovat, posuzovat, prodávat, kupovat – to byly dříve rozlišené funkce; nyní to všechno dělá třeba jeden a týž člověk. Rozdíl mezi uměleckým kritikem a obchodníkem byl téměř smazán. Albert Gleizes ve své knize Kubismus (Bauhausbücher 13) ukazuje na neblahou roli navzájem strustovaného obchodu s uměním, kdy obchodníci s obrazy píšou o umění pod svým či pod falešným jménem, aby spíše oklamali čtenáře, články a celé knihy,

(5) Viz str. 12. Číselné označení poznámky dáváme do závorky tehdy, jestliže se autorův odkaz opakuje (pozn. J. B.).

v nichž vychvalují autory, jejichž díla mají ve svém majetku nebo které vlastní jejich společníci. V této situaci vzrůstá v uměleckém životě autorita obchodníků, kteří se domohli přístupu k nejvyšším místům ve společenské hierarchii a ve státním aparátu i do prostředí rentiérské buržoazie, která se stala hlavním zákazníkem na jarmarku umění. Jak spekulace uměleckého trhu může dělat dějiny umění, je vidět na příkladu známé poválečné dražby Kahnweilerových a Uhdových sbírek kubistických obrazů v Paříži. V některých poválečných aukcích byly shodou okolností a působením konkurenčních zájmů prodávány Picassovy a Braquovy obrazy za směšně nízké ceny, což vyvolalo veliký pesimismus obchodníků a sběratelů vůči kubismu. Nastaly hromadné dezerce od kubismu. Od kubismu utíkali malíři, sochaři, teoretikové umění, obchodníci i sběratelé. V každém poválečném „Podzimním salónu“ v Paříži (1919–1923) byli vždy noví odpadlíci, včerejší kubisté, kteří se náhle vraceli k akademickému klasicismu či naturalismu. Obchodníci s obrazy začali propagovat a lancírovat impresionisty a jejich epigony, a podplacená kritika psala o zániku kubismu. Na tom, že za několik let rozkvetl kubismus ještě druhým, pozdním a bohatým květem, má zásluhu majitel pařížské galerie „L'Effort Moderne“, obchodník s obrazy p. Léonce Rosenberg, který nakoupil mnoho kubistických obrazů v době jejich baissy a přičinil se obrátit o novou jejich haussu. Pomocí značného propagačního aparátu výstav, revuí, monografií a aukcí podařilo se v posledních deceniích rozšířit umělecký trh netušenou měrou. Rozvětvená umělecká propaganda způsobila, že není dnes měšťáka trochu blahobytnějšího, aby nekupoval obrazy. Veřejné instituce a stát byly také donuceny více kupovat umění, neboť velké firmy, obchodující s obrazy a s uměleckými předměty, srůstají v epoše finančního kapitalismu prostřednictvím bank se státem, s ministerstvy umění. Jako během války převzali spekulanti do

vlastních rukou ministerská křesla, aby mohli od-  
tud lépe řídit chod svých obchodů, místo aby zů-  
stávali skryti za kulisami a tahali drátky politic-  
kých loutek, tak podobně stalo se po válce  
v oblasti umění, kde se s tímž cynismem ujali  
vlády obchodníci s obrazy a pod pseudonymem  
dirigovali kritiku i oficiální obrazárny. Nákupy ze  
státních a veřejných prostředků se dějí nejčas-  
těji ná doporučení kritiky nebo úředních komisí;  
tito kritikové a znalci často projevují, že mají lepší  
mysl pro peníze než pro barvy.

Komerzializace umění je dokladem, jak buržoazie  
pohrdá duchovními hodnotami, pokud se nedají  
zpeněžit. Jediná a velmi pádná kritéria „kvalit“  
umění jsou dnes: počet prodaných výtisků knihy,  
ceny v dražbách, nabídky amatérů a sběratelů,  
vyprodané domy v divadlech a podobná kasovní  
a kvantitativní měřidla. Kritika ustupuje reklamě,  
referát v časopisech se mění v inzerci, je hod-  
nocen jako inzerce a obratná spekulace čach-  
ráře nahrazuje duchovní hodnocení uměleckých  
statků. Komerzializace vyhnala pomocí veřejných  
aukcí ceny uměleckých děl do závratných výšek:  
pokud byl obraz prodáván malířem přímo umě-  
leckému amatéru, který si jím kupoval pro sebe  
zdroj určitých estetických požitků, byla jeho cena  
několik desítek či stovek franků. Jakmile se ob-  
razy staly předmětem složitého čachru, vyletěly  
jejich ceny do desetitisíců a statisíců. Honba za  
profitem dovedla udělat zázraky. Umělecká díla  
jako „nejvyšší způsoby duchové produkce jsou  
v očích měšťáka vzata na milost, jen když jsou  
vydávána za přímé produkty materiálního bo-  
hatství“.<sup>16</sup>

Zároveň se změnil typ **sběratele**: mizí amatér,  
milovník umění, třebaš nepřilíš zámožný, který  
shromazďuje ve svém příbytku umělecká díla pro  
vlastní radost z estetické kontemplanace. Nový typ  
sběratele je spekulant: kupuje levně, spekuluje,

<sup>16</sup> Karel Marx, Theorien über den Mehrwert.

že později draho prodá, sází na cenový vzestup  
určitých autorů jako na koně při dostihách. Dů-  
věruje tomu či onomu žokeji, totiž obchodníkovi  
s uměním. Aby mohl být úspěšným spekulantem,  
musí se stát do jisté míry i znalcem. Studuje lite-  
raturu o umění jako hospodářské věstníky a bur-  
zovní zprávy. Kupuje umělecká díla jako cenné  
papíry: od obrazu sice nelze odstříhovat kupóny,  
ale jest možno doufat, že jeho cena jednoho dne  
poletí nahoru. Šťastně koupený obraz, to jsou  
nejen dobře a bezpečně uložené peníze, nýbrž  
i promise menší nebo větší výhry. Právě inflační  
zhroucení měny učinilo z uměleckých sbírek skla-  
diště a pokladnice vzácného zboží dosti kon-  
stantní ceny, namnoze spolehlivější než zlatý stan-  
dard. Vlastnit umělecká díla stalo se nejen znám-  
kou důstojného společenského postavení, ale  
i solidním uložením peněz. S díly starých mistrů se  
spekulovalo už před světovou válkou. Když inflace  
zvýšila poptávku po drahokamech i obrazech a  
sochách, byly vtaženy do sféry čachru i díla žijí-  
cích autorů.

Vedle sběratele-spekulanta, který jednoho dne  
prodá část svých kolekcí nebo celou svou sbírku  
v dobře aranžované a senzační veřejné dražbě,  
vytvořila naše doba i jiný typ sběratele, totiž sbě-  
ratele-snoba. Sběratel-snob, jakkoliv je definován  
tím, že jest „sine nobilitate“, bez šlechtictví, a tedy  
i bez ušlechtilého vztahu k umění, je vlastně  
demokratizovaným typem oněch aristokratických  
sběratelů umění, zakladatelů rodových a šlechtic-  
kých galerií i zámeckých knihoven. Snob vedle  
spekulanta je farizej vedle publikána. Neprovo-  
zuje spekulaci s uměním, spekuluje a kšeftaří jen  
ve svém civilním zaměstnání; v uměleckém pro-  
vozu je naopak snobismus předmětem a namnoze  
i obětí spekulace. Snobismus je prstí, z níž vzklí-  
čily fantastické zisky obchodníků s uměním, a  
není náhodou, že klasickou zemí obchodu s ob-  
razy je Francie a hlavním odbytištěm tohoto ob-  
chodu Severní Amerika: v žádné zemi není sno-

bismus tak zakořeněn jako právě ve Francii, kde je přímo sociálním jevem a kde jeho nositelem jsou aristokratické a rentiérsky buržoazní vrstvy, a ve Spojených státech severoamerických, kde je zejména nemocí dam z vybrané plutokratické společnosti, jejichž zaměstnáním je odpočinek. Snobismus byl dříve projevem ješitnosti měšťáckých špiček podobat se a vyrovnat se aristokracii. Dnes je snobismus definovatelný jako projev potřeby zdát se a nebýt, jako touha vypadat jinak, než jací ve skutečnosti jsme, napodobovat jinou společenskou vrstvu, majoritu či spíše minoritu; existuje snobismus konzervativní i snobismus, jenž se žene za poslední módou, je snobismus umělecký, sexuální, sportovní, pacifický, cestovatelský a dokonce i revoluční, který ovšem vždy velice rychle zbledne, když nastoupí pravice vláda nebo zupácký policejní ředitel.<sup>17</sup> Snobismus, který vyhledává zvláštnosti, exkluzivnost a apartnost, upozornil obchodníky s obrazy na možnost vydělávat popřípadě i na avantgardním umění. Ve vzpomínkách obchodníka s obrazy Ambroise Vollarda najdou se výstižné snímky sběratelského snobismu.<sup>18</sup> Tak například snob konzervativní, třeba bankéř Pillet-Wille, který hledal portrétistu a který pravil Renoirovi: „Víte, nevyznám se v tom, a i kdybych se vyznal, mé postavení mě zavazuje, abych měl doma obrazy od lidí, kteří prodávají drahé. Musím se proto obrátit na Bouguereaua, ledaže bych objevil malíře ještě dražšího.“ Podobným „velikým amatérem“ byl pan Chauchard, majitel Grands Magasins du Louvre, jehož sbírka malířů barbizonské školy, vyšperkovaná pro větší efekt i Hennerem a Meissonierem, jenž prodával po 100 francích jeden čtvereční centimetr své ulízané malby, je dnes v Musée du Louvre, ten Chauchard, jenž „aby udržel pověst o svých miliónech až do konce, chtěl, aby nesli

<sup>17</sup> Nino Frank, *Snob*. Bifur 1930, 5.

