

je získali pro lepší dílo, než je sloužit tomu, co hyne a zahyne. Abychom je získali pro službu novému, mladému a zdravému světu zítřka.

Nezapomínáme však a nezapomeneme ani na ono druhé nebezpečí – nebezpečí plochosti, nízkosti, neumění. V něž nejednou padají i oni tvůrci, chtějí-li být „lidoví“. Ale které přímo masově se hlásí k pseudorealismu všeho druhu, jako pohodlnému úniku z jakýchkoli vyšších požadavků. Ne však abychom získali výrobce takovýchto produktů, kteří nemají ani morálky dobrých řemeslníků. Ty nutno prostě potříit jako škodlivý hmyz. A v tom úkolu, věřím, shodneme se a sejdeme, my kulturní lidé všech odstínů. Aniž však přitom připustíme, aby odpůrci realismu toho zneužili proti realismu samému, jak se často děje. Dnešní tvořivý socialistický realismus je příliš vysoká hodnota, a nejen kulturní, ale i společenská, abychom připustili odkudkoli a pod jakoukoli záminkou ji ohrožovat nebo zmenšovat, ať seshora, anebo zdola. A proto v tom musí být na všechny strany jasno. Nebylo-li pak někomu v tom vše jasno, doufám, že tato stať – o realismu pravém a nepravém – odstraní všechny pochybnosti, které tu ještě, ať z jakýchkoli důvodů a ať právem či neprávem, mohly být.

(1948)

SOCIALISTICKÝ REALISMUS JAKO KULTURNÍ EPOCHA A STYL UMĚLECKÝ

Frank Wollman

Stále je u nás dost velký zmatek v základním pojmání socialistického realismu. Zmatek dělají hlavně bývalí avantgardisti-surrealisti. Jimi bylo naznačováno u nás, že socialistický realismus není kulturní a umělecký styl, že je to politický program; jindy zase se připouštělo, že je to sice už něco kulturně stylového, ale jen jaksi na okraji politiky komunistické, bolševické; nedávno jsme opět zaslechli, že je to metoda tvůrčího života, ale ne styl a směr umělecký.

Tvrdím tedy hned zkraje, že socialistický realismus je kulturním a uměleckým směrem, tj. takovým, tak pronikavým směrem, že může, a dokonce musí vytvářet celou epochu.

Tedy ne nějaký ten malý -ismus, jako poetismus, surrealismus, naturalismus, pozitivismus, expresionismus nebo ještě plytčí odvozeniny z těchto -ismů jako unanimismus, civilismus atd., jak do omrzení by se mohly jmenovat ty -ismy, kterými historikové literatury a umění výtvarných chtěli rozrůznit a zachytit vývoj zejména v 19. a 20. století.

Socialistický realismus bude označovat alespoň takovou epochu lidského vývoje jako gotika, renesance spolu s humanismem a klasicismem. Nechci srovnáním nadcenit sporný barok. Řekl jsem aspoň takovou epochu; jsem přesvědčen, že to bude epocha daleko větší a největší, to jest: dlouhá, předlouhá a bohatá nejen na projevy sociálně-politického života, ale také na tvorbu všeho druhu.

Tedy je naprosto chybné stavět do protikladu socialistický realismus se surrealismem, expresionismem nebo jen srovnávat s kritickým, etickým realismem. Už tím zmenšuje se význam epochálního nebo lépe řečeno epochového, epochu značícího socialistického realismu. Namítne se mi: socialistický realismus se nastoluje tak asi od třicátých let, asi tak od dob intenzivního budování v SSSR. Jak je možno tedy mluvit už o jeho epochovém významu, srovnávat jej se směry a hnutími, které mají rozlohu několika století?

Vždyť přece gotika, to je rozloha od poloviny 12. století nejméně do 15. století, renesance a humanismus nejméně dvě století, a počítá-li se k tomu i období pseudoklasicismu tři století, sporný barok půl druhého století až dvě století.

A přece už dnes můžeme se odvážit takového hodnocení socialistického realismu, můžeme dokonce očekávat, že socialistický realismus jako kulturní a umělecká epocha předčí svou silou a jednotností všechny kulturní epochy předchozí a že obsáhne nesrovnatelně větší část světa a lidstva.

Východiskem pro toto chápání bude nám především základní stanovisko Stalinovo v jeho studii O dialektickém materialismu: „Pro dialektickou metodu především není důležité to, co se zdá být v daný moment pevné, ale začíná už umírat, avšak to, co vzniká a rozvíjí se, i jestli to vypadá v daný moment nepevné, neboť pro dialektickou metodu je odolné toliko to, co vzniká a rozvíjí se.“ (Stalin, Voprosy leninizma, 2.vyd., s. 537)

Proto Gorkij v listě Ščerbakovovi roku 1937 psal ve shodě s tím: „Myslím, že je třeba vzít za východisko socialistického realismu Engelsovo tvrzení: Život je obecný a nepřetržitý pohyb, změna.“ (Cituji z knihy

Problemy socialistického realizma, 1948, s. 347.) Už z toho plyne pro socialistický realismus pohled v budoucnost, neustálé zdůrazňování toho, co bude, budoucího cíle, ne toho, co bylo.

