

Srba, Bořivoj

Múzy mezi zbraněmi - Musae inter arma : příspěvek k dějinám kulturních aktivit československých emigrantů za druhé světové války

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická. 2006, vol. 55, iss. V9, pp. [45]-63

ISBN 978-80-210-4401-2

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104793>

Access Date: 01. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOŘIVOJ SRBA

MÚZY MEZI ZBRANĚMI – MUSAE INTER ARMA
Příspěvek k dějinám kulturních aktivit československých emigrantů
za druhé světové války

Projev autorem proslovený na základě převzetí Ceny rektora Masarykovy univerzity za významný tvůrčí čin v roce 2004 – za monografii *Múzy v exilu* – na slavnostním shromáždění akademické obce konaném v aule Právnické fakulty MU při příležitosti Dies academicus roku 2005.

Teprve posuzováno z dnešního odstupu jeví se XX. století kulturně vymezeno na jedné straně ideologiemi vedoucími k ustavení totalitních společensko-politických systémů typu diktatur s totální provázaností životního dění ve všech jeho sférách, projevujícími se i útlakem nejružnějšího druhu, od omezení osobní svobody až k masovým vraždám, a majícími za následek vynucený pohyb lidí, tedy to, čemu říkáme politický duchovní a kulturní exil, posléze vyústujícími ve tři světové války, dvě „žhavé“ a jednu „studenou“, na straně druhé pak pokusy odporovat těmto ideologiím a výše zmíněným jejich konsekvencím v měřítku zahrnujícím rovněž v podstatě v oblast svého působení celý svět.

V tomto kontextu je třeba také nahlížet náš problém, jehož zkoumání jsem se věnoval v monografii *Múzy v exilu*, otázku postavení kultury a umění v prostředí života a práce čs. politické emigrace za druhé světové války. Kulturní a umělecké aktivity se v době té války totiž vyvíjely právě v ideologický nástroj různých protichůdných ideologií, chcete-li ve „zbraň“, a to z vůle nejen jedné, ale obou v onom světodějném konfliktu vzájemně se utkávajících stran. Jako takové zbraně se jich pokoušeli ke svým cílům využívat představitelé a přívrženci totalitních ideologií fašistické, eventuálně nacionálně socialistické, ideologií rasistických a hrubě nacionalistických tendencí, a na bázi těchto ideologií ve státech tzv. Osy, vedené hitlerovským Německem, utvářených společensko-politických systémů, kteří se prostředky kulturní a umělecké tvorby snažili rozsáhle nasazovat při pacifikaci obranných instinktů nejširší světové veřejnosti, především však při „odpolitizování“ nejružnějších sociálních vrstev a etnických skupin národů jejich moci podrobených a při převádění zájmů příslušníků těchto entit na pole neškodné, „rekreativní“ kulturní a umělecké zábavy, nemluvě ani o pokusech

s pomocí takových prostředků své ideologické představy indoktrinovat do hlav „masového“ čtenáře, diváka, posluchače, příjemce kulturních produktů všeho druhu. Ke svým cílům využívali jich jako bojové zbraně však též jejich odpůrci, představitelé a přívrženci protifašistických a protinacistických hnutí nejrůznějšího ideologického zaměření, jakož i států Evropy a světa, zejména evropských mocností Francie a Velké Británie, které sjednocoval právě odpor vůči fašismu a nacionálnímu socialismu a které se za války posléze – po roce 1941 včetně SSSR a USA – sešly – budiž řečeno, že jen dočasně, právě jen pro dobu války – v tzv. Spojenecké koalici: tyto síly se snažily naopak zapojit prostředky kulturní a umělecké tvorby do svého zápasu s fašismem a nacismem jako prostředek diskreditující zmíněné zvrhlé totalitní ideologie ve jménu „humanitních“ ideálů, ponejvíce prezentovaných jako ideály sociální spravedlnosti a svobody.

Nicméně i za války existovaly – byť nadmíru oním konfliktem limitované – podmínky k tomu, aby se část kulturní a umělecké tvořivosti rozvíjela více méně nezávisle na postulátech bojujících stran, sledujíc své vlastní, s jejími tvůrčími principy zcela identické cíle, a v tomto autonomním duchu se tehdy ona část tvůrčích aktivit skutečně také rozvíjela.

Pokud vezmeme v úvahu toliko fenomén takového programového rozrůznění kulturní a umělecké tvorby české národní pospolitosti, musíme ovšem na tomto místě připomenout, že se tento proces odehrával ve všech třech hlavních vývojových liniích, do nichž se dosavadní vývoj čs. kulturní a umělecké tvorby v důsledku hitlerovské agrese proti ČSR po září 1938 rozčlenil. Uskutečňoval se jak ve vývojové linii, v níž zmíněný vývoj pokračoval v našem domácím prostředí, zúženém po Mnichovském diktátu a následné okupaci německými vojsky pouze na české země, i ty okleštěné o řadu území, tak říkajíc ve stínu hákového kříže a šibenic, v podmínkách nejtuzšího politického a policejního dohledu „říšských“ okupantských úřadů a přísluhovačských úřadů tzv. „protektorátních“, tak ve vývojové linii, do níž se tento vývoj odklonil v prostředí od normálu života zcela odcizeném, v prostředí vystupňovaného útlaku rozvíjeného přímo na hranicích mezi životem a smrtí, jakým bylo prostředí života mladých českých lidí ve věku 18 až 22 let, odvečených v průběhu německé okupace – v úděsném počtu 700 tisíc osob – v rámci tzv. totálního nasazení pracovních sil na nucené práce do hitlerovské „Třetí říše“, zejména však v prostředí věznic, internačních a koncentračních táborů, do něhož – počínaje pražskou pankráckou věznicí, věznicí Malá pevnost Terezín, samým ghettem Terezín, a konče obludnou „továrnou na smrt“, jakou představoval vyhlazovací tábor Osvětim a jeho pobočky – bylo okupanty uvrženo a ve značné části umučeno anebo přímo popraveno dalších několik set tisíc politicky nespolehlivých anebo zvrhlým požadavkům „rasové čistoty“ nevyhovujících občanů bývalé ČSR. Do podoby třetí vývojové linie české kulturní a umělecké tvorby se tehdy upravovaly kulturní a umělecké aktivity nově se ustavivší zhruba dvacetitisícihlavé obce čs. exulantů, občanů, kteří – prchající z vlasti před politickým nebo rasovým útlakem – zvolili tehdy exil za svůj úděl, a vyhledali azyl ve svobodných (anebo alespoň z větší části bezpečí jim zajišťujících) cizích státech, jakož i těch, kteří se po útěku z domova shromažďovali

v zahraničí, rozhodnutí proti jejím uchvatitelům bojovat přímo na válečném poli. Do této linie se včleňují ovšem i kulturní a umělecké aktivity po celém světě rozptýlených kolonií čs. krajanů, povětšinou příslušníků dřívějších vln české a slovenské emigrace hospodářského typu.

V každém z těchto prostředí, v závislosti na vnějších podmínkách, probíhal ovšem právě popsany proces dobového „programování“ kulturní a umělecké tvorby jinak.

V obou výše zmíněných prostředích jejího tehdejšího vývoje nalézajících se pod přímým dohledem okupantů, v prostředích, jakými bylo v oněch letech prostředí života českých lidí v tzv. protektorátu, kde jim byla upřena většina základních lidských práv, a prostředí v extrémních životních podmínkách žijících čs. občanů držených v polovězeňské nebo přímo ve vězeňské izolaci, se tato tvorba, a stejně tak i její reflexe směřující především k vyhranění jejího kulturněpolitického rámce, utvářela do podoby ideově i v jiném způsobu značně deformované: vyjadřovat se k tomu, co lidé potřebovali a chtěli slyšet, mohla jen skrze jinožaj.

Naproti tomu ve třetím z oněch prostředí, v enklávách čs. politické emigrace ustavivších se tehdy v nejrůznějších koutech světa, se ve většině případů mohla rozvíjet ve svobodném duchu a svobodně mohla být také reflektována. To umožňovalo, aby se nejen proměňovala v bojovou zbraň zápasu našich uprchlíků v cizině za osvobození vlasti a obnovu ČSR, ale též aby jistá její část se formovala způsobem obrážejícím ony svobodné poměry právě i svobodně volenými tématy i svobodně uplatňovanými tvárnými postupy. Bylo to jediné prostředí z popsanych tří, v němž v otevřených formách takový vývoj české kultury a umění v programovém ohledu mohl se tehdy vůbec uskutečňovat.