<sup>18</sup> Ambroise Vollard, *Renoir*. Český nákladem Mánesa.

před jeho pohřebním vozem obraz, jenž by byl nejdražší“... Typem modernistického snoba byl například pan de Camondo, jenž pravil Vollardovi: „Nemohu zařadit do svých sbírek díla ještě sporná. Mám sice Cézannův obraz, ale jsem kryt: dostal jsem vlastnoruční dopis od Claude Moneta, jenž mi ručí čestným slovem, že tento obraz bude jednou slavný. Toto psaní mám v malé skřínce, přibité za obrazem, k dispozici všem nespokojencům, kteří by mne vyplísnil, protože mám ve své galerii Cézanna.“ Rovněž sbírka Isaca de Camondo je dnes v Louvru: jsou v ní obrazy od Delacroixe přes impresionisty až ke Goghovi a Cézannovi. Snobové jsou „précieuses ridicules“ i „précieuses radicales“ dnešního uměleckého života. —

Tam, kde se změnil sběratel v hráče na burze umění nebo ve snoba, změnila se nutně i jiná tradiční figurína umělecké tragikomedie, totiž **mecenáš**. Maecenas, tak jak je tradován a snad idealizován dějepisem, byl znalec, člověk vzdělaný, opravdový amatér, který více či méně štědře podporoval s určitou noblesností umělce a umění. Buržoazní mecenášové jsou spíše znalci vín než obrazů, jsou to většinou opět snobi, kteří se domnívají, že rozumět umění a kritizovat je stalo se „právem člověka“, a jsou přesvědčeni o svém nezadatelném právu posuzovat umění podle svých zaostalých, neodborných, polosentimentálních a polometafysických názorů na umění a na krásu. Někteří mecenášové si vydrží baletky; jiní, méně sobečtí, zaplatí občas dluhy za nějaký zbankrotělý umělecký podnik a jiní posléze věnují portrét své ženy od slavného sochaře obecnímu muzeu.

Komericializace uměleckého života degradovala umělecká díla na zboží, kritiky na agenty a organizátory reklamy, a umělce často i na námezdníky. Kapitalismu se podařilo učinit i uměleckou tvorbu „výrobní prací“, strojem na peníze. Malířům sice nebyly vyvlastněny štětce, palety a bar-

vy, avšak malíř jako soukromý podnikatel nemohl existovat bez obrovského aparátu uměleckého provozu a obchodu, který je v rukou internacionálně zorganizovaných a skartelovaných kapitalistických firem. A tu malíř – podobně jako spisovatel, zavázaný nakladatelskému koncernu – byl donucen po fabričném způsobu pracovat pro svého obchodníka, který už nadále nekupuje obrazy, nýbrž platí malíři i určitou měsíční mzdu, a za tuto mzdu je malíř povinen obchodníku odevzdat vše, co namaluje, avšak minimálně tolik a tolik takových či onakých obrazů do roka, jak je stanoveno smlouvou, řekněme deset zátiší, deset aktů, dvacet krajín a nevím kolik grafik za sezónu. Obchodník stává se tu vlastně podnikatelem a impresáři; umělecká díla jsou na jeho rozkaz produkována v ateliérech umělců za tím účelem, aby mu vyráběla kapitál. Umělec se tedy stává produktivním pracovníkem, poněvadž jeho práce je tu od prvopočátku podrobena kapitálu a uskutečňuje se jen proto, aby zvýšila kapitál<sup>(8)</sup>. Umělcova mzda kolísá tu v rozpětí velmi značném, podle situace na burze umění nebo na knižním trhu, podle toho, jak veliké jsou zásoby obrazů ve skladištích obchodníků, podle toho, jaké jsou módní záliby kupujícího publika: značná proměnlivost těchto zálib působí často jak zvýšení odbytu, tak i odbytové krize na uměleckém trhu. Vedle toho jsou ovšem i individuální rozdíly v úrovni této mzdy, podle toho, do jaké míry je určitý umělec favoritem sběratelů. Jední pracují za hladový honorář, druzí mají luxusní limuzínu a livrovaneho sluhu. Ve světě umění může se sláva změnit v kapitál a vyplácet skvělé úroky. Můžeme snad říci, že sláva je na tržišti umění kapitalizována, že je výsadou, která dovoluje, aby proslulí, oblíbení a zavedení malíři, osvědčení kýčáři a bulvární spisovatelé měli podíl na ziscích, které sype zlaté tele obchodu s uměním.

<sup>(8)</sup> Viz str. 17.

Komericializace uměleckého provozu zvýšila odbyt umění. Avšak ta veliká spotřeba umění, kterou se chlubí dnešní společnost, je v podstatě lež, přetvářka a podvod. Umělecká díla, řekli jsme, stala se ukládacími hodnotami a dobře uloženými penězi. Leč podobně jako obchod s penězi a zavedení peněz vyvolaly penězokazectví, tak komercializace umění vyvolala zjev v minulosti neznámý: **falzifikaci obrazů**, která v našich časech nabyla ohromného rozsahu, takže dokonce otřásla důvěrou v jedno z důležitých obchodních odvětví, jímž jest obchod s obrazy. Falzifikace obrazů – a to nejen padělání děl starých a zesnulých mistrů – je ohavný produkt komercializace. Dokud nebyla poptávka po umění tak veliká a tak diferencovaná, stačila výroba konzumu. Dnes je na uměleckém trhu takové množství Corotů, že by tolik obrazů nemohl staříčkový mistr namalovat, ani kdyby byl býval živ sto padesát let a maloval třicet obrazů do měsíce, je příliš mnoho van Goghů, Utrillů, je příliš mnoho podezřele restaurovaných obrazů starých mistrů i ve státních obrazárnách – u každého nákupu je oprávněna skepse vůči věrohodnosti a nedůvěra, která podkopává obchodování s obrazy. Soukromé vlastnictví je falzifikací uměleckých děl zraněno na velmi citlivém a „nejvznešenějším“ místě a umělecký trh je ohrožen vážným nebezpečenstvím. Tak jako obchodníci s obrazy podplácejí kritiky, falzifikátoři a překupníci falzifikátů podplácejí znalce. Jako jsou zaplacené kritiky, jsou také zaplacené expertizy. Proto jsou dnes obrazy údajně od slavných starých i mladých mistrů zkoumány chemicky, mikroskopicky, rentgenograficky: nejde přitom ani tak o historický či estetický zájem, neboť by bylo přece těžko tvrdit, že padělek, který je k nerozeznání od pravého díla, by měl nižší estetickou hodnotu a emocionální působivost a že by rentgen a mikroskop mohl nás ujistit o estetické ceně určitého díla – ale obchod je obchod. Malířský rukopis je zkoumán pod lupou jako podpis na směnce.

Vždyť ostatně i u těch obrazů, jejichž věrohodnost je nepochybná, rozhoduje o prodejní ceně podpis. Řeklo by se, že jsou prodávány podpisy, a nikoliv umělecká díla, a že snobističtí sběratelé si pořizují kolekce autografů, a nikoliv galerie umění. Na dnešním uměleckém trhu je obraz podpisem autora, s trochou malby kolem. Rozličné podpisy mají rozličnou cenu: krámská cena obrazů, a tedy i honorář malířův, stanoví se podle rozměrů, podle čtverečných decimetrů pomalovaného plátna a podle cenového indexu, který odpovídá dotyčné signatuře.