Ten, kdo chce vysledovat význam socialistického realismu jako směru, který vyplní budoucí staletí, musí v něm podle Stalinova slova zachytit to, co je odolné, co v něm vzniká a vyvíjí se. Nemůžeme se ubránit ovšem srovnávání s těmi kulturními a uměleckými směry historickými. Chceme-li soudit na budoucnost a rozvoj něčeho v budoucnosti, opíráme se o historické kategorie. Už sama představa kulturního a uměleckého směru musí být naplněna naší historickou zkušeností: ale je rozdíl, zůstaneme-li v té tzv. empirii nebo objektivitě historické, anebo užijeme-li toho nálezu pro kladný, tj. aktivní poměr k budoucímu dění. Samo posuzování minulosti je ovšem spjato s naší historickou dialektikou a se světovým názorem, který zastáváme.

Vezměme si jako příklad kulturní epochy gotiku. Budeme se jistě jinak dívat na gotiku nežli např. p. prof. Pekař. Pekař až do nesmyslnosti dovedl některé výtvarnické metafory pro vystižení gotického stylu. Tak především: protože pro gotiku ve výtvarnictví je charakteristická katedrála, kde prý všechno spěje do výše k nebesům, k bohu, udělala se taková generalizující premisa: prý je pro gotiku jako kulturní a umělecký směr charakteristický supranaturalismus.

Podrobíme-li tento znak kritice, vidíme už na samém architektonickém a výtvarném poli, že ono „spění do výše“ nevyznačuje už hned ani celou stavební gotiku, neboť gotika anglická a gotika italská neznají onoho výškového vznosu severofrancouzské katedrály. A přikročíme-li k bližšímu ohledání, nalezneme příčiny onoho výškového vznosu v drobném vápencovém kameni severofrancouzském, který musil být všelijak zpracován, a za druhé v nedostatku místa v hrazeném městě na území vystaveném všem možným útokům válečným a za třetí a snad především v češích a bratrstvech zednických. Jistě také mrakodrapy amerických veleměst, které vznikají především také z omezenosti a drahoty místa v obchodních čtvrtích, nevznikají z nějakého supranaturalismu, a při vši gotičnosti, kterou vyvolávají zejména při záběrech shora s letadel, nejsou dokladem nějakého tzv. gotického ducha. Až příliš dobře víme, že vznikají z pravého opaku: z kapitalismu, tedy z pravého opaku supranaturalismu.

A pohlédneme-li do výzdoby gotické katedrály, vidíme tu často, jak se uplatnila realistika až naturalistika. Najdeme tu portréty nejen stavitelů a zakladatelů chrámu, ale velmi často i jejich žen, milenek a dětí. V chrámě svaté Barbory v Kutné Hoře byly namalovány celé realistické výjevy z hornického a obchodnického života tehdejší Hory. Pohlédneme-li

do výtvarnictví gotického, najdeme tu puls složitého dění v období feudalismu: je to doba plná sociálních rozporů, představa trojího lidu se sice zdůrazňuje panskou a vzdělanou vrstvou (včetně duchovenstva), ale utištěným lidem není nikdy přijímána. Bouře v proletariátu středoevropských měst, které konečně vybuchly v husitské revoluci, byly připravovány celým řetězem sociálních nepokojů a sektářského podzemí, počínaje už od albigenkých válek, jsou už předzvěstí čtvrtého stavu.

Gotika, kterou nám chtěli vylicít jako katedrálu, objevuje se nám také jako pařížské kanálové podzemí Villonovo. Ale přesto: máme právo mluvit o jakém gotickém uniformujícím kulturním směru a o gotickém stylu uměleckém? Zdá se, že ano. S určitým omezením ovšem. Onen Pekařův gotický supranaturalismus objeví se především jako mocenský tlak církve a vládnoucí feudální třídy. Objeví se množství protikladů třídních, sílících se změnou výrobních poměrů, s rozpadem feudálních řádů, s vytvářením národních společenství v nástupnických útvarech staré římské říše, do jejíž organizace vstoupily západní a východní církve křesťanské. Proti zjednodušujícímu úhrnnému znaku, jakým je pekařovský mystický ideologický supranaturalismus, objevuje se značná složitost znaková, kterou v jakousi jednotu budeme moci uvést spíše se zorného úhlu sociálního procesu hospodářského a výrobního.

Zabývám se tímto příkladem gotiky, abych ukázal, jak opatrně musí postupovat historická dialektika, aby se dobrala představy kulturního a uměleckého, tedy i výtvarného směru.

Lenin jasně marxistickou metodu uvedl na tři body: je třeba dívat se na každou situaci 1. historicky, 2. ve svazku s jinými, 3. s konkrétní zkušeností historickou; platí to i tu.

Ve svazku s jinými znamenalo by zde soudit gotiku v souvislosti s jinými kulturními směry, tak např. s předchozím obdobím románským a s následujícím humanismem (včetně s renesancí a případně s klasicismem).

