

Miroslav Mikulášek: Socialistická revoluce a sovětská literatura. Zkušenosti, cesty a smysl sovětské literatury revoluční epochy. Horizont, Praha 1979, 176 stran.

Zatímco ruské klasické literatuře se u nás nedávno dostalo kvalitního syntetického zpracování (Radegast Parolek, Jiří Honzík: *Ruská klasická literatura*, Svoboda, Praha 1977, str. 629), sovětská literatura na podobnou příležitost stále ještě čeká. Vždyť dvojitý vydání příručky *Přehled ruské literatury od nejstarších dob po dnešek* (V. Sato a kolektiv, Lidové nakladatelství, Praha 1973 a 1976) je omezeno jednak rozsahem (296, resp. 304 stran, z toho jen třetina o sovětské literatuře), jednak i schematicky zúženým pohledem na sovětskou literaturu. Tím více je třeba přivítat každou publikaci, která náš dluh vůči sovětské literatuře alespoň zčásti splácí.

Miroslav Mikulášek se jako Žák Franka Wollmana zaměřuje na studium žánrové problematiky, na literárněvědnou komparatistiku. Zatím posledním výsledkem jeho systematického bádání je publikace *Socialistická revoluce a sovětská literatura*. Podle autora tato studie „nesupluje dějiny sovětské literatury“; i když dvě třetiny textu tvoří kapitola o klíčových osobnostech, dílech a tendencích sovětské prózy a dramatu (ne však poezie) dvacátých a třicátých let, zbývající tři kapitoly a Závěr jsou zaměřeny spíše estetickoteoreticky, takže doplňují a dotvářejí publikaci do jednolitého výkladového, problémově zaměřeného celku, který funkci literárněhistorickou plní jen ve druhém plánu.

Podstata principu stranickosti, bagatelizovaného a diskreditovaného ideologickými odpůrci komunismu, je námětem první kapitoly s názvem *Literatura a skutečnost (Stranickost a angažovanost socialistické literatury)*. Do protikladu estetické koncepci zdůrazňující imanenci formy v nezávislosti na pohybu reality a tudíž odtrhávající umění od života staví autor koncepci postulující aktivní účast umění na přeměňování a životě společnosti; v duchu Gramscioho a Plechanova ukazuje, že „není vývoje uměleckého jevu vně pohybu sociálního života“ a že společenskopoliticky angažované umění lze vysledovat i u reakce, což ostatně přivedlo Lenina ke zformulování principu stranickosti umění a literatury. Komunistická stranickost je „správná politická volba postoje“ a „vede umělce k pravdivé výpovědi o skutečnosti, k výpovědi, která přitakává životu i skrze jeho kritiku a poetizaci jeho pozitivních stránek“. Jedině v tomto nezúženém pojetí (kde má místo i kritika a poetizace) lze spatřovat podstatu leninského chápání stranickosti, ale zároveň i jádro a poslání celé Mikuláškovy studie.

Z této koncepce vycházelo také sovětské revoluční umění. To markantně dokládá kapitola *Hlas epochy (Literatura a revoluce)*. V její první části (*Heroika a epos revoluce*) autor ukazuje, jak po etapě uměleckého hledání došlo v evropské literatuře pod vlivem první světové války a VRSR k obratu: literatura se opět vrátila ke konkrétnímu životu jako k základnímu inspiračnímu zdroji. Zcela novou kvalitu v evropském sociálním románu představuje podle Mikuláška cyklus hrdinskorevolučních děl sovětské literatury dvacátých a třicátých let, spájajících monumentalitu grandiózní historické epeje s autentičností prožitku účastníka revolučního převratu. V analýze Malyškinova *Pádu Dairu*, Furmanovova *Čapajeva* a zejména Serafimovičova *Zelezného proudu* je právě vidět přínos Mikuláškovy komparatistického přístupu k problematice. Porovnáme-li příslušné pasáže ve studii Mikuláškové a v knize M. Zahrádky *Literatura a Říjen*, která charakterizuje sovětskou epickou prózu dvacátých a zčásti třicátých let, vidíme, že oproti běžnému (ovšem vysoce kvalitnímu) literárněhistorickému pohledu M. Zahrádky, který vykládá sovětskou literaturu především z ní samé a z ruské tradice, dokáže Mikulášek navíc přesvědčivě zařadit všechna díla do evropského a světového kontextu. Zvolený zorný úhel také dovoluje konstatovat, že Fadějevův „analytickopoznávací sociální psychologismus“, zkoumající život člověka v jeho sociálních rozměrech, kontrastuje nejen se subjektivisticky zaměřenou psychoanalýzou moderního románu Joyceova, Proustova a Svevova z dvacátých let, ale i s válečnými romány Remarquova, Aldingtona a Hemingwaye, kteří v nich nepřekročili meze osudu individua.