Obrazy a sochy staly se zvláštním druhem zboží, druhem, kterému ze všech odvětví výroby jsou svou povahou nejbližší produkty luxusní industrie, klenotnické a galanterní výrobky, – tedy **zbožím zvláštní povahy a zvláštního určení**. Ekonomickou zvláštností uměleckého provozu a obchodu je okolnost, že umělecká díla jsou unikáty, v podstatě nenáhraditelné a nereprodukovatelné, a že nemohou či alespoň nemají být vyráběny hromadně a v sériích. Kterýkoliv řemeslník může pracovat osm hodin denně: malíř, jenž dnes vytvořil vynikající obraz, není vždy schopen malovat zítra znovu.<sup>19</sup> Umělecká díla uplatňují se na trhu, protože mohou být nejen, díky svým jedinečným vlastnostem, předmětem uložení peněz, nýbrž mohou být potravou snobismu a manifestovat i záliby, přepych, procovství a společenskou hodnot svého majetníka. V sociologii moderního sběratelství hraje velikou úlohu i způsob moderního **přepychu**. Různé druhy luxusu jsou vždy ve vztahu k určitým výrobním systémům a odpovídají formám akumulace bohatství v jednotlivých dobách společenského vývoje. Feudální doba vyznačuje se nejkolosálnějším přepychem, protože šlechta neutilizovala svého zisku k rozšiřování výroby, nýbrž ke zvýšení osobního konzumu a pohodlí, kdežto v ka-

<sup>19</sup> André Breton, Intelektuální práce a kapitál. Point de Jour. Český Doba 1934, č. 5.

pitalismu část nadhodnoty, určená k osobnímu konzumu kapitalistů, byť by byla fantasticky vysoká, je menší než část určená na rozšíření výroby. Buržoazie řadí umění mezi svůj luxus a tu „na určitém stupni rozvoje určitá konvenční marnotratnost, která je zároveň konvenčním ukazatelem bohatství a následovně i prostředkem úvěru, stává se přirozenou nutností pro nešťastného kapitalistu: luxus se vřazuje do reprezentativních výloh kapitálu. Ostatně... jakkoliv kapitalistická marnotratnost skrývá na svém nejhlubším dně vždy špinavé lakomství a nízké výpočty, množí se s akumulací kapitálu, aniž by si s ní navzájem škodila.“ (Karel Marx: Kapitál.)

Mluvíme-li o uměleckém díle jako o zvláštním druhu zboží, musíme zde vedle kategorie užité a směnné hodnoty uvést i kategorii praetium affectionis. Umělecké dílo stalo se v kapitalistické epoše prostředkem zábavy, rozkoše, ozdoby a kratochvíle, projevem nadbytku, marnivosti, chlouby a čímkoliv chcete. V režimu soukromého vlastnictví produkuje umělec svá díla pro trh, a aby byl živ, potřebuje kupce. Umělec ocitá se pod vládou malé privilegované minority, rentiérské buržoazie, která sbírá umění. Chce-li jí prodávat svá díla, musí být poslušen jejího vkusu a jejích předsudků; jinak je svoboden nuzatit a třebaš i zemřít hladu. Nesmírně olupován prostředníky, nakladateli, obchodníky a impresárii, zápasí zoufale, aby unikl bídě a ponížení, nebo se substituuje a činí ze sebe šaška boháčů. Na jarmarce umění uplatňuje se zbohatlický snobismus a výstavy, zahajované proslovem oficiálních politiků, jsou módními přehlídkami v gala, salónní události, leskem nad duchovní a někdy i hmotnou bídou těch estetických kurtizán, jimiž se stali mnozí „úspěšní“ umělci.

Jestliže ekonomickou zvláštností uměleckých produktů je okolnost, že jsou to nenáhraditelné a nereprodukovatelné unikáty, jestliže při jejich hodnocení hraje velikou úlohu praetium affectio-



nis, byl to nicméně teprve kvantitativní rozvoj uměleckého provozu a trhu, který vytvořil dnešní „hospodářská čísla“ obrazů a soch. Tržní ceny uměleckých děl nemusí být úměrné jejich estetickým a poetickým kvalitám, které přece nelze vyvážit zvonivou mincí. Na uměleckém trhu rozhoduje o výši cen renomé určitého umělce a toto renomé nemusí odpovídat estetickým kvalitám jeho tvorby, může být vytvořeno uměle, díky rafinované reklamě, a v dnešní době stává se skoro pravidlem, že výše cen a popularita žijícího umělce jsou nepřímo úměrné hodnotě jeho tvorby. Jestliže se dnes platí obrazy avantgardy z konce století, totiž obrazy francouzských impresionistů, statistickými sumami, není to pro jejich malířské kvality, nesporně úžasné, nýbrž proto, že se těchto obrazů ujal včas inteligentní obchodník, který pochopil genialitu impresionistických malířů a který byl natolik chytrý, aby u sebe uskladnil velkou část jejich produkce a v odměřených dávkách, podle rytmu obratné propagandy, uváděl tato díla na trh a do oběhu. Podařilo-li se již jednou uvést na oficiální trh i neoficiální, opoziční, avantgardní umění a prodávat za závratné ceny díla moderních umělců minulé generace, nakoupená za několik stovek, ukázalo se, že není důvodu nevěřit, že by i současná avantgarda, kterou dosud konzervativní obecnost pokládá za bláznivou, bude-li dobře vystavována a propagována v pařížské rue de la Boétie, nenašla cestu do salónů buržoazních kupců i do oficiálních obrazáren a nebyla placena impozantními obnosy. Rozvoj uměleckého trhu nabyl takové moci, že obchodníci dovedou dnes energicky ovlivňovat nejen produkci obrazů – jestliže určitý malíř, vázaný kontraktem, měl jednou úspěch s obrazem zasněžené krajiny či s ženským poloaktem, bude nucen, aby si zachoval přízeň obchodníka s uměním, fabrikovat do omrzení zimní krajiny a rozmanité pózy svlečených modelek –, ale i dirigovat poptávku kupujícího obecnost a vnutit lidem, kteří

si chtěli zakoupit limonádový kých, i více či méně výrazná avantgardní díla. V mezinárodním středisku uměleckého obchodu, jímž je Paříž, žilo v roce 1932 asi 20 000 malířů všech národností a ras a asi 500 obchodníků s uměním, nepočítáme-li do tohoto počtu i četné komisionáře, agenty, kritiky a makléře. Pomyslíme-li, jakou industrii malířských potřeb a kolik tiskáren zaměstnává mezinárodní umělecký provoz, vidíme, že „produktivita“ krásna je dnes dosti obsáhlá.

Na takto rozrostlém uměleckém trhu zmocňuje se měšťáctvo i těch uměleckých hodnot, které byly vytvořeny mimo sféru oficiální ideologie – a v opozici proti ní. Umělec je nucen hledat kupce a buržoazie si dovede přivlastňovat umělecká díla, která vyrostla i z ohně revoltní, protiburžoazní nenávisti, jakmile na uměleckém trhu nastane situace, kdy lze i taková díla dobře zpeněžit. Pak se oficiální žurnalisté neštítí ani nejdopornějších falzifikací: dovedli přece prohlásit Baudelaira a Rimbauda za katolíky a u nás Wolkeru za všenárodního básníka. A tak se na uměleckém trhu objevují vedle obrazů, produkovaných pro tento trh a respektujících z toho důvodu vkus, záliby a ideologické zájmy buržoazie, i díla, která byla vytvořena jako samoučelná, mimo jakýkoliv zřetel na situaci uměleckého trhu a proti buržoazní ideologii a krasochuti, a která přece nalézají cestu do sbírek snobů či spekulantů. Liberalismus kupujícího měšťáka se nedal snadno zstrašit, jestliže šlo o možnost dobré spekulace. Po obchodním úspěchu impresionistů, který se dostavil za několik desetiletí po vzniku tohoto směru, spekuluje se též, nikoliv beze zdaru, na obchodní úspěch kubistů, abstraktivistů i surrealistů. Obchodní úspěch avantgardy stává se někdy i zkázou a korumpuje jednotlivé avantgardní umělce. Skutečně je dnes na uměleckém trhu, přes značný cenový pokles, způsobený nynější hospodářskou depresí, takový stav, že mnozí moderní zkšeftaření umělci by se pohrdavě usmáli, kdyby jim byly na-

bízeny za jejich plátňácké ceny, s jakými by se spokojovali koncem minulého století zakladatelé impresionismu. Na tržišti umění jsou na prodej nejen obrazy, ale i umělci. Umělecká tvorba je tu v osidlech ziskovosti spekulujících amatérů, kteří nejen uplatňují svůj nekultivovaný vkus, nýbrž způsobují i korupci a zradu umělců.

Moc komercializace uměleckého provozu je taková, že dokonce i průmysl, vyrábějící užité předměty denní potřeby, viděl, že tržní cena a možnost odbytu jeho výrobků vzroste, budou-li tyto užité předměty označeny markou umění a uvedeny na umělecký trh. A tak vznikl moderní „umělecký průmysl“, jehož nejtypičtější organizací byl říšskoněmecký Werkbund, který systematicky vytěžoval uměleckou práci v boji za ovládnutí trhů a za zvýšení exportu německé industrie.