Ve svazku s konkrétní zkušeností historickou by značilo nazírat to z naší doby a zkušenosti. Pak ovšem lomený gotický oblouk, který se objevil poprvé v Nîmes na počátku druhé poloviny 12. století, a vlivy arabsko-maurské architektury vůbec jsou jen takovou nepatrnou jednotlivostí v souhře sociálních složek stejně jako např. ta okolnost, jestli Karel IV. už rozuměl něčemu z renesančního světázoru Petrarkova čili nic při svém setkání s ním, nebo zdali Petrarkův sen o obnovení impéria je už opravdu renesanční, nebo je-li renesanční např. i onen falzifikovaný odkaz Alexandra Velkého slovanským národům, který se dnes ocitá už v blízkosti kronikáře Krabice z Weitmile. To jsou všechno jen jednotlivosti,

kterým se druhdy zcela libovolně dává důležitost význačných složek, znaků, signifikantů, semaforů.

Především běží však u takových směrů, proudů, epoch o postižení nejzákladnější nálady, nastrojení, ducha doby: právě o ukazovatele toho směru, toho proudu, té epochy, tedy právě o tu vývojovou hodnotu všelidskou, v pravém slova smyslu sociální. Únik do supranaturalismu, ať individuální, ať hromadný, není v podstatě vývojovou hodnotou sociální; sotva jím tedy budeme charakterizovat gotiku, ale počínající zápas s hmotou, nalézání nových výrobních zdrojů a v důsledku toho změny ve feudální soustavě jsou už pozoruhodnými fakty sociálními, stejně jako určitá obroda za vlivů renesančně-humanistických v následujícím období.

Je zajímavé uvědomit si, odkud se braly charakteristické znaky a pojmenování při hlavních kulturních směrech. Gotika, barok – nesporně z architektury a výtvarného umění, renesance sama o sobě také odtud, ale celý proud, ve který vyústila renesance, humanismus, se charakterizuje především literaturou. Osvícenství má své druhé hlavní jméno přímo podle encyklopedie. Není to pravděpodobně náhodou. Významová stránka je vyjadřována nesrovnatelně mohutněji slovesností nežli výtvarnictvím: významová stránka se uplatňuje také daleko více v humanismu a osvícenství nežli v gotice a v baroku.

Je proto zcela přirozené, že socialistický realismus, zrozený říjnovou revolucí, začal se projevovat nejprve slovesností, neboť žádné jiné umění nemohlo zprvu dát prostředky k vyjádření jeho smyslu. Také ve shodě s tím teoreticky se ohlásil socialistický realismus na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě roku 1934.

Seznámíme se přehledně s některými sovětskými názory na socialistický realismus. Především je třeba citovat výrok Gorkého z jeho závěrečného slova sjezdového. Na adresu těch, kteří vytýkají, že zůstává vše při starém, řekl Gorkij: „Oni nechápou, že my všichni jsme příliš maličcí lidé ve srovnání s tím velkým, co se děje ve světě, nechápou, že my žijeme a pracujeme na počátku prvního aktu poslední tragédie pracujícího lidstva.“ A dále: „Jim je nepochopitelné, že smysl osobního bytí – v tom, aby prohloubil a rozšířil smysl bytí mnohomilionových mas pracujícího lidstva.“ (Cituji ze stenografického záznamu vydaného v Moskvě 1934 pod názvem Stenografičeskij otčet, s. 675.)

Gorkij, sám nejlepší představitel socialistického realismu, vyřkl tu prostě lapidárními slovy celý sociální obsah bolševické revoluce a především také jeho dosah: jasnovidně z expozice tragédie dívá se do budoucnosti poslední tragédie pracujícího lidstva. Naznačil tím základní mravní i noetické vztahy.

Ve své obsáhlé úvodní přednášce sjezdové předdeslal Gorkij přímo apoteózu na práci: „Musíme si osvojit, že jmenovitě práce mas jeví se základním organizátorem kultury a tvůrcem všech idejí – jak těch, které průběhem věků snižovaly rozhodující význam práce, pramene všech našich vědomostí, tak i těch idejí Marxe-Lenina-Stalina, které v naší době vychovávají revoluční uvědomění proletářů všech zemí a v naší zemi vedou práci na vrchol síly, která je základem tvorby vědecké i umělecké.“ (Stenografičeskij otčet, s. 13) A dále tamtéž: „Základním hrdinou našich knih nám třeba zvolit práci, tj. člověka organizovaného procesy práce, který u nás je vyzbrojen veškerou mocí současné techniky, člověka, který zase dělá práci lehkou, produktivní, povznášeje ji na stupeň tvorby. Nám třeba naučit se chápat práci jako tvorbu. Tvorba – to je pojem, kterého my literáti užíváme příliš často, sotva majíce na to právo.“

Z apoteózy Gorkého na práci je patrné, jak socialistický realismus chce být přímo mluvčím, opěvatelem a podněcovatelem tvůrčí práce mas. Tato tvůrčí práce mění život a tvář země. Skutečně tvůrčí kladný umělec slova tvoří v souhlase s touto hromadnou tvůrčí prací, on přímo roste z ní jako květina a svým květem, svým dílem, dává zase semena pro nová květenství.