Dalším, postupně sílícím aspektem a úkolem sovětské literatury bylo její podněcování společenské aktivity, úsilí probouzet hlavně v mladých lidech nejlepší vlastnosti. Z tohoto hlediska zdůrazňuje Mikulášek zejména Makarenkovu *Pedagogickou poému*, Ostrovského *Jak se kalila ocel* a Olešovu *Závist*. Při rozboru Ostrovského se objevuje diskutabilní názor, že „výchovný moment (díla) vznikl jako druhotný produkt vypravovaného příběhu“; chtěl-li autor alespoň literární práci pomáhat své vlasti,

pak výchovný aspekt díla tu byl jistě stanoven a priori. Autora filozofického románu *Závist* J. Olešu zneklidňovala otázka „neochudí-li nový, průmyslový svět duchovní tvář mladého člověka, nezbaví-li život krásy a něhy“. Podnětnost tohoto aspektu je evidentní, uvědomíme-li si, jak často se na tento román — a na Olešu vůbec — zapomíná.

Druhá část kapitoly — s názvem *Humanismus a revoluce (Člověk a svět)* — je věnována Gorkému. Mikulášek se soustřeďuje především na filozoficko-psychologické drama *Jegor Buljčov a ti druzí* — ovšem polemicky vůči ustálenému pojetí v odborné literatuře, kde je ideově estetický obsah této i jiných Gorkého her „poněkud politizován, zužován jednostranným zdůrazňováním jejich politického a ideologického pozadí“ (str. 46). Mikulášek naopak podtrhuje úlohu lidského subjektu, to, že politika je ve hře prostředkována skrze tematicky dominující Bulyčovovo osobní lidské drama. Bulyčovovo „odcizení“ morálně krachujícímu buržoaznímu světu bylo provázeno vzpourou jeho zasutého plebejství. Smysl pro všelidské otázky zařazuje Gorkého do tvůrčí linie, která formou komorního dramatu chtěla vyjádřit složité procesy lidského života.

Objektivně realistický, analytický přístup k životnímu materiálu se projevil i v Tolstého *Křížové cestě* a zejména v Šolochovově *Tichém Donu*. Tímto dílem se pod názvem *Epopej revoluce (Osud člověka — osud lidu)* zabývá třetí část kapitoly. Mikulášek ukazuje formovou genezi *Tichého Donu*, který z jistého druhu rodinného románu přerůstá v epopej hrdinskou, historicko-válečnou, a posléze v román hluboce filozofický, aniž se ovšem filozofické úvahy staly jeho obsahovou dominantou. Objevuje se opět postřeh o „revoltujícím plebejství“ ústředního hrdiny. Hlavním přínosem je však prohloubení pohledu na Melechovův tragický osud, uplatnění hegelovského pojetí eposu, podle něhož jednotlivce, který není s „totálním jsoucnem“ v souladu, musí trpět, a je pak souzen nikoli jako „osoba“, nýbrž „v epickém smyslu, kdy je souzen ve věci, která je jeho, a kdy tragická Nemesis je v tom, že velikost věci je na jednotlivce přílišná“. Tragédie hlavního hrdiny však nekonečí jeho záhubou, nýbrž vede „skrze tragickou katarzi [...] k vnitřnímu etickému přerodu, k lidskému, morálnímu vzkříšení hrdiny“. Šolochovovské téma odpovědnosti člověka za vlastní činy, osud a životní postoj je aktuální i v současné sovětské literatuře — viz Rasputinův román *Žij a nezapomínej*.