**Svobodné umění**, které je svou povahou **dar**, udělala buržoazie předmětem čachru a módním zbožím, které má odbyt. Na uměleckém trhu je umění, které chtělo být uměním pro umění, učiněno uměním pro peníze. Komerční a nakladatelská spekulace sterilizuje umělcovu revoltu, činí umělecké dílo, které původně bylo vzpurným políčkem společenskému vkusu, krasocitu a oficiální ideologii, neškodným neutralizovaným produktem. Umělci jsou bezmocní a nemohou tomu zabránit. Umělecký trh zavedl do kritiky a hodnocení umění taková měřítká, jaká potřeboval pro rozšíření svého odbytu; a za pojmy „talent“, „virtuozita“, „originalita“ etc. je zamlčována sociální úloha, které tento talent, tato virtuozita a tato originalita slouží, nebo i to, že avantgardní umění využívá z dobrých důvodů toho demokratického liberalismu, který v uměleckém a knižním provozu vládne a který dovoluje, aby se na trhu uplatnily i opoziční, i – mnohem častěji – reakční a konformistické knihy a obrazy, poněvadž prý jsou, bez ohledu na svůj konformistický či nonkonformistický charakter, projevem a produktem talentu, virtuozity, originality.

V komercializaci a cynické korupci a depravaci umění manifestuje se nepřátelství kapitalismu ke skutečným svobodným hodnotám básnickým. Produkce umění pro trh, velkokapitalistický obchod s uměním, nadzisky obchodníků a nakladatelských koncernů, prostituce nebo hladovění umělců v mansardách a ateliérech – to jsou otevřené rány buržoazní umělecké kultury:

„Posléze nastala doba, kdy se stalo předmětem směny, čachru, dalo se zcizovat všechno, co lidé dosud považovali za neprodejně. Je to doba, v níž se začalo obchodovat se vším – i s věcmi, které se až dosud předávaly, ale nikdy nesměňovaly, které se dávaly darem, ale nikdy neprodávaly, které se získávaly, ale nikdy nekupovaly – ctnost, láska, přesvědčení, vědomí, svědomí atd. – zkrátka, nakonec se stalo předmětem obchodování všechno. Je to doba všeobecné korupce, všeobecné prodejnosti, či, abych mluvil v termínech politické ekonomie, doba, kdy se všechno, morální i fyzické, stalo obchodní hodnotou a přináší se na trh, aby se tu co nejpřesněji odhadla jeho hodnota.“ (Karel Marx, *Das Elend der Philosophie*.)

—

Změna poměru umění ke společnosti, která nastala v epoše zralého a upadajícího kapitalismu, je charakterizována nejen zavedením svobody umění na volném trhu, nýbrž i zánikem slohového řádu. **Zánik slohu** v 19. a 20. století je zjev, který má složité příčiny ideologické a technologické a hluboké kořeny v kapitalistické ekonomice, které v rámci této studie není možno vyložit. Zánikem slohovosti v kapitalistické epoše rozumíme ten jev, že neexistuje univerzální slohová jednota, nýbrž že při rychlém střídání výrazových prostředků a uměleckých metod, takzvaných -ismů, vyvíjejí se vedle sebe a proti sobě dva druhy, dva protichůdné a navzájem nepřátelské světy umění rozličného sociálního a ideologického obsahu. Ovšem ve všech dobách, od antiky až po barok, existovalo dvojí umění, a bylo

by nepřesné tvrdit, že každá doba vytvořila vždy jen jeden určitý sloh. Staletí gotiky vyznačují se největší slohovou uniformitou a gotická katedrála, nejvyšší heroický čin západního stavebního umění, je skutečně *Gesamtkunstwerk*, svrchovaná a syntetická jednota výtvarných umění.

Každá epocha v dějinách společnosti a každá společenská formace liší se od druhé celou sumou příznaků, jež jsou pro ni charakteristické. V každé společenské struktuře jsou však v činnosti protikladné síly, nepřátelské třídy. Styl každé jednotlivé doby je společný všem současným sociálním třídám, ale diferencuje se uvnitř své jednoty podle těchto tříd a hraje tedy určitou úlohu i v jejich vzájemném zápase. Styl určité doby je jedním z výrazů ideologie vládnoucí třídy, je vlastně stylem vládnoucí třídy a k ní připojených vrstev inteligence a umělců.<sup>20</sup> Vládnoucí ideologie a vládnoucí styl není však jedinou ideologií a jediným slohovým řádem v určité době: stává se všeobecnou ideologií a všeobecným řádem podle toho, jak ideologie druhých sociálních skupin a tříd jí více či méně podléhá. Ideologie vládnoucí třídy vytváří všeobecný sloh určité epochy tam, kde proniká i ideologii druhých tříd, kde je vnučena i třídám porobeným. Poněvadž v žádné společenské struktuře nejsou třídy od sebe odděleny čínskou zdí, ani si nehrají na slepou bábu, nýbrž stýkají se v zápase, existují vzájemné vlivy třídních ideologií a popřípadě vzájemná pronikání jednoho slohu druhým. Existuje také jev, že ideologie a styl ovládané třídy působí silným vlivem na kulturu třídy vládnoucí: buď přijímá vládnoucí kultura z opoziční ideologie jen určité atomizované prvky a podržuje vcelku svou starou základnu, nebo se pod revolučními vlivy podstatně mění a pak ideologové vládnoucí třídy přenášejí svou tvorbu do tábora třídy nové a vzestupné. „Existence revolučních myšlenek v určité době má za předpoklad existenci revoluční třídy.“ (Deutsche Ideologie.)

Vládnoucí třída ovládá kulturu, avšak sama ji přímo nevytváří. Jako materiální kulturu produkuje pracující třída, tak jemné formy duchovní kultury vytvářejí odborníci, intelektuálové a umělci, kteří jsou zvláštní skupinou, jež nemá moci a jež je na rozmanitých stupních společenského žebříku rozmanitě závislá na třídě vládnoucí. Z titulu své moci ukládá vládnoucí třída prostřednictvím škol, tisku, slavností, divadel a kazatelen lidu ty ideje a mravní hodnoty, na nichž má zájem, a tak „myšlenky vládnoucí třídy jsou v každé epoše vládnoucími myšlenkami“.<sup>20</sup> Buržoazie zve kulturou to, co sama výlučně a monopolně vlastní a čeho se lidu nemůže dostat.

V předkapitalistických dobách existovalo dvojitě umění, které nevylučovalo více nebo méně jasnou slohovou jednotu a uniformitu. Bylo tu ve středověku umění třídy vládnoucí, oficiální umění světské a církevní šlechty a panovnického dvora, a umění vrstev potlačených, skromné umění lidové, které však většinou bylo pasívním odleskem vládnoucího umění, pokleslým kulturním statkem, uměním, které od vládnoucího umění přejímalo obsah i formu, téma (nejčastěji náboženské) i slohové způsoby. Lidové umění dokonce i tam, kde není zajato církevním tématem, nýbrž kdy má třeba i rebelantní a zbojnickou intonaci, pracuje se zjednodušenými způsoby vládnoucího slohu.

<sup>20</sup> „Myšlenky vládnoucí třídy jsou v každé epoše vládnoucími myšlenkami, to znamená, že třída, která je vládnoucí materiální mocí společnosti, je zároveň její vládnoucí duchovní mocí. Třída, jež má k dispozici prostředky materiální produkce, disponuje tím současně prostředky duchovní produkce, takže jsou jí tím současně zpravidla podrobeny myšlenky těch, kteří nemají prostředky k duchovní produkci. Vládnoucí myšlenky nejsou ničím jiným než ideovým výrazem vládnoucí materiální poměry čili jsou vládnoucími materiálními poměry vyjádřenými ve formě myšlenek, tedy poměry, které právě činí z jedné třídy vládnoucí třídu, tudíž myšlenkami panství této třídy. Individua, která tvoří vládnoucí třídu, mají mimo jiné také vědomí, čili myslí; pokud tedy vládnou jako třída a určují danou dějinnou epochu v celém rozsahu, rozumí se samo sebou, že tak činí v celé její šíři, tedy vládnou mimo jiné i jako myslící, jako producenti myšlenek, řídí produkci a distribuci myšlenek své doby; to znamená, že jejich myšlenky jsou vládnoucími myšlenkami epochy.“ (Marx - Engels, Deutsche Ideologie.)