Programový rámec, který čs. exulanti v zahraničí za druhé světové války svými rozmanitými aktivitami pro tuto tvorbu ustavovali, jevil se proto jako způsobilý též k tomu, aby v něm mohlo proběhnout její znovuzformování v poválečné ČSR. Mělo se však ukázat – a pokusíme se zde k tomu uvést příslušné doklady –, že zmíněné programové aktivity našich exulantů vytvářely do jisté míry takový vývojový předpoklad po mnoha stránkách problematizovaný. Dnes nelze již ignorovat fakt, že těmito aktivitami, zejména pak praktikami čs. politiků snažících se v exilu reglementujícím způsobem usměrňovat veškerou kulturní a uměleckou tvorbu z parciálních ideologických a politických hledisek, byly do jisté míry – paradoxně v podmínkách práce ve svobodném světě – v oblasti kulturněpolitické předjímaný vývojové trendy, které se v této oblasti začaly prosazovat hned po obnovení republiky v roce 1945 a které se v plné síle prosadily pak po Únoru 1948, kdy působením takových praktik došlo k totálnímu ohrožení a namnoze i k destrukci všech dosavadních duchovních hodnot naší společnosti (i po této stránce jeví se případným názvem statě Julia Firta, uveřejněné v Tigridově *Svědectví, Cestou k Únoru: počátky byly v Londýně*).

* * *

Pro zabezpečení své exilové existence nalézali čs. emigranti v letech 1939–1945 ve většině zemí, do nichž se – ať už z politických příčin, či protože byli ohroženi vlnou nastupujícího rasismu – uchýlili před pronásledováním anebo

proto, že chtěli proti okupantům bojovat se zbraní v ruce, ovšem nepříliš příznivé podmínky. Nemluvě ani o tom, že ve státech, které se odmítly připojit k protihitlerovské koalici, úřady s nimi zacházely jako s nežádoucími cizinci, i ve státech, kde požívali ochrany čs. exilových úředních míst, ustavených z iniciativy exprezidenta ČSR Edvarda Beneše a jeho spolupracovníků, později i čs. Prozatímní vlády a Státní rady, museli se vyrovnávat s mnoha obtížnými životními skutečnostmi. Např. ve Velké Británii až do jejího vstupu do válečného konfliktu a prohlášení čs. politické reprezentace, že Čechoslováci stojí po boku Britů v tomto konfliktu, do podzimu 1939, nesměli být britskými podnikateli regulérně zaměstnáváni, a museli vzít zavděk s opatrovnickou kuratelou různých charitativních organizací; zpočátku také nesměli vyhledávat ubytování v soukromí a byli drženi pod určitým dohledem britských úřadů v kolektivních ubytovnách. Tato diskriminující opatření podvazovala ovšem také činnost desítek čs. umělců, kteří se zde po útěku z vlasti usadili. Příslušníci později ustavených čs. vojenských jednotek, působících ve Francii, Velké Británii a na Středním a Blízkém východě, byli pochopitelně podrobeni vojenskému režimu, a tudíž i omezení co do volného pohybu.

Navzdory překážkám, které ať čs. političtí emigranti, ať emigranti, kteří vyhledali v cizině azyl před rasovým pronásledováním, museli při rozvíjení svých kulturních a uměleckých aktivit v průběhu druhé světové války překonávat, nabyly tyto jejich aktivity velké intenzity a rozprostřaly se do pozoruhodné šíře.

I pro exulanty byla totiž kulturní a umělecká tvorba nejen živým zdrojem hodnot, jež k životu v cizím prostředí nutně potřebovali, ale i prostředkem k navazování kontaktů s emigranty pocházejícími z jiných států a národů a namnoze s nimi sdílejícími těžký úděl místním obyvatelstvem často nepříliš vítaných cizinců. Stejně tak byla prostředkem k sblížení s občany států a národů, které jim poskytly útočiště. A především ovšem byla jedním z nejúčinnějších propagačních nástrojů, napomáhajících formovat veřejné mínění zemí, v nichž našli přechodný domov, v zájmu boje Čechů a demokraticky smýšlejících Slováků a českých Němců za osvobození vlasti. V mnoha případech byla však též projevem potřeby svých tvůrců svobodně tvořit a dosahovat autonomních cílů tvorby jako takové.

* * *

Přehlédneme-li – a to byt' jen letmo – výsledky kulturních a uměleckých aktivit rozvíjených za války v různých zemích světa čs. uprchlíky, zjistíme, že tyto výsledky z hlediska kulturněpolitického je možno rozdělit zhruba na dvě hlavní skupiny: první tvoří díla, při jejichž osnování se prosazovaly až nadměrně politické, kulturně propagandistické zřetele a která se orientovala spíše než na uspokojování individuálních kulturních potřeb těchto uprchlíků samých na získávání podpory exilové a zejména ovšem místní veřejnosti zemí, kde čs. emigranti našli azyl, pro věc jejich boje za svobodu a obnovení ČSR, tedy díla kulturně propagačního zaměření; druhou pak díla, jejichž vznik byl vyvolán především vlastními podněty umělecko–tvůrčími, díla vznikající tehdy hlavně na základě vnitřní potřeby jejich původců, samých umělců, tvořivě se projevit, prostřednictvím tvorby se bytostně realizovat, ale přitom přihlížející i k vlastní duchovní

potřebě exilové obce Čechoslováků, teprve ve druhém plánu sledující – pokud jej vůbec sledovaly – také jistý mimoumělecký účel.

I když dělicí čára mezi těmito dvěma druhy výtěžků kulturních a uměleckých aktivit čs. emigrace rozvíjených za jejího šestiletého pobytu mimo domov není zcela určitá a v případě mnoha v zahraničí vzniknuvších a prezentovaných děl se při jejich vzniku uplatnila obě zmíněná hlediska, jak ono hledisko kulturně propagandistické, tak ono hledisko bytostně tvůrčí, přece jen lze alespoň v zásadě mezi nimi diferencovat podle toho, které hledisko se v procesu jejich utváření prosazovalo jako určující.

Jako vzorový příklad kulturněpolitických koncepcí zastávaných většinou skupinou čs. politické emigrace může posloužit např. propagandistická kampaň, kterou Benešovo londýnské ústředí čs. zahraniční odbojové akce ve spolupráci s některými svými odpůrci, tehdy však již svými novými politickými spojenci z řad levicové komunistické opozice, zorganizovalo na podporu osvobozovacího úsilí našich národů počínaje polovinou roku 1942, poté, co jako pomstu za atentát na říšského zastupujícího protektora Reinharda Heydricha, provedený čs. zahraničím i domácím odbojem, němečtí okupanti vyhladili české obce Lidice a Ležáky.

Zejména „zavraždění Lidic“ se stalo dominantním tématem čs. zahraniční kulturněpolitické propagandy, která nacházela silný ohlas i v kulturněpolitických aktivitách nejširší světové veřejnosti.

Po zbytek roku 1942 a po celý rok 1943 se namnoze z iniciativy i místních obyvatel fašistickou ideologií nezasazených zemí světa – v desítkách těchto zemí – konaly nejrůznější manifestace deklarující sympatie místních obyvatel k Československu a zároveň byly pořádány různé sbírky ve prospěch a na podporu obětí nacistické perzekuce u nás i jinde, kromě toho bylo v rámci oněch aktivit tehdy zde na rozličných fórech prosloveno nevyčísitelné množství přednášek a sepsáno a vydáno též množství článků a knih, vytvořeno velké množství básní, próz a dramát, hudebních skladeb, obrazů a soch, filmů a divadelních představení, jejichž tématem staly se události vedoucí k zničení Lidic, ale též samo vyhlazení této malé obce z Kladenska.