Mikulášek dále srovnává *Tichý Don* jako „lidovou epopej“ s Tolstého *Křížovou cestou*, ale i s Mitchellovou (*Jih proti severu*) a dalšími díly. Konstatuje, že v návaznosti na Šolochova pokračují Aragon (*Komunisté*) a Moberg (*Vystěhovanci*) v bohaté linii sociálního a sociálně politického románu s typicky drsným pohledem na svět „zdola“. Přitom se *Tichý Don* vyznačuje přísnou syžetovou soustředností, „příčným dějovým stehem individuálního osudu“, což do jisté míry postrádají mnohé velké romány, včetně děl z šedesátých let. Navíc je podle Mikulášky Šolochov protikladný i současné západní tendenci zachycovat jen výsek skutečnosti — pod vlivem degradace tamního společenského života a oddělení života soukromého od veřejného. Epocha revoluce a budování nové společnosti totiž nedovolovala sovětské literatuře zaměřit se pouze na soukromý život člověka, i když přitom sovětská literatura nikdy neztratila smysl pro prosté lidství — viz Rasputinovy, Šukšiny či Katajevovy prózy sedmdesátých let.

Čtvrtá část — s názvem *Apoteóza a podobenství revoluce* — je (stejně jako většina části šesté) zhuštěným výtahem z předchozí Mikuláškovy knihy *Pobednýj smech* (UJEP, Brno 1975, str. 280) věnované žánrově srovnávací analýze dramatiky V. V. Majakovského. Mikulášek tu dokazuje, že umění, jež objektivně „nestačí tempu revoluce“ (Lunačarskij), volí cestu „umělecké stylizace, zpodobení spíše smyslu a logiky dějinných událostí než jejich fotograficky věrného záznamu“. Ve své *Mystérii-buffě* Majakovskij vytvořil osobitý model skutečnosti — uměleckou alegorii revoluce, nový revoluční mýtus. Ve studii jsou široce a objektivně uvedeny vazby *Mystérie-buffy* se středověkým francouzským i ruským lidovým dramatem (z něhož Majakovskij vycházel ve výstavbě postav, ve ztvárnění jazyka a v celkovém duchu demokratičnosti), kompoziční vazby se středověkou, barokní i novodobou evropskou dramatikou typu *theatrum mundi*, tradice vytváření „kolektivního portrétu“. Autor v této souvislosti poukazuje na tvorbu Proletkultu, na německé expresionistické divadlo, české zástupové drama, na Rollandovu hru *14. červenec*, hlavně však na dramatiky epochy Velké francouzské revoluce; zejména Maréchalova revoluční satiricko-politická fraška *Poslední soud nad králi* (1793) vykazuje při podrobném srovnání shodné rysy

s *Mysterii-buffou*. Majakovského hra otevírá „umělecky, stylizovaně realistickou linií, linií syntetického, ‚metaforického realismu‘ (Eljaševič)“, kam patří díla Lunačarského, Luncova, Bulgakovova, Svarcova.

Velmi přínosná je i pátá část kapitoly – *Romantika života a epochy*. Mikulášek tu charakterizuje lyrickoromantickou linií sovětské literatury, linií, která bývá – někdy programově – literární historií i teorií opomíjena či odsouvána na okraj. Díla Grina, Paustovského, Oleši a Prišvina osobitě dokreslují profil sovětské literatury. Autor to ukazuje zejména na Grinovi, kterého zařazuje do vývojové linie jdoucí od anglického gotického románu 18. století až po století dvacáté, a nazývá Grinovy prózy romanety, jež však uvnitř této linie mají „svěbytné místo díky něžnému a citlivému lyrismu“. A přestože Grin nezobrazil konkrétního socialistického člověka, jeho dílo patří socialistické epoše pro „přítakání pozitivnímu životnímu principu“ a pro „absolutní víru v oprávněnost vítězství dobra na zemi“. Podobně Mikulášek charakterizuje i Paustovského a Olešu jako představitele „lyrizujícího proudu humanistického romantismu“, vedeného zpětně až ke Gorkému (*Pohádky o Itálii*).