V době moderního kapitalismu má existence dvojitá, vládnoucího a opozičního umění však již zcela jinou povahu: protiklad je tu tak ostrý, že rozbíjí slohovou jednotu. Století kapitalistického industrialismu přivodilo postupně hromadný **zánik lidové umělecké tvorby**. V civilizovaných zemích není dnes dosti zapadlého koutu, aby tu ještě staré lidové umění mohlo žít plným a svěžím životem a nebylo zatlačeno barvotiskovým a fabričním importem z měst. V minulosti byl tvůrcem a nositelem lidové tvorby rolník. Dnes moderní proletariát je lidová vrstva, která nevytvořila a nemohla vytvořit svérázné a rozvinuté lidové umění. Společenské a kulturní poměry kapitalistické epochy vyloučily možnost jakékoliv lidové a laické tvořivosti umělecké, při třídním monopolu vzdělání a při specializaci umělecké produkce.<sup>21</sup> Novodobý proletariát, odloučený od venkova a od přírody, připoutaný v zakouřených továrnách ke špinavým strojům, noclehující v hromadných a bídných dělnických kasárnách, odsouzený k nešedivějšímu životu, k únavě a k demoralizaci v pustotě svých počátků – (hrozíme se, čtouce knihy, které líčí fakta, život i psychologii proletářů z raných dob moderního industrialismu, jak je podává Engelsova kniha *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* z roku 1845, anebo knihy Owenovy) – musil v hlubinách své duše zapomenout všechny vzpomínky na lidovou poezii venkova, stát se v bídě ponížení a odlidštění novým lidským typem (tedy v kulturním ohledu nepopsanou deskou), jemuž není v kapitalismu dopřáno být ani producentem, ani konzumentem umění. Až do 19. století byl každý sloh jako sloh určité doby a společenské struktury, diktovaný ideologií příslušné vládnoucí třídy, společný všem třídám a vrstvám dotyčné společnosti, avšak byl diferencován v rámci své jednoty, od pompy paláců až

<sup>21</sup> „Vylučná koncentrace uměleckého talentu v jednotlivcích a s tím související potlačování uměleckého talentu u velké většiny lidí je následek dělby práce.“ (Marx - Engels, *Deutsche Ideologie*.)

k „nejskromnějšímu umění“ a k produktům folklóru měst i venkova. Specifickým znakem buržoazního století je zánik takové slohové jednoty a zánik onoho druhotného lidového umění. V epoše kapitalismu trvají dva odlišné, nad sebou postavené kulturní světy: spodní, který je podkulturou a odpadkovou kulturou pro lid, a svrchní, který v době rozkvětu kapitalismu (s výjimkou několika oblastí duchovní produkce, jako například poezie a umění) byl skutečnou kulturou, která v období fašismu je také pálena na hranicích, aby učinila místo hluboce reakčním a tmářským pověrám. **Systém dvojí kulturní úrovně a také i dvojí úrovně umělecké tvorby**, paralelních řad luxusních a lidových výrobků přejal kapitalismus od feudalit. Po zániku lidového umění rozvíjí se v buržoazním umění produkce na dvou rozdílných úrovních: buržoazní umění (po pravdě: neumění) pro buržoazii, a dole buržoazní umění (po pravdě: paumění a podumění) pro lid. Tato dvojí úroveň tvorby nastupuje na místo někdejšího dvojitého umění, totiž na místo duality oficiálního umění a umění lidového, které, ačkoliv závisí na onom oficiálním umění, je nicméně produkováno samostatně v lidu. Po zániku jednotícího stylu objevuje se v buržoazní epoše jednak dvojí úroveň umělecké tvorby a jednak jiná dualita v umění, totiž antagonismus oficiálního a opozičního umění.

Sloh, který se zve **romantismem**, je současně posledním slohem v dosavadním tradovaném smyslu tohoto pojmu, a zároveň počátkem hlubokého rozkolu, který likviduje dosavadní slohovou jednotu a ruší slohovost vůbec. Romantismus jako poslední jednotný a přes svou diferencovanost uniformní styl je především a prvotně, v té formě, jak je veleben měšťáckou literární historií, stylem vládnoucí třídy. Romantismus jako styl doby a oficiální moci je ve Francii stylem bourbonské restaurace, je plodem, spadlým ze stromu kontrarevoluční, aristokratické emigrace. Tento romantismus se diferencuje, zejména v době červenco-

vého království Louis-Philippova, podle toho, jaká společenská vrstva nebo kteří spisovatelé z které třídy přetvářejí ve svém díle tento dobový sloh. V době symbolizované sutanou restaurace a parapletem červencového království vyvíjí se trojí romantismus: 1. **Romantismus reakční**, ultramontánní, konzervativní, romantismus páira Chateaubrianda. 2. **Romantismus liberální**, pokrokově buržoazní a maloburžoazní, romantismus Benjamina Constanta, Stendhala, Victora Huga a Delacroixe; to byl romantismus, jenž se chlubil, že „nasadil básnickému slovníku frygickou čapku“ a jehož definici podal v předmluvě ke Cromwellovi Hugo řka, že romantismus je liberalismem v literatuře. 3. Posléze **romantismus černý, romantismus revoltní a revoluční**, agresivní a frondérský „genre maudit“, na jehož počátku stojí autoři, které Georg Brandes ve svých Hlavních proudech literatury 19. století zařadil do kapitoly „nepoznaných a zapomenutých“, básníci, jací později jsou zvaní „poètes maudits“; tento třetí, revoluční proud romantismu stal se osudem celé nové poezie, vytvořil rodokmen jdoucí od Borela k Bretonovi, od Daumiera k Max Ernstovi. Rozrůznění a rozvrstvení romantismu na tři proudy nemůže být pojímáno jako statické a petrifikované, rozličné sociální tendence romantiků nejsou mimoběžné, nýbrž protichůdné, střetávají se navzájem a také působí na sebe vzájemným vlivem a někde se i protínají, a v tomto ději proměňují se, vyvíjejí se, upadají či dezertují i jednotliví autoři, takže demarkační čára, kterou naše schéma načrtává mezi tři hlavní proudy romantismu, mezi jeho pravici, střed a levici, – zrovna tak, jako demarkační čára, kterou rozhraničíme od sebe protikladné oblasti dnešního umění (a neumění) – nemá ve skutečnosti fixní a ustrnulý ráz. V těch sférách romantismu, které se vychýlily od oficiální ideologie, tedy na revolučním křídle, které bylo do značné míry nasyčeno jakobínskými tradicemi nebo fourieristickými a saintsimonskými

sný, dalo se odúmrťi zděděných koncepcí poetických a estetických, byla zde negována didaktická a tezová poezie a vznikaly tu zárodky nových básnických iluminací, nepřibuzných dosavadním literárním a uměleckým způsobům. Od tohoto revoltního romantismu lze vést souvislou linii až k dnešním avantgardám; rodokmen novodobého umění, jehož jména jsme uvedli v prvním odstavci této knihy, jména, která znamenají vrcholky poetické tvorby v buržoazní epoše, je rodokmenem onoho „druhého umění“, opozičního, protiburžoazního umění, rodokmenem permanentní revoluce umění na rozdíl od oficiálního buržoazního umění (a vlastně neumění), jež je reprezentováno akademismem a komerčním kýčem.

Hluboká diferenciacie v rámci romantismu je zárodkem dvojího umění v buržoazní epoše. Napříště budou proti sobě stát ostře dva světy umění: **poetae laureati a prokletí básníci, akademismus a moderna, bulvár a avantgarda, oficiální neumění a revoluční umění**. Rozpor a protiklad těchto dvou světů rozruší a znemožní nadále slohovou jednotu. Proti pokračujícímu revoltnímu romantismu bude stát oficiální parnasismus, proti symbolismu naturalismus, proti kubismu novoklasicismus, proti surrealismu populismus a novonaturalismus: proti revoltě – akademismus, proti poezii – kýč.

—

V kapitalismu existuje proti sobě **dvoji umění**, umění a neumění, avantgardní a oficiální tvorba. V rámci oficiálního, buržoazního umění lze rozlišit dva (popřípadě tři) druhy umělecké produkce, které mají odlišnou povahu a různé určení. Umění, které v době vyspělého kapitalismu a imperialismu stalo se obchodním artiklem zvláštní povahy, věcí čachru, spekulace a falšování, nepřestalo přitom, alespoň nikoliv vždy a zcela, být i tím, čím bylo oficiální umění v minulých, před-

kapitalistických či raně kapitalistických dobách, totiž ideologickou polnicí, kazatelem vládnoucí morálky a tlumočnickem politických interesů. Buržoazní kultura vytvořila si dvojí druh svého umění:

1. **Umění komorní**, netezové, netendenční, nedidaktické, nemoralizující a dokonce i nemorální, umění epikurejské, intimní, zábavné a frivolní, umění soukromé emocionality, bez apoštolátu, umění jako „čistě estetická“ manifestace, takzvané čisté a svobodné umění, umění pro radost smyslů, které si také říkalo „umění pro umění“: to je buržoazní novum a v tomto buržoazním umění objevují se témata bez jakékoliv legendy, literární motivace a ideové náplně, tak například příznačně zátiší, akt a krajinomalba; toto umění, produkované ve způsobách tabulového obrazu a kabinetní sochy, převládá na uměleckém trhu; to je ono komercializované umění, eklektické a salónní umění, **buržoazní umění pro buržoazii**, dekorace salónů, jídelen a ložnic.