Gorkij ostře zkritizoval kult osobnosti odloučené od života a od lidu v dorevoluční literatuře; odsoudil ony „zbytečné lidi“, ukázal povinnost osobnosti: být čestným v poměru k heroické práci na vytvoření beztrždní společnosti. Dilema „osobnost či socialismus“, dilema, zmítající pokrokovými duchy zejména od dob první války, rozřešil takto: „Jedná se ovšem ne o to, aby individuální tvorba byla omezena, ale aby jí byly dány širší možnosti dalšího možného rozvoje.“ (Stenografičeskij otčet, s. 16) Z toho stanoviska hlavně posoudil Gorkij předchozí buržoazní kritický realismus jako individuální tvorbu tzv. zbytečných lidí („lišních ljuděj“), aniž popíral význam této tvorby a její umělecké přednosti.

Své úvahy v tom směru shrnul Gorkij takto: „Socialistická individuálnost, jak vidíme na příkladě našich hrdinů práce, kteří se jeví květem pracujících masy, – socialistická individuálnost může se rozvinout toliko v podmínkách hromadné práce, postavivší před sebe vysoký a moudrý cíl osvobození pracujících všeho světa z moci kapitalismu, ničící lidi. Socialistický realismus utvrzuje bytí jako dění, jako tvorbu, jejíž cíl je nepřetržitě rozvíjení nejcennějších individuálních schopností člověka pro jeho vítězství nad silami přírody, pro jeho zdraví a dlouhý život, pro jeho velké štěstí žítí na zemi, kterou on v souhlase s nepřetržitým růstem svých potřeb chce zpracovat celou jako překrásný příbytek lidstva, sjednoceného v jedinou rodinu.“ (Stenografičeskij otčet, s. 17) Tolik Gorkij. A v tom je také vše. Je to řečeno jasně a všem srozumitelně.

Je z toho vidět, že Gorkij chápe socialistický realismus jako kulturní epochu v plné šíři kulturní a v sociální hloubce s všelidským výhledem do budoucnosti. Tolik Gorkij, opravdový, tvůrčí socialistický realista, první časově a první, dosud nepřekonaný významem a uměleckou hodnotou.

Jinak se postavil na sjezdu moskevském k socialistickému realismu teoretik Bucharin, brzy nato nechvalně proslulý a odstraněný, jak je známo z historie komunistické strany. Ten chápal socialistický realismus úzce jen jako umělecký styl nebo, jak on říká, jako metodu. A chápe tento umělecký styl nebo metodu povýtce jen literárněvědně; tedy vidí socialistický realismus povýtce jen v literatuře. Metodou Bucharin míní, jak je vidět z příkladů, to, co my v literárněvědném tvarosloví nazýváme významovou sférou, významovým plánem, nebo to, co je filozofickým východiskem této sféry: tak např. za metodu Zolova stylu naturalistického pokládá Bucharin Comtův pozitivismus, za metodu ruského symbolismu mystický idealismus, směs Kanta s Vladimírem Solovjovem. Bucharin ovšem pak musí narazit na poměr dialektického materialismu a socialistického realismu. Řeší to takto:

„Filozofickým předpokladem socialistického realismu jeví se dialektický materialismus. Z toho hlediska je socialistický realismus zvláštní metoda v umění, odpovídající dialektickému materialismu, převod posledního v oblast umění.“ (Stenografičeskij otčet, s. 500)

K tomuto názoru dostal se Bucharin ve své přednášce ovšem až po úvaze o situaci v světové literatuře, po úvaze o poetice jako technologii poetického mistrovství, o přelomu buržoazní slovesnosti v současnou, po vyličení hlavních zjevů současné slovesnosti. Přikročil k řešení problematiky až v hlavní části přednášky, v části věnované historickému vrcholu, úrovni poetické tvorby v SSSR a úlohám poezie. Není tedy divu, že jeho pohled na socialistický realismus byl především literárněvědný a téměř formalistický, ačkoli se proti formalismu literárněvědnému i poetickému vyslovil.

Je to patrné např. z tohoto jeho vývodu: „Formami poetické tvorby musí být nejrozmanitější jeho formy, sjednocené jediným velikým stylem nebo metodou socialistického realismu.“ (Stenografičeskij otčet, s. 500)

Jak vidět, je zde zřejmý rozdíl mezi pojetím Gorkého a pojetím Bucharinovým: Gorkij má pod socialistickým realismem na mysli veliký kulturní směr, který se ovšem projeví také ve stylu vši tvorby, Bucharin myslí přímo hned na tento styl a druhdy jej zaměňuje nebo ztotožňuje s metodou, tj. s filozofickým, ideologickým východiskem. Literát Gorkij má nesporně hledisko širší a hlubší, politický ideolog Bucharin má hledisko užší, přímo literárnější. Hledisko Gorkého bylo sjezdem přijímáno s jednohlasným uznáním, hledisko Bucharinovo neušlo výtčám jednostrannosti.

Je také literátsky jednostranné, o čemž nesporně svědčí poslední formulace Bucharinova (Stenografičeskij otčet, s. 502): „Socialistický realismus je metoda poetické tvorby a styl socialistické poezie zobrazující skutečný svět a svět lidských citů, styl lišící se od buržoazního realismu jak podle obsahu objektů poetického zobrazování, tak podle stylových zvláštností.“

Rozpor mezi pojetím Gorkého a Bucharinovým vrací se stále. Přitom nemluvíme ani o základních nepochopeních.