Jen počet uměleckých děl, skrze něž se na této kampani podíleli sami čs. umělci, jde do stovek. Byla to nekonečná řada jednotlivých básní, básnických sbírek, próz (jako byla např. Langrova povídka *Děti a dýka*), ale i dramát (viz např. Emila Synka tříaktové drama *Lidice* vydané v angličtině pod názvem *The Last Stone /Poslední kámen/*), hudebních skladeb (viz např. orchestrální kompozice Bohuslava Martinů *Památník Lidicím*), výtvarných artefaktů (viz kresby a linoryty Františka Matouška, Gezy Szobela či Karla Molnára s náměty odvozenými z tragédie Lidic) a divadelních představení (viz inscenaci hry Adolfa Hoffmeistera *Slepcova píšťalka aneb Lidice*, nastudované v New Yorku v režii Jiřího Voskovce skupinou čs. exulantů a krajanů v čele s Janem Werichem a hrané tamtéž i v nastudování v polštině a angličtině).

Význam této kampaně, využívající hlubokého rozhořčení prostých lidí celého světa nad teroristickými činy nacistických Němců, díky nasazení zejména subjektů kulturní a umělecké práce z řad čs. exulantů, ale i čs. krajanů a posléze

i občanských vrstev státníků, ve kterých uprchlíci z ČSR našli azyl, daleko přerostl původní kulturněpolitický záměr jejich hlavních iniciátorů, naši zahraniční politické reprezentace. Vedle bojového hrdinství, jež prokazovali čs. letci při obraně britského území před leteckými atakami nepřítele v tzv. „bitvě o Londýn“, představovalo téma „Lidice“ nejdůležitější téma čs. kulturní propagandy v zahraničí v letech druhé světové války vůbec. Jí zprostředkováno stalo se jméno Čechoslovák synonymem boje s hitlerismem. Samo jméno Lidice pak pro většinu lidstva přímo symbolem fašistického bezpráví na jedné a tragické oběti na druhé straně (Ležáky v tomto smyslu zůstaly ve stínu Lidic). Není se proto co divit, že obyvatelé řady míst v různých částech zeměkoule se tehdy rozhodli některá svá městečka a vsi anebo alespoň jejich jistá náměstí a ulice co novým identifikačním znamením namísto jejich původními pojmenováními označovat nadále právě názvem oné malé, teď světově známé české vesničky.

Popravdě však musíme v této souvislosti konstatovat, že při vši své významné dobové působivosti nepřežilo dobu svého vzniku a své prvotní prezentace – snad s výjimkou orchestrálních skladeb Martinů – žádné z děl v rámci této produkce vzniknuvších: z dnešního hlediska představují tato díla především „užitkovou“ tvorbu svého druhu, jejíž životnost se vyčerpala spolu s účelem, k jehož naplnění sloužila – poslouživši v boji demokratických sil s fašistickým nepřítelem jako kulturněpolitická zbraň, byla po jeho ukončení odložena právě jako již nepotřebná taková zbraň a dodneška zcela „zrezivěla“.

Akcí tohoto druhu uskutečnil se v letech druhé světové války přičiněním čs. exulantů v zahraničí bezpočet, všechny však navzdory jejich dobové významnosti potkal stejný osud.

Mimo rámec těchto kulturněpolitických programů vznikala však v exilu řada uměleckých děl, která byla svobodným tvůrčím vyjádřením svých původců usilujících volně vyslovit svou zkušenost i představu možného lidského pobývání ve světě. V poměru k dílům vznikajícím ve zmíněném rámci kulturní politiky a propagandy vystupovala tato díla v exilové tvorbě jako její část menšinová, nicméně šlo o část, která – jak se ukázalo – pro budoucí vývoj nejen české, ale i světové kultury a umění mnoho znamenala. Nesouce neklamné známky klasické vyspělosti, mnohá z takto nezávisle na kulturní politice řízené z exilových politických center vzniklých děl nabývala záhy po svém vzniku význam činů přesahujících přítomnou situaci společensky, eticky i esteticky.

Uveďme tu pro připomenutí alespoň několik špičkových výkonů tohoto druhu z hlavních oborů umělecké tvorby:

– v oboru literatury díly přesahujícími dobovou situací byla např. básnická tvorba Josefa Lederera, skrývajícího se zpočátku pod pseudonymem Jiří Klán, jeho intimní poezie máchovského rodu, podávající existenciálně zabarvenou básníkovu výpověď o jeho dobou vyvolávaných stresech, stresech člověka vyvrženého z náručí bezpečných jistot domova do cizího prostředí, byly to i prozaické práce Egona Hostovského *Listy z vyhnanství* a *Sedmkrát v hlavní úloze*, díla rovněž existenciálně laděná, poukazující na problém „bytostného vyprazdňování“ soudobého světa, světa válek a všemožného teroru;

– v oboru hudebního umění takovými díly byly kompozice např. Bohuslava Martinů, obrážející skladatelovy prožitky války a exulantského údělu, např. jeho *I.–IV. symfonie*, *Sinfonietta giocosa pro klavír a orchestr* a proslulá *Polní mše*, a předčasně v exilu zemřelé Vítězslavy Kaprálové, např. jejích *Šest klavírních variací na zvony kostela Saint Etienne du Mont v Paříži*, ale též interpretační výkony mezinárodní proslulosti si získávajícího pěvce Otakara Krause, klavíristy Rudolfa Firkušného a dirigenta Waltera Hanse Süsskinda;

– v oboru výtvarného umění např. malířská tvorba Aléna Diviše poznamenaná jeho dlouhodobým vězněním v pařížských věznicích a v koncentračních táborech v Maroku a na Martiniku, vyzrávajícím do podoby „surového umění“, „art brut“, zejména pak jeho informální cyklus *Změti*, znázorňující fantaskní a morbidní vidiny, které původně zachytil na zdech svých cel, v nichž byl tehdy držen;

– v oboru umění divadelního např. výkony Huga Haase v roli Petra Bezuchova ve slavné Piscatorově inscenaci Tolstého *Vojny a míru* a kardinála Barberiního v inscenaci Brechtovy hry *Galileo Galilei*, nastudované samotným autorem, stejně jako výkony Voskovce a Wericha v rolích Stephana a Trinkula v brodwayské inscenaci Shakespearovy *Bouře*;

– v oboru umění filmového lze za dílo takového mimořádného významu označit např. Weissův polodokumentární, polohraný film *Ohnivý rybolov*.

* * *

Kulturní a umělecká tvorba rozvíjející se stranou aktivit politických struktur, bez přímé vazby na cíle oficiální a neoficiální kulturní propagandy čs. zahraničního odboje, sice nezůstávala úplně bez povšimnutí široké exilové veřejnosti, ale – na rozdíl od tvorby propagandistického druhu, již tato veřejnost přijímala s uspokojením, neboť zvýznamňovala její vlastní postavení jako enklávy uprostřed cizorodých entit – dostávalo se jí pozornosti spíše negativní.

Takto koncipovanou tvorbu stíhali pro její ignorování politických programových cílů tvrdým odsudkem jak představitelé sil sdružených okolo prezidenta Beneše, tak představitelé politické levice.

Tak např. levicově orientovaný kritik Eduard Goldstücker, který po studiích v Oxfordu působil v Londýně – ač komunist – jako člen čs. diplomatické mise, tedy v oficiálních službách, se roku 1942 v listu *Mladé Československo* opakovaně pokusil širě se zamyslet nad čs. exilovou básnickou tvorbou, k níž příslušela i tvorba výše zmíněných básníků Josefa Lederera, Karla Brušáka a Ivana Jelínka, a shledal ji zcela „zpátečnickou“. Podle Goldstückerova názoru Lederer (patřící k básnické skupině, která se zformovala v dobách těsně předválečných kolem Kamila Bednáře a Jiřího Ortena, mající za své programové východisko „bednářovsko-ortenovské“ pojetí člověka jako tzv. „nahého člověka“) a někteří další mladí exiloví básníci se i po třech letech pobytu v exilu stále ještě nacházeli v onom zárodečném stadiu pocitového rozpoložení, jaké bývá příznačné pro duchovní stav každého uprchlíka bezprostředně po jeho příchodu z vlasti do exilu, ve stadiu, kdy se exulant, vytržen násilně z rodného prostředí, pln stesku po něm, stále lítostivě – a to s notnou dávkou sebelítosti – zahlédá ke všemu, co byl nucen opustit a co s ním zůstalo spjato tajemnými pouty hlubokého vlastenec-