2. **Umění akademické**, kde vlastně buržoazie přejala, přehodnotila a pro své zájmy přizpůsobila staré hlasatelské, propagační, tendenční, výpravné a literárně obsažné umění, jehož prototypem bylo církevní malířství. V epoše raného kapitalismu bylo toto malířství svou povahou i svou dotací uměním dvorským a státním. Buržoazie změnila náboženské obrazy za historickou malbu, za obrazy bitev, za rozličné alegorie, zkrátka za umění nacionalistické fráze, které je nejen působivou reprezentací, ale je i zbraní reakční třídy v kulturním a politickém boji. Je to ono bojové umění, po němž volá fašismus. Zakladatelem tohoto malířství byl oficiální mistr Francouzské revoluce i napoleonského císařství Louis David, jenž oblékal aktualitu do římského kostýmu, prototyp dvorního oficiálního a servilního umělce nejměšťáctější banality, a patrony tohoto akademického umění jsou Makkart, Horace Vernet, Meissonier, Brožík, Hynais, Anton Werner, Re-

pin, Grabar, Brodskij, La Gandara, Bouguereau, Carolus Duran, Boldini a Muchova Slovanská epopea. Duchovní úroveň tohoto umění je nádherně charakterizována přiznáním Horace Verneta: „Nemám myšlenky ani systém, zobrazuji co nejpřesněji to, co vidím, nehledám včerejší den a přizpůsobuji se událostem. Tak jsem vydělal milióny a žil jsem dobře.“<sup>22</sup>

Toto „veliké“, monumentální, veřejné umění je pověřeno policejní službou a úkolem provádět apoteózu platného společenského a mravního řádu, posilovat ideje a mocnosti sociálně konzervativní, glorifikovat měšťáckou rodinu, morálku, občanské povinnosti, vlastenectví, armádu, justici, ústavu, policii a církev. Tradice, svátost umění, idealismus, toť vědomé zbraně akademismu, jimiž buržoazie bojuje proti silám, které usilují o kulturní a sociální pokrok. Toto umění oblečené do tógy akademismu a mluvící stále a stále chatrnější renesanční řečí jest – spíše než předmětem obchodu – věcí reprezentace vládnoucí třídy jako celku, věcí úřední kultury a státu, monumentalitou, která posiluje sebevědomí panující třídy a imponuje třídám ovládaným: toto umění není obchodováno, nýbrž dostává od státu a od oficiálních institucí ceny, vyznamenání, řády, a jeho autoři dostávají bakšise, stipendia, úřady a sinekury za to, že dodávají kapitálu a vládě svatozář, že oslavují pilnost, spořivost, abstinenci, obětavost, vlast, víru, naději, vojsko. Toto nejreakčnější umění, které buržoazie převzala od feudality a hlavně od katolické církve, je favorizováno maloměšťáckými davy. Je estetickým ideálem nejkonzervativnějších složek buržoazie a dokonce ještě spíše ideálem zaostalých, nevládnoucích a maloměšťáctvím infikovaných vrstev lidu. Je to **buržoazní umění** nikoliv pro buržoazii, nýbrž hlavně **pro lid**. Je to také „opium pro lid“ jako

<sup>22</sup> Max Raphael, Proudhon, Marx, Picasso. Trois Études sur la sociologie de l'art.

náboženství. Vždyť i ateistická a voltairiánská buržoazie si přála, aby byla lidu uchována víra v boha. Jsou to circenses buržoazní umělecké kultury...

S absolutním vzrůstem nadhodnoty zvyšoval kapitalismus dotace na neproduktivní obory, tedy i na akademické umění. Dnes, v době hospodářské deprese a dekadence, má kapitalismus dosti důvodů, aby šetřil na vědě a na umění a aby škrtil kulturní položky ve státních rozpočtech. Ovšem i při klesající tendenci podílu zisku vzrůstá i v období imperialismu množství nadhodnoty a buržoazie, která neskrblí výdaji na jisté neproduktivní obory, jako například na církev, policii, luxus, na svou slávu a bezpečnost nebo v samotné hospodářské sféře na reklamu a propagandu, je ochotna subvencovat takové umění, které jí obstarává obrannou, bezpečnostní a reklamní službu. Jako ve sféře výroby a distribuce, kde reklamní investice obnášejí obrovské částky v jednotlivých průmyslových a obchodnických kalkulacích, vytvořila si epocha imperialismu novou oblast umění, takzvané „umění reklamy“ (Werbekunst) – přeměna oltářního obrazu v uliční plakát –, tak i ve sféře politické a ideologické je buržoazie ochotna dobře zaplatit umění, afišující či maskující její třídní zájmy, a dává svým Goebbelsům k dispozici přiměřené finanční prostředky.

Oba druhy oficiálního umění-neumění, totiž jak ono komercializované komorní a soukromé umění, tak i veřejné umění, hastroš akademismu, existují ještě v jiných, nižších, masových a trivializovaných formách podumění a podliteratury, totiž ve formě **lidového kýče a kýče pro lid**. Ostatně i ve svých vyšších, oficiálních formách má buržoazní komorní i akademické umění-neumění v sobě momenty kýče, neboť právě ve „vysokém“ buržoazním umění i mocná kultura, zděděná z renesance, ustupuje pod tlakem komercializace a oficializace tou měrou, že kvantita neuměleckých prvků: líbivost vábíci kupce nebo velkovýmluvnost harangující

občany a velebíci platný pořádek, vyrostla do stupně, kde se změnila v kvalitu a zvrátila umění v neumění, ve službu veřejnosti, „náš zákazník – náš pán“, nebo dnes v tlapače fašistické ideologie. Mezi oficiálním neuměním a vulgárním poduměním je hranice čím dále tím neurčitější. Úplným kýčem stává se toto umění, kde jako hluboce pokleslý kulturní statek je v nejsurovější trivializaci podáváno lidu. Tento lidový kýč, předpisovaný nekultivovaným širokým vrstvám, je buď opotřebovaným a vyčichlým uměním, které bylo kdysi salónní, nebo je zbožím patnáctého řádu, ohlupujícím barvotiskem a kalendářem, nejubožejší zábavou, která chce udržovat lid v náboženské, nacionalistické, militaristické či morální hypnóze a posilovat konzervativní prvky v lidové a namnoze i proletářské psychoideologii. Funkce lidového podumění je podobná funkci všeobecného povinného vyučování, které také je kulturní podvýživou a které udržuje záměrně lid v hranicích žádoucí nevědomosti. Ovšem tak jako falešná bankovka ukazuje, že kdesi existují mince pravé, tak také sentimentální kýč, totiž padělaný lyrismus, probouzí bezděky i tušení, že existuje ryzí lyrická poezie. Odúmrtí starého lidového umění a lidové básnické tvořivosti v podmínkách moderního kapitalismu je také jednou z příčin dnešní inflace lidového kýče, který je nejbrutálnější urážkou, již buržoazie vmetla lidu v tvář. Lid tam, kde je vyrván z otupělosti, která je nákazou buržoazní či maloburžoazní kultury, projevuje daleko vyšší estetickou vnímavost než buržoazie, která je třídou podstatně anestetickou. Stává se také často, že to, co je umělecky negramotným lidovým a dělnickým vrstvám servírováno pod značkou „proletářského umění“ nebo dokonce „socialistického realismu“, není nic jiného než takovýto buržoazní kalendářový a barvotiskový kýč „pro služky“, odpadek maloměšťácké pseudokultury.

Zánik lidového umění, kompenzovaný žalostnou

náhražkou lidového kýče, nastal v důsledku krajní specializace umění i umělců a „koncentrace uměleckého talentu v jednotlivcích a s tím související potlačování uměleckého talentu u velké většiny lidí je následek dělby práce“ (21). Teprve ve vyspělém socialismu, v beztřídní společnosti, po zrušení dělby práce a po překonání rozporu mezi prací duševní a tělesnou, po vyhlazení přežitků kapitalismu i z vědomí lidí odpadne

„... podřízenost umělce lokální a národní omezenosti, která vzniká jediné dělbu práce, i podřízenost individua tomuto určitému umění, takže takové individuum je pak výhradně malířem, sochařem atd. a už název dostatečně vyjadřuje omezenost jeho vývoje v mezích oboru a jeho závislost na dělbě práce. V komunistické společnosti nebudou malíři, nanejvýš tam budou lidé, kteří mimo jiné i malují... , kdežto v komunistické společnosti, kde nikdo nemá nějaký výlučný okruh činnosti, nýbrž každý se může zdokonalovat v jakémkoli oboru, řídí společnost všeobecnou výrobu, a právě tím mi umožňuje, abych dnes dělal to, zítra ono, abych ráno lovil, odpoledne rybařil, večer se zabýval chovem dobytka, abych po jídle kritizoval, podle toho, na co mám zrovna chuť; a přitom se ze mne nikdy nestane lovec, rybář, pastevec ani kritik.“ (Deutsche Ideologie.)