Porevoluční satíře je věnována poslední část kapitoly – *Smích epochy*. Je tu zdůrazněn význam Zoščenkových povídek i přínos sovětských autorů v rozvoji pikareskního románu: Erenburg, Katajev, Platonov, Ilf a Petrov tento tradiční žánr obohatali zejména o široký sociální záběr a pronikavé politické vidění života a prohloubili jeho satirickou složku. Mikulášek to dokládá rozbořem novodobého „píčara“ Ostapa Bendersa, hlavního hrdiny románů Ilfa a Petrova *Dvanáct křesel* a *Zlaté telátko*. Zatímco tradiční „píčaro“ byl pozitivní ve svém protestu proti společenskému systému, u Bendersa už jde o asociální jednání; ve střetnutí se spravedlivými socialistickými vztahy tento taškař musí zákonitě ztroskotat. A právě dialektická jednota tohoto novotvaru vzniklého sloučením odhalovatele (nedostatků NEPu) a odhalovaného (asociála) v jedné postavě je největším přínosem obou autorů k problematice soudobé satíry. Další Mikuláškovou zásluhou je, že poněkud opomíjený Bulgakovův satiricko-filozofický román *Mistr a Markétka* staví na přední místo v novodobém evropském romanopisectví, a to pro osobitost žánrové obměny tradičního groteskně satirického románu.

Podnětně rozvinul Mikulášek aristofanovské pojetí satíry na materiálu Majakovského satirických komedií, zvláště na *Horké lázni*, kde se satirické ostří zaměřuje nahoru, proti představitelům novodobého byrokratismu. Majakovského přínos je dvojitý: jednak dokázal satiru vhodně uplatnit ve zcela nových podmínkách nového společenského řádu, jehož nedostatky jejím prostřednictvím odhaluje a zesměšňuje, jednak dokáže scénicky materializovat ve svých komediích pozitivní životní jevy tohoto nového řádu. Mikulášek zevrubně vysledovává vývojovou linii komedie od Aristofana přes Molièra, Gogola a stále ještě opomíjeného Suchovo-Kobyлина, ale hlavně poukazuje na originalitu Majakovského, který uvolňuje stavbu komedie, pracuje s hyperbolou, vytváří (pod vlivem filmu) kaleidoskop scénických obrazů. Připomenuta je i historie využití syžetové struktury revue – od středověku až po Voskovce a Wericha a sovětskou dramaturgii dvacátých let. Podle Mikuláška se Majakovskij dobíral osobitého typu absurdní komičnosti, tzv. „koordinovaného, zprostředkovaného absurdna“, které na rozdíl od absolutního (např. existenciálního) absurdna vzniká „přifažením ke koordinátě zlidštěného světa“; groteskní deformace jevů tu není totální, a neustí tudíž do úplné společenské resignace. Mikulášek charakterizuje i Švarcovy filozoficko-politické komedie. Svérázný přístup ke skutečnosti ve scénických parabolách (Majakovskij, Brecht), v pohádkách (Švarc) i travestiacích (V+W) by měl být podle Mikuláška analyzován ve své „odrazové i obrazové podstatě“, což může být nepochybně „přínosem k pojetí problematiky leninské ‚teorie odrazu‘“.

Název samostatné kapitoly *Revoluce a kulturní politika* je zároveň závažným, aktuálním tématem. V polemice s antikomunistickými teoretiky autor ukazuje hlavní znaky leninské kulturní politiky a charakterizuje základní devizu kulturní politiky dvacátých let, totiž „nutnost svobodné tvůrčí soutěže různých literárních škol a směrů, z níž se měl teprve zrodit nový ‚styl odpovídající epoše‘“ (citát z usnesení ÚV VKS(b) z r. 1925).