Do středu diskuse už na moskevském sjezdu dostává se problém skutečnosti. I v tomto bodě může se proti produktivnímu hlubokému pojetí skutečnosti jako tvorby všeho druhu, mířící do všelidské šťastné budoucnosti, jak to nalézáme u Gorkého, postavit pojetí Bucharinovo: skutečný svět a svět lidských citů. Je to pojetí širší, ale plytčí, metodicky bezvýhodné: skutečný svět a svět lidských citů může být všechno možné: i to, co vede k naturalismu, k fantastické romantice, k reakci. Dělal se tu některé zásadní chyby už pro ne dost vyjasněný obsah termínů: je něco jiného skutečný svět a něco jiného je to, co umělec z tohoto skutečného světa bere jako předmětnosti svého uměleckého tvaru. Tyto předmětnosti vzaté ze skutečného světa se nutně změň významem, který jim umělec dává. Tento význam měň předmětnosti už v samé koncepci v jinou skutečnost. Stejně se to má i s lidskými city. Pokud nejsou zasaženy významovým plánem tvůrčím, náležejí také skutečnému světu. Ale tento materiál nabude tvárnosti teprve zobrazením, uměleckým zpracováním, předmětnosti, vzaté ze skutečného světa, stávají se uměleckou skutečností. Umělecké zpracování liší se především podle druhu umění, tj. podle jeho základního materiálu: slovesného, hudebního, výtvarného, divadelního, filmového. A uvnitř těchto druhů podle tvárných postupů a prostředků, pro které se rozhoduje umělec podle svého položení v čase a prostoru.

Jedná se tedy patrně o významový plán a o plán tvárných postupů a prostředků, jehož použije umělec hlásící se k socialistickému realismu. Významový plán pro socialistického realistu je dán slovy Gorkého: Musíme se přímo cítit součástí té hromadné tvorby budoucího života, té tvorby, která je dcerou Října. Tento významový plán se opisuje všelijak a ne vždy šťastně ve spojení s problémem skutečnosti. Stále se zapomíná, že běží při slově socialistický realismus více o reálnou sociální a mravní podstatu skutečnosti než o obraz skutečnosti naturální. Stále se zapomíná, že Leninovo slovo o odrazu skutečnosti v umění je chápat jiným Leninovým slovem: aktivní uchopení skutečnosti. To jest, musí se hledět k mravní a sociální podstatě skutečnosti a snažit se o její vtělení v dílo, to je především v jeho složku významovou, která určí výběr z vrstvy předmětnostní. Tyto dvě oblasti díla, ať už je to dílo slovesné (i dramatické ovšem), hu-

dební nebo výtvarné, nebo konečně filmové, určí potom výběr tvárných postupů a prostředků.

Neujasněnost představ, plynoucí z nedostatečného tvaroslovného chápání díla literárního, ukazuje sám sborník statí *Problemy socialistického realizma*, který vyšel v Leningradě roku 1948. Sama úvodní stať Fadějevova *Zadači literaturnoj teorii i kritiki* projevuje ono užší, pouze literární chápání socialistického realismu, přizpůsobené zde v této stati ovšem také tématu statí. Poznámávám, že literární teorii se zde míní něco jiného než teorie literatury, což je vlastně poetika a rétorika; teorií literární se zde míní to, co se někdy nazývá také u nás filozofie literatury nebo literárněvědná metodologie.

Sám jeden z redaktorů sborníku Jermilov podrobil dodatečné kritice tyto diskusní statí brzy po jejich objevení; kritiku Jermilovovu přinesla *Literaturnaja gazeta* už v září 1948. Jermilov zcela správně uvádí zde na míru některá tvrzení Fadějevova a dále Bjalikovova (v jeho statí *Gorkij i socialističeskij realizm*). Ale ani v Jermilovových představách není dost tvaroslovné jasnosti. On např. správně vytýká Fadějevovi, že vzal si východiskem Balzakovo chápání skutečnosti jako skutečnosti vybrané, vypěstěné, kterou gurmán Balzac přirovnává k podivuhodné hrušce Montreuil, vypěstované během sta let. Fadějev nahradil tuto metaforu jablkem vypěstovaným metodou Mičurinovou. Ale pozapomíná, stejně jako druhdy Jermilov, že Balzac praví: „Pravou skutečnost, skutečnost v umění, třeba vypěstovat jako hrušku Montreuil.“ Jasně běží tedy o uměleckou skutečnost. Připomínám k tomu to, co Nejedlý vyložil tak pěkně o umělecké skutečnosti na příkladě *Prodané nevěsty* (Zdeněk Nejedlý: *Ideové směrnice naší národní kultury*, Var 1, 1948, č. 3, s. 73n.).