kého citu. Neschopní vyprostit se z tohoto prvotního stadia emocionálního prožívání exulantského osudu, vykročit kupředu, směrem k budoucnosti – „zarostlí do své minulosti“, jak tvrdil v jednom ze svých kritických článků z ledna 1942 – setrvali dle něho v onom pocitu vyvrženosti pro právě toto stadium příznačném, znovu a znovu se v něm utvrzující, navzdory novým událostem, které je vtahovaly ve svět přítomného a budoucího činného jednání. Uzavření ve stav, který je de facto prý projevem „sobecké lásky k soukromí“, jež je sama o sobě dle něho neklamným znamením úpadku, skrze takové „lkání a naříkání nad ztrátou domova“ hledají – prohlašoval zde – v podstatě jen ospravedlnění pro toto uzavření se, pro svou záměrnou izolaci od vnějšího světa, rovnající se vlastně jakési „vnitřní emigraci“ v rámci skutečné emigrace. Nasáklé „solí vlastních slz“, potkává je v tom zahledění k místům, odkud vyšli, v tom obracení se k minulosti, „osud Lotovy ženy“: „postupně kamení“. Podle něho by měli tito básníci v exilu vzít si na práci jiné, důležitější věci, než z dojetí nad příkořím, které je postihlo, psát ostudně pomýlené, „světobolně vzdychající“ verše, zpívající ve své většině „falešným tónem sentimentality“, jinak řečeno „brečet v řeči vázané“.

Také redaktor ústředního listu čs. politické emigrace *Čechoslovák* a de facto mluvčí skupiny „probenešovských“ sil Kornel Synek, vl. jm. Evžen Klinger, se k zmíněným básníkům obracel s výzvami podobného druhu, varuje je před tím, že až se vrátí do vlasti, budou se muset zodpovídat svému národu, proč se – uchylující se v exilu „do skleněné věže své přiznané nebo nepřiznané rezignace“ a „bolestínsky vzdychající po ztracené vlasti“ – nezapojili energicky do osvobozovacího boje.

Rovněž proti Brušákově scénické kompozici *Věčné jaro*, v níž se tento básník tentokrát i jako divadelní režisér pokoušel roku 1942 se skupinou českých divadelníků v divadle Mercury pod ironizovaným názvem rozkrýt prostřednictvím vybraných scén z *Písně písni*, Máchova *Máje* a Goetheova *Utrpení mladého Werthera* rub tradicionalisticky opěvovaného jara jakožto vzmachu životních sil, totiž tragický úděl lidského individua jako takový, vytáhly tehdy svorně do boje obě tyto ideologicky tak rozdílně se programující politické síly. „Jaro je věčné, *Píseň písni* je věčná, a tak jest i *Werther* a Máchův *Máj*,“ psal v *Čechoslováku* anonym S. (Synek?). Zároveň však poukazoval i na to, že „i ty nejlíbivější lyrické řeči vyznívají dutě a hluše, jsou-li uměleckou ozvěnou v myšlenkovém vzduchoprázdnu“, za jaké označoval existenciální filozofii. V *Mladém Československu* Eduard Goldstücker – poté, co se již předtím sama redakce k inscenaci byla vyjádřila poznámkou, že představení „myšlenkově vyjadřovalo pojetí funkce umění a umělce v této době, jež redakce tohoto listu nesdílí“ – formuluje pak důvody svého nesouhlasu s ideovým vyzněním představení ještě konkrétněji: inscenaci označil za propagaci „antisocialistických a eticky neudržitelných životních názorů“, za pokus o „hlásání své filozofie nesmiřitelného boje jednotlivce proti společnosti bez ohledu na to, jaká je to společnost a jaký je to jednatel“.

Obdobné pobouření mezi zastánci oficiálních a polooficiálních kulturněpolitických koncepcí vyvolal i román Egona Hostovského *Sedmkrát v hlavní úloze*, dílo rovněž existencialisticky laděné, odhalující spolu s problémem „bytočné bez-

tíže“ soudobého světa existenciální povahu spisovatelského údělu v „mezidveřích života a smrti“, utvářeném tlakem rozporných, vzájemně zápasících ideologií. Když téhož roku román v New Yorku vyšel tiskem, vrhli se na jeho autora jako jeden muž – tón tu kupodivu udával čs. vědec světové proslulosti Roman Jakobson, žijící tehdy též v USA. Marně se pokoušeli poukazem na právo spisovatele svobodně volit svá témata i způsoby jejich vyjádření podpořit kaceřovaného spisovatele jeho duchovně mu blízcí, tamtéž pobývajícím druhové, Josef Lukl Hromádka, Jiří Voskovec a Jan Werich.

Podle shodného mínění ať tak či onak politicky orientovaných představitelů těchto kulturněpolitických koncepcí, případně vyjádřeného právě Goldstückerem v jeho recenzi *Věčného jara*, i v exilu „dobré umění najde své obecenstvo“, avšak stane se tak jen v případě, že plně „vyjádří jeho touhy a naděje“, neboť prý hlavním úkolem umění v exilu je „vyzpívat, zobrazit, co kolektiv cítí, ale pro co nemá slov ani jiných symbolů“. A tím, co dle něho tehdy čs. exilová obec „cítila“, byla – jak z jeho článku vyplývá – potřeba nasadit se „v boji za osvobození vlasti a za vybudování lepšího světa“.

* * *

Tvrdé odsouzení, jehož se dílům nezávislé umělecké produkce tehdy dostávalo jak ze strany přívrženců Benešovy politické centrály čs. zahraničního odboje, tak ze strany Benešových politických odpůrců, nepředstavovalo jen nějaký ojedinělý, hrou náhody vzniklý úkaz. Jevilo se ve své podstatě jako integrální součást širě koncipovaného sporu, který se po celou dobu války v exilu rozvíjel, a to nejen skrytě, v zákulisí exilové politiky a kulturní a umělecké tvorby, nýbrž i zjevně, skrze vystoupení zastánců různých kulturněpolitických koncepcí na rozličných diskusních fórech čs. exilové obce, na schůzích, konferencích, mítincích, často pořádaných právě jen k tomu účelu, v četných k témuž účelu vypisovaných časopiseckých anketách, stejně jako skrze tvořivé kulturní a umělecké činy samotné.

K prvním šarvátkám týkajícím se různých koncepčních postupů v oblasti kulturní politiky mezi představiteli oficiálního vedení čs. odbojové akce a jejich dočasnými levicovými spojenci na jedné straně a zastánci práv kulturních a uměleckých tvůrců na samostatný kulturněpolitický postup na straně druhé, došlo již krátce poté, co se roku 1940 na britských ostrovech objevili první exulanti přicházející do zdejšího čs. exilu z Němci poražené a obsazené Francie, naplno vzplanul po vstupu SSSR do války roku 1941, kdy se síly rozmanitých politických stran a skupin v Londýně začaly alespoň navenek sblížovat jak v otázce poměru k přítomné válce, tak v otázkách kulturněpolitických, např. v otázce zaměření tzv. kulturní propagandy, vyvrcholil krátce poté, co němečtí okupanti uprostřed roku 1942 vyhladili Lidice a Ležáky, a dohasínal v údobí otevřeném porážkou Němců u Stalingradu na počátku roku 1943; v období po invazi Spojenců na evropský kontinent v červnu 1944 po něm už nebylo ani památky.

Do těchto polemik se v Británii zapojila převážná část všech činitelů, kteří ať už přímo nebo nepřímou participovali na kulturní a umělecké tvorbě, a to bez rozdílu ideologického a politického přesvědčení.