Tato Marxova a Engelsova slova líčí situaci, kdy v „pravé říši svobody“, až fyzickou práci převezmou stroje a až bude uplatněno lidské „právo na lenost“, kulturní a poetická tvorba se stane samoučelem, kdy poezie a umění nabudou zcela nových forem a způsobů výrazu, o nichž dnes sotva můžeme mít tušení. Tehdy bude skutečně Lautréamontovo proroctví, že „**poezii budou dělat všichni, nikoliv jeden**“. Poezie, kterou budou dělat všichni, nebude se ovšem podobat dosavadní poezii, knižním veršům, ani dnešnímu malířství či sochařství, jež jsou ve svých způsobech a technikách determinovány krajní specializací a nutnou profesionalizací umělecké produkce i krajním

(21) Viz str. 44.

ochuzením kolektivních životních zkušeností. Poezie, kterou budou dělat všichni, bude také slyšena všemi, bude na dosah všem, bude pro všechny a pro každého: nejen to, bude i splynutím tvůrce a diváka. Cestou k poezii, již budou dělat všichni, a cestou k umění, které „přestane být uměním“, jsou dnes, alespoň v náznacích, některé nové způsoby a techniky, které uplatňuje zejména surrealismus, redukující pojem profesionála-autora a význam speciálního talentu, a které, dovolující malovat „bezrukým Raffaelům“, mohou **rozvíjet obecnou laickou tvořivost a básnivost** a dávají poezii do rukou všech, kdož bez školení a specializace jsou schopni lyrismu. Je to technika automatických zápisů i grafik, záznamy snů, surrealistických her typu *Le Cadavre exquis*, je to strojba surrealistických objektů, soustavné vytěžování náhod a nálezu, je to technika fotografie, fotogramu, fotomontáže, koláže a montáže rytin i frotáže. Na krajním křídle avantgardy, která je deklasována a vyřazena z oficiální společnosti, která tvoří díla, pro něž buržoazie má většinou jen posměch a hněv a jimž lidové vrstvy, pokud trvá třídní výsada vzdělání, nemohou se přiblížit, a která se může dnes obracet jen k úzkému obecnství z řad pokrokové pracující inteligence, jsou objevovány zárodečné elementy budoucího lidového umění, umění, jaké budou dělat všichni; lépe řečeno, elementy obecné laické tvořivosti, poněvadž pak slovo „lidové umění“ stane se jen archeologickým termínem, neboť pak nebude existovat již ani umění ve svých dosavadních formách, ani lid jako určitá sféra společnosti. Počátky rozvoje a využití oněch nových, laických a neprofesionálních metod tvorby jsou v této avantgardě současně provázeny tušením počínajícího odumírání dosavadních pro 19. a 20. století typických hlavních druhů umělecké produkce, například tabulového obrazu, románu apod.



V době kapitalismu, řekli jsme to již několikrát, je produkováno dvojí umění: vedle komorního a komercializovaného umění, vedle umění akademického a vedle kýče pro lid – a tyto tři druhy tvoří sféru autentického buržoazního neumění – existuje skutečné umění, opravdu veliké umění buržoazní epochy, které však není uměním buržoazní třídy. V kapitalistickém století byly umění a poezie vypověděny ze společností a postaveny fakticky mimo třídy. A tu zjišťujeme, že „svět umění“, oddálen od světského světa, není v této situaci podmíněn ve svých specifických znacích vládnoucí ideologií a vytváří si své vlastní ideové sféry. Existence tohoto zvláštního, esoterického světa je ovšem společensky determinována, ale vlastní tvorba, která se tu děje, děje se autonomně, v relativní neodvislosti od ideologie soudobé společnosti právě proto, že soudobá společnost postavila vně svých zákonů tuto republiku umění, kde vývoj tvorby má svůj specifický samopohyb, řízený vlastní nutností a vlastními zákony. Právě na konci romantického období vstoupilo umění ve chvíli definitivní krystalizace buržoazní společnosti a prvního rozmachu kapitalistického industrialismu na cesty, které mu byly určeny společenským vývojem, ale na nichž se vyvíjí způsobem poměrně samostatným, nesmírně vzdáleným od ekonomické determinace.

Dovolávající se Engelsových výroků tam, kde mluvíme o relativní nezávislosti umělecké tvorby<sup>(5)</sup>, musíme podotknout, že všechna umělecká tvorba neuniká ovšem více nebo méně účinnému vlivu vládnoucí nebo dokonce již odumírající a antikvární ideologie. Umělecké dílo je ovšem v každé době odrazem faktů, které jsou determinovány sociálními vztahy a výrobními poměry. V komerčním kýči a v akademické pompě je vliv buržoazní ideologie velmi zřetelný, protože v prvním případě ovlivňuje buržoazie uměleckou tvorbu poptávkou

<sup>(5)</sup> Viz str. 12.

na uměleckém trhu, svým výběrem při nákupu obrazů a knih; v druhém případě pak je produkce řízena oficiální subvencí a byrokratickou objednávkou. Naproti tomu v avantgardní poezii, která žije v opozici vůči vládnoucí třídě, je vliv oficiální ideologie minimální. Sociální charakter určité umělecké produkce projevuje se i poměrem buržoazního publika k tomuto umění a poměrem tohoto umění k buržoaznímu publiku, jež mu dává nebo odpírá materiální i morální uznání.

Umění 19. a 20. století, pokud je přímým produktem a apoštolem buržoazní ideologie, je neuměním. Buržoazie nedovedla vytvořit a podnitit jiné umění než dutý a pompézní akademismus nebo sentimentální kýč. Oficializované a komercializované umění je ovšem právě tak málo uměním a poezií, jako oficializovaná (buržoazní manželství) nebo komercializovaná láska (prostituce) se málo podobá lásce. Tak jako vedle prostituce a měšťáckého manželství žije skutečná láska, třebaš proskribovaná, láska, která nemůže nebyt volná a svobodná, a proto je pronásledována žárlivostí tvrdých zákonů a hamižné morálky, a která je, jak bylo řečeno, dítětem bohémy, – tak stává se v temném věku kapitalistického otroctví i skutečná, svobodná poezie a umělecká tvorba „dítětem bohémy“, která nemá vlasti. Všecka básnivost hledá útočiště – kdekoliv mimo svět, kdekoliv mimo hnilobu kapitalistického světa: v prostorových i časových dálkách, na Tahiti nebo v Utopii. A jako není domácké lásky, není ani domáckého a domestikovaného umění.

Na druhém břehu, na druhé straně barikády žije v kapitalistickém století jiné umění, než je umění trhu a slávy, než je umění věnčených básníků: je to **prokletá poezie avantgard**, animovaná duchem negace a revolty, tvorba skutečně svobodná, protože neslouží buržoazii a neprodává se jí, svobodná za cenu odříkání a krajní chudoby. Jen v této sféře lze hledat ono veliké a bohaté umění buržoazní epochy od Nerval a Baudelaira, od

Delacroix a Daumiera až po surrealismus. Historie umění od roku 1830 je historií avantgard, zatímco oficiální a slavné veličiny postupně upadají do zapomenutí. Opoziční, revoltní a podvratná hodnota tohoto avantgardního a vzpurného umění spočívá v tom, že se jím projevuje proti realitě kapitalistického pořádku antitéza ve vědomí básníků a umělců. „Změna ve vědomí, oddělena od změny poměrů, jak je provozována od filosofů (– a básníků –) jako jejich povolání, je sama produkt stávajících poměrů a přísluší k nim. Ideální povznesení nad svět je ideologický výraz bezmocnosti vůči světu.“ (Marx–Engels: Deutsche Ideologie.) Ano, tato izolace poezie proti stupidnímu měšťáckému světu byla sektářskou opozicí a anarchistickou vzpourou, která dokonce čerpala svou sílu i ze své beznadějnosti a bezmocnosti vůči světu. Umělecká oblast se vzdálila světu všedního dne a stala se zvláštním, pro normálního občana nepochopitelným světem, prostředím ultra-artificiální povahy, romantickou bohémou a věží ze slonové kosti nebo symbolistickou exotickou zahradou, sférou originálních a výstředních forem a způsobů, které působí dokonale cizokrajným dojmem vůči praktickému codennímu životu. Svět umění stal se tu umělým světem s jinými mírami a jakoby s jinými přírodními zákony, které staví na hlavu dobro a zlo, krásu a ošklivost a všechny kánony vládnoucí morálky a krasochuti. Hodnota této izolace umění od společnosti dá se měřit nehodnotou společnosti, která učinila tuto izolaci nutnou, bezduchostí, v níž je znamením kvality – být nepochopen.<sup>23</sup> Umění, které se ve svých ateliérech a mansardách ohraničuje od společnosti, aby nebylo degradováno na umění a na zboží vrstevnické společnosti, na služku a nevěstku buržoazie, stává se rezonanční deskou všech sil, které soudobý život, jenž rozdrubuje člověka a přeměňuje jej v robota (totiž v živého

<sup>23</sup> B. Balázs, Intelektuálové v rozpacích. Knihovna Levé fronty.