Pokládám celou tu metaforu – ať s Balzakovou hruškou, ať s Mičurinovým jablkem – za pochybenou. Hruška Montreuil i Mičurinovo jablko jsou předměty reálné skutečnosti vedle dejme tomu trpké lesní hrušky nebo planého jablka. Naproti tomu umělecká skutečnost se zrodí z hromadných potřeb, tužeb, citů, uměleckých náběhů a z geniality tvůrce; a není k tomu třeba ani sta let, jak dokazují geniální díla sovětské literatury.

Z tohoto výchozího bodu třeba také posuzovat volbu tvárných postupů a prostředků v uměleckém díle.

Ukázal jsem už v statí *O sociální a mravní podstatnost* (v *Bloku* z 30. ledna 1948), že chápání socialistického realismu jako nějakého spojení realismu a romantismu je pochybené. Totéž vytýká v září toho roku Jermilov Fadějevovi. Nesouhlasil bych s Jermilovem, který ve Fadějevově syntéze realismu s romantismem vidí dokonce už opouštění materialistického základu. Vytkl bych naopak kritice Jermilovově (stejně ovšem i statí

Fadějevově) nedostatek toho, co jsem se snažil vyložit stručně v Bloku. Je zde především nejasnost terminologická a tvaroslovná. Romantismus, romantiku jako celek ze stanoviska významu a smyslu musíme chápat jako jakýsi protest proti přítomnosti, skutečnosti: tento protest může být buřičský, až revoluční (Byron, Mácha – typičtí „snílkové a buřiči“, řečeno slovem Šaldovým) nebo prostě únikový (např. Atala a René, Bachčisarajskij fontan nebo Mejrima a Husejn, ještě Zajma v Písniích otroka aj.).

Dále jsou tzv. romantické tvárné postupy a prostředky, to jsou vlastně postupy, které nejsou realistické, nemají druhdy nic společného s významovou stránkou romantiky ani s její revolučností ani s její únikovostí. Dejme tomu např. motiv dvojnictví, motiv čerta v lidové slovesnosti, motiv prokletého svůdce, Don Juana apod. Romantika využila těchto motivů a témat ke svým cílům, některým dala svůj ráz, i když byly už před romantikou, např. téma faustovské, zbojnické, loupežnické. V tomto smyslu termíny: romantický motiv, syžet, romantický postup, jsou značně neurčité; v umění hudebním a výtvarném se nejasnost ještě zvyšuje. Pohlédneme-li k dalším stadiím nerealistických postupů – k novoromantice, symbolismu, poetismu, surrealismu, vidíme zde ovšem určitou souvislost a analogie.

Střídání realismu, případně naturalismu a mnohotvárného romantismu, symbolismu je příznačné pro celé buržoazní 19. století. Ve většině případů běží vlastně jen o větší či menší zdůraznění složek. Jak např. druhdy je blízký naturalismus Zolův expresi romantické, jak jsou např. Strašidla Ibsenova v podstatě romantickou osudovou tragédií!

Chci tím říci: nemůžeme starými sudidly s jejich neurčitými názvy i obsahy měřit novou epochu, jejíž začátek jsme šťastně zastihli a jejíž další akt chceme spolutvořit nebo aspoň předzírat. Sovětská kultura navázala na staré dědictví, to značí: ona probádala a zhodnotila minulost ze svého hlediska. Nejlepším dokladem toho je sám Lenin, veliký znalec ruské literatury i literatury světové. Lenin tak dal už základní směrnice pro chápání staršího období slovesného předříjnového a pro poměr strany k nové umělecké produkci.

Zejména nelze připustit upadání do nejasností ze zmatků terminologických právě ve filozofii nového umění. Jestli A. A. Ždanov a jiní mluví o „reálné romantice samotného socialistického života“ nebo o revoluční romantice, nelze tuto romantiku života směšovat s romantickými postupy buržoazního umění. Už na sjezdu spisovatelů roku 1934 brojil Ždanov proti běsovství, mystice, popovštině a čertovině, proti pornografii jako symptomům literatury zahnívajících kapitalismu. Vycházeje od Stalinova označení spisovatelů jako „inženýrů lidských duší“, žádá Ždanov na spisovateli znalost života a vyobrazení v uměleckých výtvorech; „vyobrazit

ne scholasticky, ne mrtvě, ne prostě jako »objektivní realnost«, ale vyobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji“. (Stenograf. otčot, s. 4) I když jsou životní analogie, podstata nového života, který se buduje, dává jim jiný smysl, podrobuje je krátce novému pořadí hodnot – svému pořadí revolučnímu.

Romantika života – to je např. řetěz tzv. náhod. Známe je, že kdyby si dramatik dovolil tolik náhod ve svém kuse, kolik jich má v zásobě život sám, byl by pokládán za hudlaře, protože děj v dramatu vážném musí být motivován, aby působil vnitřní nutností. Nuže, v románě, ve hře líčící revoluční romantiku nebudeme vytýkat socialisticky realistickému autoru nějaké náhodné setkání a nebudeme ho spojovat např. hned s Walterem Scottem nebo Eugenem Sue. Ale to zase neznamená, že tím otevřeme bránu omšelým už romantickým hrdinům a romantickým postupům.

Nelze zde probírat ty nesčetné možnosti předmětností a čistě formové oblasti díla. V Bloku jsem už naznačil jeden z důležitých problémů: poměr socialistického realismu k historické tematice, kde běží o objevení kořenů, ze kterých roste socialistická přítomnost a budoucnost.