Za Benešovo londýnské politické ústředí čs. zahraničního odboje se k problému kritérií, jež dle jeho názoru měla za dané situace naplňovat kulturní a umělecká tvorba čs. exulantů, nejautoritativněji vyslovil na jednom z večerů Klubu čs.-britského přátelství – Czechoslovak-British Friendship Clubu, jehož byl předsedou, večeru věnovaném právě debatě o otázkách kulturních aktivit čs. exulantů ve Velké Británii, sám šéf čs. zahraniční Státní rady Prokop Maxa. Ve svém projevu při stanovování zásad, jimiž se měla podle jeho názoru řídit kulturní práce netoliko klubu, ale čs. exilové obce vůbec, Maxa vyšel z názoru, že termín „kultura“ představuje pojem vztahující se k širšímu okruhu jevů, než jaký vyjadřuje substantivum „umění“, a že tudíž nelze tyto pojmy ztotožňovat či svévolně zaměňovat jeden za druhý. Kulturní úroveň každého národa je – tvrdil – dána kulturní úrovní nejširších lidových vrstev a tou je také měřitelná: v tom smyslu je určena nikoli špičkovými uměleckými výkony, ale spíše kulturní produkcí co možná lidu nejprístupnější, uspokojující duchovní potřeby převážně většiny národního společenství. Dík právě takové široké kulturní produkci, výsledkům kulturních aktivit takto pojímaných, patří – jak soudil – ČSR jako kulturně vyspělé společnosti jedno z prvních míst v Evropě i ve světě. Proto také pokládal za žádoucí, aby čs. tvůrci spíše než o vytvoření uměleckých děl „plných obrovského světového převratu“ i v exilu skrze své kulturní aktivity usilovali o zajištění náležitě intenzity a šíře kulturního života čs. emigrace v právě uvedeném smyslu a aby také upevňovali skrze svou kulturní produkci vztahy s občany hostitelských zemí, čímž by se vytvářely i podmínky pro to, aby se efektivně rozvíjela i poválečná politická spolupráce mezi ČSR a těmito zeměmi, zejména pak mezi ČSR a Spojeným královstvím Velké Británie a Irska.

V tónu, který pro své vystoupení zvolil, mu přizvukoval při téže příležitosti i ministr čs. exilové vlády Hubert Ripka, pravá ruka prezidenta Beneše, který navíc vyslovil i přesvědčení, že by ku zlepšení kulturněpolitického a propagandistického působení čs. kulturních pracovníků podstatně přispělo, kdyby byly navázány přímé kontakty těchto pracovníků i všech kulturních spolků a institucí s čs. exilovým ministerstvem zahraničních věcí a skrze tyto přímé kontakty se i veškerý postup zmíněných subjektů v oblasti kulturní a umělecké tvorby v duchu ideje národního osvobození, ve smyslu požadavků oficiálních míst, „ujednotil“.

Za levicové politické síly, především samu ilegální KSČ působící tehdy na britské půdě, které – prohlašující v souladu s pokyny Stalinem ovládané tzv. „Kominterny“ válku s Německem za válku „imperialistickou“ – až do chvíle zatažení SSSR do válečného konfliktu v polovině roku 1941 tvrdě oponovaly politickým a vojenským krokům prezidenta Beneše a jeho přívrženců, však v tehdy nově nastalé geopolitické situaci, v letech 1941–1945 představující opozici, která z „pozice opozice“ přecházela tehdy již na pozici podpory čs. zahraniční odbojové akce (podpory nadále ovšem limitované její dlouhodobou strategií zmocnit se vlády v budoucí ČSR), nejpřekvapivěji v diskusi o kultuře v prosinci 1941 v časopise *Mladé Československo* jejich stanovisko ke kulturní politice čs. exilové obce představil Griša Spurný, manžel známé poslankyně čs. parlamentu za KSČ Anežky Hodinové-Spurné. Tento zanícený komunistický funkcionář

zde nejen prezentoval představu své strany o dominantní sociální funkci umění a společenské odpovědnosti umělců, ale vnesl do diskuse i zcela nový aspekt: rozšířiv totiž brilantním pojmoslovným úskokem pojem kulturní tvorby, nesprávně dle něho vztahovaný částí diskutujících především na tvorbu uměleckou, na pojem „kulturní tvorba a osvěta“, dožadoval se, aby každé umělecké dílo „bylo posuzováno nejen podle toho, jaké ve skutečnosti je, ale podle toho, jakému účelu slouží“. Podle jeho soudu „kulturníci“ mají za povinnost v širě vymezeném významu slova „kultura“ – ta mu totiž představuje „souhrn vědomostí, lidského poznání, vědy, techniky, vzdělávání a osvětové práce“ a jen menším dílem také uměleckou tvorbu – na jedné straně sice uspokojovat vlastní potřebu kulturních prožitků, hlavně však napomáhat stmelovat roztříštěné síly emigrace na bázi „pokrokového“ politického programu, a zároveň seznamovat jiné skupiny emigrantů, a především ovšem domácí obyvatele hostitelské země, s problematikou zápasu čs. lidu s německým okupantem. Skrze tuto jejich činnost exilová kultura, v připomenutém pojmovém vymezení, musí také nabývat – prohlašoval zde – ovšem i významu „zbraně“ v politickém zápase, který byl ve světovém měřítku v té době veden mezi „silami budoucnosti a reakce“. Pročež také on – podobně jako Ripka – navrhoval, aby veškeré kulturní podnikání v exilu bylo uvedeno na pevnější organizační bázi a podrobeno „centrálnímu plánování“, byť toto plánování chtěl koncipovat jinak než zmíněný jeho ideologický protichůdce.

Většina dalších diskutérů z této strany pak jeho stanovisko rozváděla dále a vyhocovala je ještě více v souladu s radikálně stupňujícími se požadavky vedení zahraniční sekce KSČ na ideologizaci kulturní a umělecké tvorby ve smyslu strategických a taktických záměrů, jimiž se postup komunistů obecně řídil, nezřídka dokonce v takových formulacích, jež předjímaly ve svobodných poměrech, ve kterých exulanti zde žili, nejen argumentaci, ale i slovník autorů budoucí reglementace kultury a umění v totalitní ČSR.

Tak např. redaktor *Rudého práva* z časů republiky, v exilu za války posléze šéfredaktor ústředního listu čs. exilové politické levice, *Nového Československa*, Vilém Nový, vyšel sice v podstatě ze stejného pojetí kulturní a umělecké tvorby jako Spurný, oproti němu však vyostřil požadavek, aby ve chvíli, kdy se „lidstvo“ rozestoupilo ve dvě proti sobě stojící frontové linie, ve frontu fašistických agresorů a ve frontu těch, kteří proti nim, za „svobodu“, ale i za „lepší budoucnost lidstva“ v sociálním smyslu slova, bojovali, a to nejen „kulometry a bodáky“, ale i „zbraněmi ducha“, všichni exiloví kulturní pracovníci a umělci, postavivše se jednoznačně na stranu „pokrokových“ společenských a politických sil, spolu s nimi se účastnili zmíněného boje svou tvorbou. Podle jeho názoru „skutečné kultuře“ a „skutečnému umění“ jejich „opravdovost“ může propůjčit jen „velká jednotící idea“, a tou byl v jeho očích právě „boj proti fašismu, boj za sociální přestavbu společnosti a uspokojení potřeb kolektiva“. „Jedině správná odpověď: kultura musí nyní bojovat!“ prohlašuje zde na otázku, co že je hlavním úkolem kultury a umění v přítomné době.

Ze zastánců práva umělců zaujmout na politicích nezávislý postoj nejenergičtěji v diskursu vystupoval básník, divadelník a kritik Karel Brušák, někdejší

odchovanec semináře Jana Mukařovského, na počátku okupace a války student pařížské Sorbonny, po příchodu do Londýna pracovník čs. exilového Ministerstva zahraničních věcí. Ve svém nejvýznamnějším diskusním příspěvku k problematice kulturní a umělecké tvorby v exilu, v článku *Poznámky o umění a kritice*, který uveřejnil v říjnu 1942 v týdeníku *Čechoslovák*, se k problému vztahu politiky a kultury vyslovil s mimořádnou ostrostí: ve snaze zapojit uměleckou tvorbu do kulturněpolitické propagandy, sledující především vlastní utilitární politické zájmy, žádají politici, a to jak přední představitelé Benešovy centrály zahraničního odboje, tak komunisté, po umělcích, aby „bojovali za nový svět“, aby „přeložili do své mateřštiny všelijaké vidiny budoucnosti“. Po té stránce nebylo ovšem také podle Brušáka valného rozdílu mezi tím, co po umělcích požadovali ať pravicoví nebo levicoví představitelé čs. zahraničního odboje, a mezi tím, co ve vlasti po umělcích požadoval ministr osvěty protektorátní loutkové vlády Emanuel Moravec a jeho kolaborantští nohsledi. Zatěžována takovými požadavky tato tvorba podle něho ve své většině jeví pak sklon rezignovat na své vlastní cíle a proměňuje se v pouhou služku politických sil sledujících často jako cíl pouze zajištění vlastní mocenské převahy nad politickými konkurenty.