nositele jisté specializované funkce, zatímco ostatní schopnosti a funkce v něm vadnou), nemůže použít a do sebe vstřebat; stává se dokonce oblastí specializovanou právě pro ty síly lyrismu, které amputovaný člověk, žijící v kamenných rakvích kapitalistické civilizace, ztratil. Na otázku, jaký význam může mít pro sociální vývoj a třebaš pro budoucí společnost taková krajně specializovaná tvorba, takové „skleníkové umění“ (jak říká triviální kritická hantýrka), umění, které v okamžiku svého zrodu je osobní vizí svého tvůrce a které jen pozvolna proniká do úzkého okruhu veřejnosti, a jaký zájem může mít společnost na tak osamělém hledání, lze odpovědět, že jen obchodník, který zkoumá odbytové možnosti, může se ptát v ateliéru či ve vědecké laboratoři na užitek a praktický a sociální význam výzkumu a experimentu: z vědecké tvorby víme, že při vzniku objevu a nové myšlenky nelze odhadnout jejich možný praktický a sociální dosah a že experiment a teorie mohou mít později nepředvídané a nepředvídatelné důsledky. Izolace avantgardního umění od společenského celku je proces, v němž se děje postupný rozpad dosavadních uměleckých způsobů a autoliquidace dosavadního umění a kde vznikají a začínají se rozvíjet prvky nové poezie, která se nemůže realizovat, aniž by znovu nepřekonala svou izolaci, aniž by nevystoupila z knih do života, aniž by posléze nebyla tvořena a slyšena všemi. V izolaci, která znamenala úplnou ztrátu kontaktu umění se světem, více než sto let trvající očištec poezie, vykrystalizovaly zárodky nové poezie, která se může realizovat, která může zářit a žít jen znovuzískáním tohoto kontaktu, a to ovšem nikoliv návratem ke starým výrazovým způsobům a retrospektivním ideálům, nýbrž získáním spojení a splynutí se světem **na vyšším stupni básně i společnosti.**

Proces odluky avantgardního umění a poezie, která je dědičkou revoltního romantismu, od světa je zároveň procesem odumírání tradičních, zdě-

děných, starých způsobů umění, nyní oddělených od řemesel a vůbec od výrobního a sociálního života, procesem vznikání náběhů k novým formám a k postupnému vyvíjení předpokladů pro překonání této izolace jinými, novými útvary, vytvářením nové syntézy básně a světa. V oblasti tak vzdálené od sociálního života, jakou je postromantické umění, projevují se náповědi nových forem a umělecká obec, republika neregistrovaných individuí, co nejvíce odpoutaná od sociálních záležitostí a jejíž třídní pozice je krajně komplexní a zamotaná, vytváří díla, jež mají, jak bývá později zřejmé, nepochybný podvratný a revoluční charakter, třebaže jejich tvůrce jen bážlivě hledali styk se sociální zkušeností. Zprvu toto odloučení od světa je anarchistickým projevem bezmocnosti vůči světu, ale postupně ona „změna vědomí, oddělená od změny poměrů“, o níž mluví Marx a Engels jako o zaměstnání filosofů, stává se vědomím nutnosti změny poměrů, stává se revolučním vědomím, jež vede umělce ke spojení s revoluční třídou.

V dílech, vytvořených v izolaci od měšťáckého světa, je mocný potenciál pospolitosti. Nehovoří-li dnes tato díla k davu, který se zve publikem a uměnímilovnou veřejností, jest třeba znát, ke komu hovoří, ke komu mohou hovořit. Je třeba si připomenout, že „básnická díla, která na konci minulého století byla pokládána za tajemná, nerosozumitelná a šílená, nabývají den ze dne větší jasnosti, kdežto téměř všechna díla, jež tehdejší obecnost zahrnuje porozuměním a chválou, už dávno pohasla. Hlasy, které během století chtěla měšťácká veřejnost umlčet, mluví dnes nevyvratně a zřetelně, a mluví pro nás. Jejich noc, na počátku ozářená pouze malým světélkujícím bodem, jež dovedly postihnout jen mimořádně bystré oči, přechází v úsvit, který se změní dříve či později v bílý den.“ (André Breton.)<sup>24</sup> Společenství, které

<sup>24</sup> André Breton, Politická situace dnešního umění. Doba 1935, č. 19-20.

se nemohlo uskutečnit v prostoru současnosti, uskutečňuje se v čase, v zítřku.

Hegel i Marx pochopili nesmiřitelné nepřátelství moderní společnosti a moderního umění. Měšťácké století je opravdu dobou, která podle Mallarméových slov přežila krásu. Sociální systém, který dal umění svobodu, žádal současně od umělců, aby svou svobodu prodávali na trhu. Avantgardní umění, které nechce na trhu prodat svou svobodu, které nechce být prostituováno v milionářských salónech, omezuje se na ten úzký trh (který ani trhem ve srovnání s uměleckým velkoobchodem není), na němž si opatřuje svůj konzum nepočtená, nezámožná a po světové válce všeobecně ochuzená kulturní vrstva pracující inteligence, která jediná v dnešní společnosti je věrnou oporou avantgardního umění a která, jsouc na žebříku společenského postavení hodně dole, je ze všech sociálních vrstev ve svých kulturních a uměleckých potřebách nejvýše. Tato kulturní vrstva nezakládá si soukromé galerie, nemůže kupovat drahé originály: omezuje se na to, že kupuje knihy, umělecké publikace i alba reprodukcí a navštěvuje výstavy. A tak i avantgardní umělci jsou nuceni, aby mohli žít, v mezích možnosti využít onoho liberalismu, jenž vládne na měšťáckém uměleckém trhu a který nevylučuje, aby i dílo, jehož charakter je na buržoazní ideologii nezávislý, docílilo jistého finančního úspěchu. Tento liberalismus dovoluje, aby umělec mohl pak dílo, které vytvořil tak, „jako bourec morušový tvoří hedvábí“<sup>(8)</sup>, prodat neznámému kupci či nakladateli, aniž by byl přítom odvislý od víza smýšlení.

Dnes však, kdy hospodářská krize balkanizovala umělecký trh, vládnoucí třída se hrozí i té polovičaté a ironické svobody, kterou umění ve svých lepších letech přiznala. Měšťáctvo se bojí dokonce i svých vlastních spisovatelů a umělců, pokládá

<sup>(8)</sup> Viz str. 17.

je za živly rozvratu a bojkotuje jejich díla materiálně i morálně. Staví uměleckou a intelektuální tvorbu znovu pod dozor cenzury a četné konfiskace knih, filmů, obrazů a divadelních her jsou obrazem, jak zubožená je dnes svoboda uměleckého a vědeckého projevu. Fašismus ve všech zemích, kde se zmocnil vlády, zardousil brutálně zbytky demokratických práv a svobod umělecké tvorby: byla prohlášena křížová výprava proti vědě, proti umění a literatuře. Aby zachránila a konzervovala kapitalismus, ruší fašistická tyranie umění a kulturu.

Nepřátelství mezi avantgardním uměním a kapitalismem prohloubilo se v době nástupu fašismu v nepřeklenutelnou propast. Konzervace kapitalismu znamená zánik moderní kultury a moderního umění. Konzervace kulturních hodnot a záchrana možností uměleckého vývoje předpokládá překonání kapitalismu a zavedení socialismu. **Touha po osvobození básně, snu, fantazie a lásky musí být také účastna na rekonstrukci dějin.**

## intelektuálové a revoluce

Nejlepší duchové buržoazie  
přecházejí na naši stranu

I / v předvečer  
velikého boje...

Článek, v němž moskevský literární časopis Litgazeta zaznamenal články André Gida, které vyjadřovaly autorovy sympatie ke SSSR, k výstavbě socialismu a heroickému dílu sovětského proletariátu i souhlas s ideami avantgardy revolučního hnutí, byl nadepsán: „**Nejlepší duchové buržoazie přecházejí na naši stranu!**“

Ano, nejlepší duchové buržoazie přecházejí dnes na stranu revolučního proletariátu. G. B. Shaw, Romain Rolland, André Mairaux, André Gide, avantgarda moderních francouzských umělců, skupina takzvaných surrealistů<sup>1</sup> s André Bretonem v čele: ze světa buržoazní, den ze dne temnější, reakčnější a shnilější kultury odcházejí i vynikající učenci (například Albert Einstein); třebaže všichni tito dezertéři nenalézají dosud tak radikální cestu a tak jasné a nekompromisní východisko, jako například André Gide, Breton a surrealisté. „Nakonec, kdy se třídní boj blíží k rozhodnutí, nabývá proces rozkladu v panující třídě,

<sup>1</sup> Surrealismus je moderní básnické, umělecké a myšlenkové hnutí, které (podle definice druhé mezinárodní konference revoluční literatury v Charkově roku 1930) „jest reakcí mladší generace elity maloburžoazní inteligence na protiklady třetí periody kapitalismu, periody zostření třídních protiv; je to zvláštní tvůrčí metoda (vyvozená z nových objevů psychologie a psychoanalýzy), která usnadnila některým autorům této skupiny přechod ke komunistické ideologii, jež, byť ne zcela jasně, byla pozadím surrealistických projevů. Surrealismus je pozitivní vývojový proces k revoluční literatuře“.