

MIROSLAV MIKULÁŠEK

ODRAZ, MÍMESIS A TVOŘIVOST V OBRAZOVÉM SYSTÉMU SOCIALISTICKÉHO REALISMU

Marxistická estetika a literární teorie postupně dospěla ve své interpretaci literárního vývoje, která nezůstala ušetřena tlaku vulgárního sociologismu ani dogmatismu či ideově estetického normativismu, k pojetí socialistického realismu jako širokého řečiště tvárných postupů, žánrů, tvarů a tendencí. Metodologickou bází pro osvětlení sémantických a morfologických konformací a tvaroslovného rozsahu mnohvrstevnatě strukturovaného organismu uměleckého díla a literárního procesu i vazeb tvůrčího subjektu a obrazené objektivní reality představuje marxisticko-leninská teorie odrazu.

Marxisticko-leninská estetika chápe umění v souladu se svou gnoseologií jako zvláštní způsob „osvojování světa“ (K. Marx), jako specifický umělecký odraz reality prostředkující v senzitivně sensorických obrazech jevovou mnohotvárnost materiálního světa, lidského bytí i vědomí. „Naše vědomí je jen obrazem vnějšího světa,“ píše V. I. Lenin,¹ který svými pracemi vnesl do marxistické teorie odrazu závažný vklad (*Materialismus a empiriokriticismus, Filozofické sešity* aj.). Odraz ovšem nebývá jen a jen zrcadlovým reflexem, fotografickým snímkem; zvláště v oblasti umění jde o obraz specifický, který není bezduchým „odlitkem“ objektů evidentní reality, jak se domnívali teoretikové klasicismu (podle Ch. Batteux „napodobovat znamená reprodukovat, kopírovat nějakou prvotní podobu“²), ale představuje produkt tvůrčova vědomí,³ výraz složitého dialektického vztahu, volné souhry tvůrčího subjektu a uměleckého objektu, determinující konstituování sémantických i morfologických složek artefaktu. Podle K. Marxe „hlavní nedostatek veškerého dosavadního materialismu — včetně feuerbachovského — je, že předmět, skutečnost, smyslovost se pojímá jen ve formě objektu čili *nazírání*, nikoli však jako *lid-*

¹ Lenin, V. I.: *O literatuře*. Praha 1950, s. 114.

² Cit. podle Losev, A. F., Šestakov, V. P.: *Dejiny estetických kategorií*. Bratislava 1978, s. 209.

³ „[...] umělecké dílo není výtvor přírody, nýbrž je vytvořeno lidskou činností“ (Hegel, G. W. F.: *Estetika*. Sv. I. Praha 1966, s. 73).

ská smyslová činnost, praxe, nikoli subjektivně.“⁴ Přirozeně, jak poznamenal Th. W. Adorno v studii *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste* (Berlin 1967, s. 35), „žádné umění, a to ani nejsubjektivnější, není schopno zkonstruovat svůj obsah jen ze subjektu.“⁵ Životodárným zdrojem umění je objektivní realita, kterou je nejen svět předmětů, ale i mezilidské vztahy, tj. vědomí individuí tvořících lidskou societu, odvěký předmět umění, do jehož hlubin se snaží tvůrčí duch proniknout.

Problematika vztahu tvůrčího subjektu a objektu, který je jedním ze stěžejních momentů, páteří teorie odrazu, souvisí s univerzální estetickou kategorií, považovanou za podstatu umění — *mimésis*, tj. s „interpretací skutečného představováním nebo napodobováním“.⁶ „V základu napodobení, tvořícího podstatu umění, spočívá shoda zobrazovaného se zobrazeným,“ napsal sovětský uměnovědec J. I. Savostjanov. „Přináší lidem potěšení z poznávání známých předmětů.“⁷ Umělecký obraz produkovaný tvůrčím subjektem není ovšem zcela identický s realitou. Dosažení naprosté shody obrazu s reflektovaným předmětem nebylo, jak známo, nikdy cílem skutečného umění. „Jestliže umělec naprosto věrně zobrazí mopslíka,“ uvedl kdysi J. W. Goethe, „bude se možno radovat z objevení druhého mopslíka, nikoli však z nového uměleckého díla.“⁸ Ostatně „vnější podobu zobrazit povrchním výrazem dokáže kdokoli,“ připomněl J. Burckhardt.⁹