Avšak umění tyto služebné funkce dost dobře nemůže plnit, nemá-li ztratit svůj vlastní bytostný smysl a nemají-li umělci skončit se svým talentem tak, jak skončili umělci totalitních států, podrobivši se požadavkům místních diktatur, totiž u „řemeslného vyrábění oslavných ód a prolhaných čítankových příspěvků“.

Krystalizačním ohniskem, do něhož se jeho úvahy sbíhaly, byla myšlenka, že umění je v podstatě „svět sám o sobě“, jemuž postačí pouze „být“, aby měl svůj smysl, a že tento svět se může rozvíjet jen tehdy, není-li svoboda tvůrce omezována, byť by se tak toto omezování dělo třeba v podobě snah začlenit tvůrčovo úsilí do služby nějaké „vyšší“, zdánlivě obecně prospěšné kulturněpolitické ideje. Proto také nelze tvůrcům nějaká témata vnucovat, aniž je jim možno vnucovat metody, jakými je mají „pojednat“.

Brušák ovšem nepatřil k přívržencům programu tzv. „čistého umění“, připouštěl, že každé umělecké dílo ve smyslu ideovém cosi sděluje. Podle jeho soudu však tato sdělení jsou vždy dána „prostou, nezáměrnou existencí díla“ a nemohou být do něho vnášena zvnějšku, nemá-li být porušena jeho vnitřní ústrojnost. Dílo je podle Brušáka – existenciálně vzato – pouze samo sebou: nepopisuje, nevysvětluje svět, nevyjadřuje nějaký obsah ležící mimo ně, nějaký obsah ležící mimo poezii, hudbu či výtvarný artefakt atp. Nelze je posuzovat ve vztahu k jeho „užitečnosti“ či „neúžitečnosti“, dělit je na „čisté“ a „užité“, jediným kritériem, které umožňuje diferencovat mezi jednotlivými uměleckými kreacemi, je kritérium jeho „uměleckosti“, umožňující oddělit skutečné umění od „neumění“, a nikoli kritérium jeho „užitečnosti“.

Brušák ve svém vystoupení tedy nijak nepopíral závislost umění na společnosti, nicméně reflektoval i to, že umělecké dílo je utvářeno člověkem-umělcem, tedy jedincem, a nikoli samou společností, a že tudíž rozhodujícím činitelem při koncipování jeho obsahových složek i jeho tvaru nemůže být nikdo jiný než tento jedinec. A skrze příklad tvůrčího postoje Máchova, který právě proto, že „bánil

podle své ústrojnosti“, aniž vědomě odpovídal na kulturněpolitické „potřeby své doby“, vytvořil jedinečné a životaschopné umělecké kreace, poukázal pak na to, že „umělec hodný toho jména“ z uvedených důvodů nemůže vědomě vyjadřovat „touhy a nenávisti své doby“ a že záleží jen na něm samém, „zpívá-li pro či proti bodákům, uzavírá-li se do víček ze slonoviny či je-li hrdlem zástupů“. A odtud i vyvodil, že má-li národ či nějaké jiné společenství mít skutečně hodnotné umění, jak se po tom obecně volá, nesmí se snažit umělce nějak ideově usměrňovat a musí nechat „pěvce zpívat tak, jak mu zobák narost“. Ten má mít ovšem svůj étos, avšak tento étos je určen „mravností“ onoho činitele, který je produkto-rem díla, samého tvůrčího subjektu, a nemůže být tudíž odrazem nějaké obecné morální konvence.

Celkový smysl Brušákovy výpovědi v připomínaném článku byl pak obsažen v tomto stručném závěru jeho vývodu: „Nízké a pro umění nebezpečné je každé hledisko ležící mimo umění, tedy i hledisko státní, a škodlivost jeho uplatňování jsme viděli v systémech totalitních. Svoboda a svébytnost uměleckého tvoření spočívá v tom, že krása má samostatnou hodnotu, osvobozenou ode všech jiných zřetelů. Zabít tuto svobodu znamená zabít umění.“

Z debatérů, kteří toto jeho stanovisko plně sdíleli, je pak – vedle např. Hostovského, který z amerického exilu korespondenčně usměrnil celou diskusi k tématu „vztah politika–kultura“, a filmového režiséra Jiřího Weisse, který však jen jinými slovy v diskusi zopakoval to, co řekl sám Brušák – s mimořádnou účinností představil co stanovisko širší skupiny umělců např. Otto Eisner, básník česko-německého původu. Ten své plaidoyer ve prospěch Brušáka založil na myšlence, že svoboda umělce je měřítkem svobody společnosti, jejím poznávacím znamením. Podle jeho názoru navlečen do uniformy se jako voják bojující za svobodu vlasti musí každý umělec na přechodnou dobu nesporně vzdát mnohé volnosti; ve svém umění, při volbě svých témat a prostředků k jejich vyjádření, musí však zůstat svoboděn, jedině tak totiž opravdu může ukázat cestu k nějakým ideálům. Neboť – jak praví – „umělecká svoboda není nezřetelný požadavek zchoulstivělých, egoistických individualistů, ona především je kritériem svobodné společnosti vůbec“. A k upřesnění své definice vztahu společnosti a umění, nejzávažnější definice tohoto vztahu, která byla v průběhu celé té diskuse čs. emigrantů v Británii k posuzovanému problému vyslovena, v posledku ještě vysvětluje, co je dlužno si v té souvislosti představovat pod jím použitým pojmem „svobodná společnost“. Je to dle něho „společnost, která si dopřeje mít svobodného umělce nejen proto, že její represivní moc je slabá, je to společnost, v níž svobodný umělec, jsa viditelným symptomem svobodného lidství, ospravedlňuje společenský systém již pouhou možností své existence a pak možná i svým vůči ní se proje-jujícím konformismem!“

Diskuse se však nevyvíjela jen do podoby pouhé výměny názorů: „říz“ jí dodávaly i návrhy některých levicových radikálů, aby autoři názorů lišících se od názorů kompaktní většiny „probenešovských“ i levicových sil, byli za své názory potrestáni „vyloučením“ z exilové komunity, de facto z národního společenství. „Boj za práva individua nezastaví Hitlerovy tanky,“ prohlašoval demagogicky

v jednom ze svých článků např. Vilém Nový. A v té souvislosti výhrůžně dodával: „Je to defetismus, dezerce a možná něco jiného!“ a dožadoval se, aby byli tito „zbabělci, dezertéři a zrádci“ v zájmu věci „společensky izolováni“, aby nerušili úsilí těch, kteří uposlechli výzev doby a zapojili se ve „správné“ chvíli a na „správném“ místě do válečného zápasu. „Tím jsme povinni především svému lidu doma,“ hlásal v *Mladém Československu* v prosinci 1942 do světa další člen vedení KSČ Bohuslav Laštovička a anonymní útok Nového zaměřil přímo k Brušákovi, kterého postavil na pranýř co prototyp takového zrádce, „reakčního nepřítele lidové osvěty, duševního aristokrata, který upírá lidovým masám schopnost povznést se na kulturní úroveň několika vyvolenců“, vystupujícího dle něho v jedné řadě s „fašistickými hrdlořezy“, kterého je nutno z literární a kulturní scény, z veřejného života vůbec, odstranit.

Odpudivá podobnost obvinění vznášených Novým, Laštovičkou a dalšími na adresu Brušáka a dalších uměleckých tvůrců s obviněními, jaká byla vznášena proti čs. intelektuálům v různých dobách totalitních režimů, nejen např. v období poučnorovém, ale i po roce 1968, byla bezpochyby i důsledkem politického vývoje probíhajícího již v letech druhé světové války mj. i v prostředí čs. emigrace pobývajících tehdy ve Velké Británii.