Také bych nechtěl tyto poznámky zaměřovat výlučně jen na slovesné umění. Přestávám jen na náznamech těchto zajímavých problémů na okraji vylíčení zrodu teorie socialistického realismu a na okraji polemiky o základní hlediska v té věci ve Svazu.

Základní tendence jsou patrné z důležitého kritického tažení Jermilovova: už samy názvy jeho statí to naznačují: Za bojovou teorii literatury, Proti kosmopolitismu, Proti odtržení od současnosti, Proti romantickému zmatku. Jsou to též patrně názory kruhů oficiálních.

Jermilov je ovšem už pod vlivem nejbřičtějšího teoretika socialisticky realistického umění, nedávno zesnulého Ždanova. Ždanov má především tu zásluhu, že problematiku socialistického realismu opět rozšířil na celou oblast tvorby, především též hudební. Dosáhl tím zvláště toho chápání problému, jež počal už Gorkij na sjezdu spisovatelů roku 1934.

Už na sjezdu roku 1934 Ždanov jako sekretář CK (Ústředního výboru) zdůraznil to, co vyhlásil Lenin jako první požadavek strany: stranickost literatury, bolševickou tendenci v literatuře, stálý boj za socialismus. Žádal v tematice život dělníků a rolníků a jejich úsilí o nový život. Vyzýval spisovatele ve svém ne dlouhém, ale pádném projevu k výtvorům vysoké úrovně, vysokého ideového a uměleckého obsahu. Volal k spisovatelům: „Buďte neaktivnějšími organizátory proměny vědomí lidí v duchu socialismu! Buďte na předních pozicích borců za beztrždní socialistickou společnost!“ (Stenografičeskij otčot, s. 5) V tomto závěru už se Ždanov přiblížil k onomu pojmání tvůrčí činnosti, jak jsme je poznali už u Gor-

kého. A v tom směru prohluboval dále své názory a došel k souvislosti celé výchovné a tvůrčí činnosti a k jejím společným úkolům v oblasti výchovy, kultury a umění.

Zejména jeho referát o časopisech *Zvězda* a *Leningrad* roku 1946 a pak jeho projev na schůzi pracovníků sovětské hudby tvoří ideovou jednotu (první referát je přeložen ve výtahu v *Tvorbě* 17, 1948, č. 48, projev je přeložen ve *Varu* 1, 1948, č. 12-13).

Základní společnou myšlenkou je boj proti bezideovosti a apolitičnosti umění a boj proti formalismu v umění. Ždanov věren odkazu Leninovu a Gorkého žádá vysokou tvůrčí úroveň. Správně ukazuje, že tato úroveň musí sledovat především onu revoluční tendenčnost, řekli bychom tedy, že musí mít revoluční významovou oblast vrcholící ve smyslu výstavby socialistické budoucnosti; za druhé zejména v projevu před hudebními pracovníky ukázal na nutnost těžiti z dědictví ruské klasiky, tj. ze starších mistrovských děl v oblasti hudby a výtvarného umění realistického rázu. Ždanov byl také z těch, kteří spolu se Stalinem a Kirovem dali sovětské historiografii nový směr k historické pravdivosti proti povrchnímu úchylkaření prof. Pokrovského a jeho školy: správné zhodnocení tvůrčích zjevů ruské státní minulosti a ruské kultury bylo ovocem této včasné kritiky. Z toho rostla pak tvorba na historické tematice, zejména ovšem v oblasti slovesné, počítaje v to i dramatickou.

Stejně včasné a významně ukázal Ždanov na zdroje umělé tvorby v tvorbě lidové, zvláště v hudbě. Doplnil tak názory Gorkého o kořenech velkých slovesných jevů v lidové tvorbě, slovesnosti, také pro oblast hudební tvorby. Nerozpakoval se citovat tu starší hudební estetiky jako Serova, Stasova.

Ždanov ukázal na propast, která dělí hudební tvorbu formalistů od klasického dědictví, propast způsobenou nedoceněním lidové hudby, formalistickým novatérstvím a naturalistickými zvrácenostmi. Zde se se Ždanovem očitáme už na poli teorie umění a v sledování tvárných postupů a prostředků.

S potěšením shledáváme jeho navazování na starší realistické postupy a jeho až živelný odpor k pozdním výhonkům úpadkového buržoazního patvoření futuristického, surrealistického, kubistického atd., jež sovětský úzus všecky shrnuje pod názvem formalismus. Připomínám krátce, že estetický a literárněvědný formalismus v Sovětech i u nás rostl právě na okraji těchto -ismů.

Uhrnem: Ždanov dospěl k představě téhož hlubokého a širokého pojmání nové sovětské tvorby, které ne snad s takovou teoretickou propracovaností, ale jistě se stejnou přesvědčivostí hlásal Gorkij.

Ždanov některé zásady čtrnáct let po Gorkém zpřesnil a zdůraznil. Vyplynulo to ovšem už z nových zkušeností a také už z nové tvorby v socialisticky realistickém duchu. To platí především o problému národnosti a mezinárodnosti v umění, který se stal naléhavým zvláště za Velké vlastenecké války a krátce po ní.