Poslední kapitola, *Socialistický realismus*, charakterizuje nejprve I. sjezd sovětských spisovatelů v roce 1934, kde došlo k formulaci socialistického realismu i k organizačnímu sjednocení spisovatelů. Z vývoje porevoluční literatury (a to právě celá Mikuláškova studie přesvědčivě ukazuje) je jasné, že socialistický realismus nebyl umění imputován, nýbrž z tohoto vývoje organicky vyplynul. Autor nezastírá ani

vážné myšlenkové rozpory v názorech na socialistický realismus. Ukazuje, že zúžené pojetí (kanonizující formy předmětné obrazovosti nenarušující životní pravděpodobnost) prudce kontrastuje s původní koncepcí socialistického realismu v pojetí Lunačarského, který považoval postup „realistický“ i postup „stylizující“ „za rovnoprávné a organické postupy realistického umění“. Teprve dialektický a svobodný boj obou protikladů vytváří možnost zrodu „vyšší syntézy“. Mikulášek s Lunačarským podrobněji srovnává Václavka a zdůrazňuje významné místo syntetického pojetí umění socialistického realismu ve vývoji marxistické estetiky.

Závěr s podtitulem *Patos utvrzení skutečnosti, umělecké novátorství* znamená nejzávažnější literárněteoretický přínos studie. Autor se tu zabývá otázkou utvrzujícího a kritického principu sovětské literatury, tedy otázkou, která dlouho nebyla vinou mechanického chápání protikladu kritického a socialistického realismu zevrubně teoreticky propracována. Poukazuje na to, že „utvrzovat skutečnost“ neznamená pouze jí přitakávat, že patos utvrzení tvoří dialektickou jednotu s patosem negace, kritiky, a to i v socialismu, kde kritiku provádí umělec v rámci hluboké světónázorové identifikace se společenským řádem. Řijnová revoluce dala impuls k bouřlivému vývoji sovětského umění, který dokazuje, že skutečné umělecké novátorství se spájí pouze s politickou pokrokovostí. Závěr tak dokončuje úkol stanovený v úvodu: proti neobjektivnosti antikomunismu postavit výklad objektivní a vědecký, který neskrývá a neobchází složitost problémů vývoje revoluční literatury. Způsob, jakým se autor tohoto úkolu zhostil, je hoden obdivu i následování – už pro imponantnost a hloubku záběru, v němž má předchůdce snad jen v Arkadiji Eljaševičovi (*Lirizm, ekspresija, grotesk*; Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1975, str. 360); u nás pak vývoj žánrů v socialistickorealisticke próze ukázal Miroslav Zahrádka (*Literatura a Říjen*, Naše vojsko, Praha 1977, str. 256) a socialistickým realismem v sovětské literatuře z hlediska literární historie i teorie se zabývá Dušan Slobodník (*Autori, diela, problémy*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977, str. 316). Mikulášková studie je příkladem toho, jak na konkrétním materiálu lze systematicky vysledovat všestrannost socialistického realismu, jeho návaznost na pokrokové tradice (a to i ve vazbách se světovou literaturou), a zároveň je i lekcí o tom, co je podstatné v sovětské literatuře, co a jak z ní vydávat, inscenovat, vnímat.

Lze jen litovat, že toto úsilí nenašlo v nakladatelství Horizont odezvu adekvátní svému významu. Nakladatelská koncepční nevyjasněnost, dělající kompromis mezi vědeckým a popularizačním (absence rejstříku!) vydáním publikace, ovšem nemůže snížit celkový přínos Mikuláškovy knihy naší rusistice a literární vědě vůbec.

Michal Žák

Z NOVÝCH POLSKÝCH PRACÍ O SLOVANSKÝCH LITERATURÁCH

Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przelomu. Ossolineum, Wrocław 1979, 156 stran.

Sborník krakovských slavistů časově i tematicky navazuje na předchozí sborník z téhož autorského prostředí *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)* z r. 1973. Byl-li dřívější sborník rámován daty 1894–1914, nyní je zaměřen na následující léta, charakterizovaná přechodem od modernistických uměleckých tendencí k hnutím avantgardním. Hlavně na tato literární období byl soustředěn badatelský zájem polských literárních vědců před 7. a 8. mezinárodním sjezdem slavistů. Znamenitým východiskem pro důkladnější a fundovanější zpracování problematiky slovanských literatur této doby bylo polské literárněvědné bádání posledních desetiletí, které přineslo mnoho analytických i syntetických prací nejen o vlastní bohaté beletristické produkci na přelomu století a v meziválečném dvacetiletí, ale též řadu studií rázu teoretického s širším dosahem.

V recenzovaném sborníku jsou nejvíce zastoupeny literatury jihoslovanské (po-