Kampaně tohoto druhu zhodnotil lakonicky v USA pobývajícím Hostovským: Politikové obecně a čs. exiloví politikové zvláště – soudil Hostovský – mají vysoké mínění o sobě a o své činnosti a v pocitu osobnostní nadřazenosti nad „obyčejnými“ občany se domnívají, že jejich záměrům musí být podrobena všechno, že jim musí být – včetně kulturního – poddán veškeren život. Ti, kdo se vzpírají uznat jejich nadřazenost, podrobit se, jsou jimi kaceřováni a diskriminováni a – jak ostatně naznačují kritické reflexe Brušákova vystoupení právě v politických kruzích nejružnějšího názorového zabarvení – i pronásledováni. Ve jménu svých „politických ‚pravd‘“ – „pravd, které včera měly vysoký kurz a které zítra vezme čert, pokud je nevzal už dnes“, jak praví – jsou politikové dle něho znovu a znovu ochotni pořádat hotové „štvanice na umělce“, které mají za odpadlíky právě od té jejich, domněle univerzálně platné „pravdy“. Hostovský, který se již dříve energicky zastal Voskovce a Wericha, proti nimž se pokoušeli zorganizovat ostouzecké kampaň jako proti údajným „levičákům“ někteří z amerických krajanů, označil případně to, co se kolem nonkonformních umělců dělo, za „komedii velmi trapnou“.

* * *

Diskuse obdobná té, která se rozvíjela mezi čs. exulanty ve Velké Británii a o níž se čs. emigranti v jiných zemích dovídali ze stránek *Čechoslováka*, *Mladého* a *Nového Československa*, *Obzoru* a jiných exilových listů, jako svého druhu její pokračování, ale i jako její varianta, jejíž zdroje byly zcela původní, se rozvinula i mezi čs. politickými emigranty rovněž v USA.

Kulturněpolitickou normu nejen pro kulturní a umělecké, ale i vědecké aktivity exulantů zde v souladu s londýnským ústředím čs. odboje kromě „probenešovský“ orientovaných politiků razil zmíněný již významný literární vědec Roman Jakobson, osobnost mezinárodního věhlasu. Jakobson ve své tehdy sepsané

a vydané knize *Moudrost starých Čechů* (New York, 1943) vmísil se do diskurzu vedeného v čs. emigrantské obci napříč politickými skupinami různé ideologické orientace s názory u něho vzhledem k předcházející jeho vědecké tvorbě zcela překvapivými – s názory vedenými z pozice člověka stojícího plně na bázi nacionální ideologie: ve své výše jmenované knize se Jakobson pokouší skoro zcela v duchu Palackého teorémy o odvěkém soutěžení a střetání slovanského živlu s germánským a Čechů s Němci vytvořit na základě přezkoumávání postojů starých Čechů z hlediska jejich „nacionalistických“ konceptů, jak jsou prezentovány zejména v našem středověkém písemnictví, konstruovat jako ideologický základ současného českého zápasu s nacismem, jeho faktické odůvodnění, ideologický konstrukt, podle něhož češství a němečství představuje zcela nesmiřitelné protiklady, a že tudíž povinností každého Čecha je bránit identitu svého národa v ustavičném zápase s národem německým. Touto povinností zatěžoval nejen samu kulturní a uměleckou tvorbu – v té souvislosti, jak řečeno, např. tvrdě odsoudil tehdy vydaný nový román Egona Hostovského *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York, 1942), ale zcela protismyslně i tvorbu vědeckou (v jedné ze zapomenutých jeho statí o úkolech evropských vědců v Americe při konfrontaci dvou rozdílných tradic vědy se z ryze nacionalistického stanoviska pokusil dokonce desavuoovat výsledky německé vědy, a to včetně výzkumu prováděného vědci, kteří se jako on na útěku před nacismem uchýlili do exilu). Ačkoliv si sám uvědomoval, že jeho požadavky na práci představitelů čs. exilové kultury a umění vytvářejí normu pro posuzování jejich výsledků přespříliš radikální, normu, která do jisté míry – jak sám přiznává – „zavání poněkud policejné“, i v nastalé diskusi, která se po jeho vystoupeních v americké čs. exilové obci rozpoutala – připomeňme v té souvislosti, že zatímco „probenešovsky“ orientované politické síly jeho názor, že všechno úsilí čs. politické emigrace za té války má plnit národně obrannou funkci a cele se angažovat v zápase o osvobození vlasti, s radostí uchopily jako tímto významným vědcem ve své správnosti potvrzené hodnotící měřítko (sama politická levice se v americkém čs. exilu na rozdíl od toho, jak tomu bylo ve Velké Británii, významněji neprofilovala), jeho stanoviskům v diskusi vehementně odporovali J. L. Hromádka, Jiří Voskovec a Jan Werich, zastávající se zejména jím kaceřovaného Hostovského –, na svých názorech setrval. Poskytl tak zmíněným silám programový rámec nejen pro samo kritické hodnocení oněch výsledků, ale dokonce i pro jejich snahy odstraňovat díla, jež se svým ideovým zaměřením a duchovým obsahem vzpírala tomuto kritériu, z veřejnosti a jejich původce – po té stránce se tyto síly, navzdory ideologickým rozdílnostem, které je od nich vzdalovaly, dostávaly do nechtěného zákrytu s některými z komunistických politiků dlících v exilu britském! – vylučovat ze společenství „národu věrných“ čs. občanů.

* * *

Průběh těchto polemických pŕetek rozvíjejících se ve Velké Británii a v USA mezi Benešovými přívrženci a s nimi spolupracujícími představiteli komunistické levice na jedné straně, společně dovolávajícími se povinnosti kultury a umění stát se za války ideologickým nástrojem zápasu za osvobození a obnovení ČSR,

a zastánci práva umělců na zaujímání nezávislých kulturněpolitických postojů na straně druhé, přestože jejich účinky – včetně účinků útočných akcí vedených proti Brušákovi anebo proti Hostovskému – byly oslabovány a částečně paralyzovány skutečností, že mocenská autorita londýnského politického vedení čs. zahraničního odboje nebyla příliš silná (slabá byla i pozice jeho expozitury ve Spojených státech) a že se odbývaly v prostředí připouštějícím svobodnou kritiku kohokoliv a čehokoliv, kterou zaručovaly místní demokratické systémy, vyzníval – a rozpoznávali to již někteří jejich účastníci – ve svém celku jako zvláštní přípověď budoucího vývoje kulturněpolitických poměrů v poválečném Československu.

Ač koncepce, kterou hájili Brušák a jeho přívrženci, byla v zásadě, z povahy věci samé, z bytostné povahy kultury a umění, plně opodstatněná – přinejmenším stejně oprávněná jako koncepce jejich protivníků –, doba sama vylučovala, aby jim bylo jednoznačně dáno za pravdu. V období vystupňovaného válečného zápasu byla jejich názorová pozice naprosto neudržitelná. Tím, že problém vyhotlili do extrémní polohy, sice na jedné straně umožnili polarizaci stanovisek, na druhé straně nabídli svým odpůrcům celkem laciný protiargument – umění, které způsobem estétského „lartpourlartismu“ žije samo sebou a samo pro sebe, je pramálo společensky účinné, což – a zejména se tak dělo v době, kdy šlo doslova o všechno – mu upírá i mnoho na jeho existenčním smyslu. Další vývoj pak prokázal, že ve všech těchto otázkách budou politikové prosazovat svůj zájem proti zájmu samotných tvůrců stále rozhodněji a že jej po válce i u nás doma nakonec silou své moci prosadí zcela kategoricky.

Není tudíž divu, že po ukončení polemik se Brušák, Hostovský a další ze zastánců pojetí kultury a umění jako svobodné tvorby ocitli v ještě větší izolaci, než v jaké se nacházeli dříve. Je pravděpodobné, že vedle jiných příčin i to bylo jedním z důvodů, že se Brušák sám nadobro odmlčel i jako divadelní tvůrce. Jeho zatlačení do ústraní mělo však za následek v podstatě i ukončení divadelních aktivit skupiny sdružující se v prvních letech pobytu čs. exulantů ve Velké Británii především okolo Oty Ornesta a od chvíle, kdy se z francouzského exilu přesunul do Londýna, po roce 1941, kolem jeho osoby. A možná, že způsobilo i to, že se po osvobození vlasti domů již nevrátil. Jeho zahořklost přetrvávala dokonce i po roce 1968, což se projevilo v oněch pro věc české kultury tak obtížných letech i tím, že protestoval u výboru pro udělování Nobelových cen za literaturu proti udělení této ceny Jaroslavu Seifertovi a i po roce 1989 odmítal komunikovat s českou vědeckou obcí, mj. i s těmi, kdo – ve snaze vrátit jeho jméno do vědomí české veřejnosti – navrhovali, aby mu byl udělen čestný doktorát Masarykovy univerzity.