V uměleckém obraze je odrážena realita přetvořena, přetavena tvůrčím subjektem, ozvláštňena vědomím tvůrce v souladu s typem jeho talentu, uměleckého vidění a imaginace, s myšlenkovou potenci, světovým názorem, současně je však vytvářený obraz vystaven tlaku zákonů obrazového systému zvoleného uměleckého druhu či žánru. „Umělec vyjadřuje v názorných obrazech svět skutečný,“ píše J. Linhart, „ale zároveň i přetvořený podle zákonů své, sobě vlastní umělecké představitosti; jde o svět zázračně živý, který je umocněn tvořivostí, a proto je i skutečnější, než je ten svět, který vnímáme v každodenním životě, jsouce svázání všedními návyky.“¹⁰

V normativním proudu teorie socialistického realismu dodnes prosvítá snaha, příznačná kdysi zvl. pro naturalisty (E. Zola: „L'imagination n'a plus d'emploi“), zatlačit do pozadí, zahlušit úlohu tvůrčí fantazie, přetvářecí složky v uměleckém procesu, což bylo vždy příznakem tvůrčí stagnace a vedlo jen k otrockému omílání starých vzorů. V. V. Vanslov se domnívá, že „v umění umělec nepřetváří skutečnost, ale uvědomuje si ji a promýšlí“.¹¹ Promýšlení, pochopení reality však není v rozporu, v apo-

⁴ Marx, K., Engels, B.: *Spisy*. Sv. 3. Praha 1958, s. 17.

⁵ Cit. podle Vanslov, V. V.: *Estetika. Iskusstvo. Iskusstvoznanije*. Moskva 1983, s. 406—407.

⁶ Viz Krausová, N.: *Mimésis a socialistický realizmus*. In: *O socialistickom realizme*. (Zb. st.) Bratislava 1976, s. 219.

⁷ Savostjanov, J. I.: *Estetičeskaja priroda sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva*. Moskva 1983, s. 45.

⁸ Cit. podle Savostjanov, J. I.: cit. d., s. 60.

⁹ Burckhardt, J.: *Úvahy o světových dějinách*. Praha 1971, s. 168.

¹⁰ Linhart, J.: *Odráz, tvořivost, ideologie*. Praha 1983, s. 43.

¹¹ Vanslov, V. V.: cit. d., s. 62.

rickém vztahu k transformačnímu momentu, bytostně vlastnímu umění.

Cestu k řešení už dávno v marxistické gnoseologii proklestil V. I. Lenin svou tezí: „Lidské vědomí nejen odráží objektivní svět, nýbrž jej i tvoří.“¹² Podle V. I. Lenina proces vytváření obrazu reality není ovšem „jednoduchý, bezprostřední, zrcadlově mrtvý akt, nýbrž akt složitý, rozdvojený, klikatý, v němž se skrývá možnost odletu fantazie od života“.¹³ Věrný, pravdivý obraz reality nevyklučuje v aktu jeho tvorby možnost narušení, deformace proporcí a obrysů zobrazovaných jevů, vedoucí k obnažení podstaty, vnitřního smyslu životního procesu, lidského bytí. Leninská teorie odrazu se svými myšlenkovými konotacemi má obrovský význam pro umění socialistického realismu, stimuluje v procesu konstituování artefaktu uvolnění fantazie, rozvinutí obrazotvornosti, rozvírá prostor pro tvůrčí hledání mnohotvárných forem na bázi realistického pojetí světa.

Sama „míméisis“ (nápodoba, napodobení, zobrazování přírody) tvořící substanci realismu, realistické poetiky, znevažovaná — jak poznamenává N. Krausová — západní literární vědou jako „idealistický“, „archeologický“ přežitek,¹⁴ ovšem nikdy nepředstavovala otrocké obrazové „imitatio“, ale „interpretatio“;¹⁵ znamenala vždy napodobení básnické, „poetike míméisis“, „poiesis“ (řecky „poiein“ — tvořit), produktivní, kreativní akt, ars poetica, vyrůstající z polarity, napětí, oscilace mezi objektivně vnitřními a objektivně vnějšími faktory a danostmi,¹⁶ tryskající z podstaty člověka, který byl a zůstane „animal creans“. „Umění je schopností, moci a tvořením,“ píše J. Burckhardt. „Jeho nejdůležitější ústřední hnací síla — fantazie — byla za všech dob považována za něco božského.“¹⁷