Ždanov, vycházející z výmluv hudebních formalistů o mezinárodnosti umění a snižování mezinárodnosti, řekl: „Mezinárodnost v umění se však nerodí ze snižování a ochuzování umění národního, naopak mezinárodnost se rodí teprve tam, kde plně rozkvétá národní umění.“ A dále: „Plně ocenit bohatství hudby jiných národů může jen ten národ, který má vlastní vysoce vyvinutou kulturu hudební. Nelze být mezinárodním v hudbě ani v ničem jiném, nejsem-li opravdovým vlastencem ve své vlasti. Jestliže základem mezinárodnosti je úcta k jiným národům, pak nemůže být internacionálem ten, kdo nectí a nemiluje svého vlastního národa!“ (Srov. Var 1, 1948, č. 12-13, s. 374)

Co řekl Ždanov o hudbě, platí ovšem i o tvorbě celé. Ostatně z formulace Ždanovovy to už samo plyne. A že Ždanov měl na mysli velký nový socialisticky realistický směr, celé tvořivé hnutí kulturní, to dokazuje toto místo z jeho projevu k hudebním skladatelům: „My, bolševici, se nezříkáme kulturního dědictví. Naopak kriticky si osvojujeme kulturní dědictví všech národů, všech dob, abychom si vybrali vše, co může inspirovat pracující sovětskou společnost k velkým dílům v práci, ve vědě a kultuře.“ (Var 1, 1948, č. 12-13, str. 381)

Mohla by se k tomu citovat též známá slova Leninova o bolševické kultuře, beroucí z dědictví minulosti vše, co potřebuje k výstavbě a kráse nového života. Smysl těchto slov bude se naplňovat růstem socialisticky realistické kultury čím dále tím více.

Ždanovova kritika formalistů byla zle uvítána reakční kritikou západní jako omezování tvůrčí individuality. Snad je tedy dalším problémem socialisticky realistické tvorby problém samotného tvůrčího subjektu a objektivního světa? Nemyslím, že pro skutečného komunistu by to byl ještě nyní problém. Nietzschevské já, já, já už dávno bylo překonáno myšlenkou Tolstého: své já je možno uplatnit vždy a všude jen jedním: službou druhým. Říjnová revoluce ohlásila nástup této morálky. Skutečný tvůrčí duch je si také pevně vědom toho, že chce svým dílem sloužit druhým. Aby mu rozuměli, musí mluvit jejich jazykem a tvořit o tom, co je v jejich světě důležité. Tvůrce je jako ten ohnivý květ kaktusu, jak razil ten obraz náš Bezruč; květ náleží k té květině a její půdě. U skutečného tvůrce může být jen umocnění všech těch sil, které kladně působí v životě a v usilovné snaze o budoucí život.

Už Gorkij, jak jsme si už řekli, rozlišil individualitu zbytečných lidí – i tvůrčích – od těch, kteří jsou součástí tvořivé skutečnosti. Gorkij už roku 1914 napsal: „Zastánci takzvaného svobodného umění pro umění jsou lidé nanejvýš tendenční, bez ohledu na jejich negativní a nepřátelský poměr k tendencím sociálním.“ Gorkij postavil tak proti sobě soběstačný individualismus a kolektivní ideál. Něco jako kolektivní ideál dalo by se najít v minulosti jen v gotickém umění: jistě alespoň v stavitelství, kde by se také našly už jisté formy kolektivní spolupráce. Víme ovšem, že to vše plynulo z jiných hospodářských a výrobních podmínek, než jsou ty, které vytvořila velká říjnová revoluce, z jiné vládnoucí (feudální) ideologie. My jsme přitáhli gotiku především na srovnání historické kulturní epochy a jejího uměleckého obsahu a stylu: poměr složek je v gotice vyjádřen určitěji než v předchozích i následujících epochových směrech.

Gotiku nemůžeme charakterizovat jako stálé úsilí k bohu a k nebesům; ale socialistický realismus můžeme vystihnout ve významové stránce jako stálé tvořivé úsilí o uskutečnění života vpravdě lidského. Tvořivá skutečnost – stálé úsilí o uskutečnění mravní a sociální podstaty. Umění jako služba všem lidem dobré vůle na cestě k cíli.

Tento smysl vyjadřuje už částečně socialisticky realistické umění. Je teprve na cestě k plnému vyjádření. Bude zde ještě mnoho zastávek, omylů, zvrátů. Bude trvat dlouho, ještě snad století – dvě století, než se dosáhne plného vítězství a cíle socialistického. K vítězství na poli umělecké tvorby půjde se také asi po etapách. Ale to je dnes už jisté: že jsme na počátku socialisticky realistické epochy a že její životní styl prolne všecku tvorbu. A že slovanské národy budou mít na tom největší podíl. Až člověk třetího či čtvrtého tisíciletí našeho letopočtu uvidí nebo uslyší nějaký artefakt, nebo bude číst něco z doby, na jejímž počátku stojíme, bude mít představu o jednotě životního a uměleckého stylu poříjnové epochy.

(1948)