S výjimkou krátkodobých pobytů se do osvobozeného Československa však nevrátili z exilu snad právě v důsledku popsanych nacionalistických a levičáckých útoků ani Josef Lederer, který se již za války při pobytu v Británii se svou tvorbou uchýlil do ústraní (publikoval jen časopisecky, první svou básnickou sbírku *Islandská sopka* vydal až v roce 1973, větší výběr jeho básní vyšel až v Praze po jeho smrti roku 1993), ani Egon Hostovský, jenž si poté, co jeho díla začala v USA vycházet v překladech, posléze vydobyl mezinárodní proslulos-

ti: zkušenost, kterou zažili s exilovými politiky co vševědoucími a všemocnými „kulturtrégy“, „zasekla“ se v jejich vědomí tak hluboce, že když nahlédli, že rezidua kulturněpolitických postupů těchto nositelů „osvobozenécké ideologie“ z dob emigrace se začínají prosazovat i ve vlasti, sotva se z okupační temnoty probudivší k novému životu, volili – navzdory všem svízelním, které sliboval jim přinést další pobyt mimo ni – za svůj osud úděl „věčných emigrantů“. Domů se ostatně nevrátil ani mnohý z tvůrců, jejichž díla jsem označil za díla významu nadčasového přesahu, dnes nepochybně významu klasického, např. Martinů, Haas aj.

* * *

Nahlížen z odstupu více než šedesáti let, která uplynula od skončení druhé světové války, se spor, který se rozhořel v čs. exilové obci mezi zastánci dvou různých kulturněpolitických koncepcí kulturní a umělecké tvorby v letech 1941 až 1943, mezi na jedné straně zastánci koncepce kultury a umění politicky přímo a bezprostředně se angažujících v soudobém zápase o porážku fašismu a o osvobození a obnovení ČSR a na druhé straně zastánci koncepce kultury a umění jako fenoménů, jejichž účel a smysl záleží v samé jejich existenci, jeví se – rozevřen způsobem, jakým se to stalo – jako spor svou povahou absurdní, a proto neřešitelný.

(Odtud lze také pochopit, proč ani diskuse, vedená mezi čs. exilovými pracovníky ve Velké Británii na téma „kultura“ – eventuálně „umění“ – a „politika“, nedospěla k nějakému jednoznačnému projasnění problému.)

Nesporně v každé době každé umělecké dílo objevivši se na veřejnosti vyvolává otázku, jak dalece plní své společenské poslání. Tím spíše však ji klade v dobách prudkých společenských proměn, válečných a sociálních zápasů. Lidé, kteří jsou v těchto zápasech bezprostředně angažováni a snaží se v nich mobilizací všech sil dosáhnout vítězství, nutně spatřují v umění schopném působit na široké vrstvy lidí jeden z prostředků, skrze něž je možné si toto vítězství vybojovat. Proto míra společenské užitečnosti uměleckého díla je v jejich očích určena mírou bezprostředního politického účinku tohoto díla. Proto také budí v nich nevoli každý tvůrčí výkon rezignující na svou roli „politické zbraně“ v těchto zápasech: považují jej za zradu netoliko svého vlastního, tím účelem vymezeného, ale obecného zájmu.

Na druhé straně se prosazuje zájem samých původců uměleckých děl. Ti pochopitelně, třebaže jako občané jsou v těchto bojích plně angažováni, jako tvůrci jsou nuceni hájit oprávněnost a svrchovanost svého úsilí svobodně tvořit bez jakýchkoli omezení. Z jejich pohledu spočívá společenský užitek uměleckého díla v samé jeho jsočnosti, pokud je ono dílo opravdu svrchovaně uměleckým; v utilitaristickém politickém pojetí, které si chce tvorbu plně podmanit a z ideologických postulátů vyvozuje i požadavky dotýkající se vlastního charakteru díla, spatřují nejen ohrožení své vlastní tvůrčí svobody, nýbrž i překážku rozvoje umělecké tvorby jako takové.

Ačkoli spor o to, nakolik – a zda vůbec – mají kultura a umění sloužit politickým záměrům a nakolik mají být suverénním projevem svých tvůrců, vždy znovu

propuká, a to zejména v naší národní pospolitosti, která byla ve svých dějinách ustavičně nucena zápasit o svou existenci, je to spor, který – jestliže se problém kategoriicky vyostřuje do tak protichůdných poloh, jak se to v námi uváděném případě stalo – nemůže být jednoznačně rozhodnut, zejména nikoliv v kulturně-politické rovině samé – spor o Máchův *Máj* je toho zvlášť přesvědčivým dokladem –, neboť svým způsobem mají pravdu přívrženci té i oné koncepce. Byl by zajisté do značné míry podvrácen smysl existence českého umění, kdyby v bouřlivých časech za pasivního přihlížení kulturní a umělecké elity český národ zničil, jak mu mnohokrát hrozilo. Na druhé straně by tento národ přestal existovat duchovně, kdyby neměl svá velká umělecká díla, díla přesahující svým významem aktuální kulturněpolitickou potřebu, k jejímuž uspokojení je tvorba té které doby ze strany mocenských sil usměrňována. Tento spor rozhodují v každé době pouze konkrétní umělecké činy: pro obecné blaho jsou pak potřebné asi tvůrčí činy přinášející díla jak toho, tak onoho druhu.

V tomto smyslu může být i informace z prostředí kulturní a umělecké práce čs. politických exulantů, z prostředí, které jsme doposud ani zdaleka nepoznali tak důvěrně, jak by bylo zapotřebí, poučením – poučením jistě ne prvním, ale vysoce autentickým, poučením, které implikuje i otázku proč, proboha, nenasloucháme pozorněji tomu, co se kolem nás výslovně říká a neztajeně děje?

(Prameny a literaturu k předmětu přináší citovaná monografie Srba, Bořivoj: *Múzy v exilu*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 2003.)

MUSES AND THE ARMS – MUSAE INTER ARMA

A contribution to the history of Czechoslovak emigrant activities during WW2

The study concentrates on the contention of the cultural and political policy of art in the historic conditions of the social development during the Second World War, i.e. a controversy between the Czechoslovak emigrants in Great Britain and in the USA. This debate took place on different forums: in public debates, polemics in emigrant journals as well as in the couloirs of the exiled government. The crucial issue discussed was the function of the arts in the context of the fight between Nazi and democratic forces bordering on the extinction of the Czech nation. In one view, the arts should be subjected wholly to the needs of a cultural propaganda and operate as an ideological weapon in the hands of the exiled political representatives for the sake of the national self-preservation and the post-war renewal of the Czechoslovak Republic, popularizing the objectives of this struggle – which was a stance compatible with the policy of Edvard Beneš's exiled leadership (the Czechoslovak government, and the Czechoslovak state council) and the corroborating institutions and organizations (the Czechoslovak Institute, the journals *Čechoslovák*, *Obzor* and others), as well as political forces operating around the exiled leadership of the Czechoslovak Communist Party or the leftwing supporters (Czechoslovak-British Friendship Club, the journals *Mladé Československo*, *Nové Československo* and others). The other view presented in the debate was for the arts to pursue its own ends and aim at creativity that would be existing outside the context of politics, subservient only to the free will of the artists themselves – this standpoint was represented by a group of independent intellectuals, writers and theatre artists with Karel Brušák in their head (alongside such personalities as Egon Hostovský, Otto Eisner, or Josef Lederer). The debate in discussion became, even in its own time, almost absurd. The issue, in which social and political

commitment and ethical norms of the arts take so conflicting positions, could not be solved unambiguously, especially in a cultural-political level; this issue is ever solved only by concrete artistic feats. Despite the absurdity of the debate in the context, it was to have a crucial role in the formation of cultural politics in post-war Czechoslovakia. Whether in a positive or a negative sense, the opinions of the participants in the debate were realized in Czechoslovak culture after the war; the importance of the debate lies especially in the general tendency of politicians of assuming the right to dictate themes about which the artists are going to write, play the theatre or depict in visual arts, as well as ways in which they are going to do so, once and for good.