Při ztvárnění, opracování, přetvoření podnětů, faktů, jevů objektivní reality, při jejich přesazení do podoby uměleckého díla sehrává dominantní úlohu umělcovo individuální vědomí, jeho talent, obrazotvornost s její schopností osobitě ozvláštnit viděnou realitu. Umělec, ať už vychází ve své tvorbě, v organizaci obrazového systému díla z principu věrného zachování základních obrysů reálné podoby života, nebo z principu jeho pronikavé transformace, tj. ať už zachycuje lidský život ve formách samého života, či v metaforicky transformované, stylizované podobě, vždy odráženou realitu osobitě upravuje, hněte ji ve shodě se svým pojetím světa i typem představitivosti, uměleckým kódem svého talentu do tvaru shodujícího se s realitou či přibližujícího se jí, současně však narušující kauzální bázi sledu jejich dějů; mění totiž, resp. zhušťuje na zvolené narativní ploše životní materiál, pozměňuje přirozené proporce objektivního jevu, nejednou i kontury předmětu, reálného prototypu či vzoru, eliminuje podružné, nepodstatné, nahodilé podrobnosti životního i dějinného procesu, redukuje dimenze, distance a intervaly reálného času a prostoru a běhu lidského života¹⁸ pomocí myšlenkové i dějové zkratky, zvýraz-

¹² Lenin, V. I.: *Spisy*. Sv. 38. Praha 1969, s. 213.

¹³ Tamtéž, s. 378.

¹⁴ Krausová, N.: cit. d., s. 225.

¹⁵ Tamtéž, s. 220.

¹⁶ Viz Čepan, O.: *Dva stimuly realizmu*. In: *O socialistickom realizme*. (Zb. st.) Bratislava 1976, s. 214.

¹⁷ Burckhardt, J.: cit. d., s. 168.

¹⁸ „Kdo zobrazuje celistvý průběh lidského života či jistého souvislého dějového celku od počátku do konce,“ píše E. Auerbach, „ten musí svévolně stříhat a izolo-

ňuje a ustanovuje v obrazeném cyklu lidských i dějinných problémů uzlové, dominantní smyslové intence, dějové segmenty, fragmenty,¹⁹ momenty a souvislosti a charakterové rysy a mezilidské vazby, vybírá, diferencuje a integruje z mnohosti dějů, systému motivací a lidských charakterů to podstatné, charakteristické, typické, aby podal kvintesenci bytí; současně zabarvuje vzniklý celek, řetězec obrazů ideově a emociálně esteticky podle zvoleného žánrového klíče, typu narace, způsobu a smyslu své výpovědi, záměru svého poselství. „Všechno není nic než amorfní materiál,“ napsal svého času V. Vančura, „který musí být poznán, tříděn, hněten, zvládnut a organizován ve tvar. Změna tvaru ve spojení se změnou funkce znamená vývoj a historii.“²⁰

Někteří badatelé se domnívají, že umění spočívá „v dosažení ideální totožnosti obrazu a skutečnosti, ve vytvoření obrazné shody“.²¹ Platón měl za to, že „napodobovací umění“ se nalézá „daleko od pravdy“, neboť „z každé věci podchycuje jen něco málo“, jen „vnější obraz“; pod pojmem *napodobení* rozuměl vytváření „zdánlivých obrazů, a ne věci skutečných“.²² Obraz světa v umění stěžl může být jiný než pouze aproximační, stěžl může být naprosto identický s realitou, pokud nejde o dokumentární fotografii. Ve vytvořeném, umělcem osobitě upraveném, tj. *de facto* „deformovaném“, ozvláštňeném systému obrazů, „modelu“ skutečnosti, ať už volnějším či sebezpřesnějším, se „opakuje“ nikoli vnější jevová podoba reálného objektu, ale „*struktura* procesu originálu“ (H. Redeker²³), ve vztahu k němu vznikají strukturální dějové a myšlenkové analogie, intence a spoje, vzniká obraz izomorfní se skutečností: „[. . .] umění jakoby zdvojuje, je ‚zdvojením‘ reálného světa světem imaginativním“ (M. S. Kagan).²⁴ Umělecký celek, model objektivní reality, vytvořený umělcovým subjektem, představuje svébytný umělecký analogon reality implikující pravdu bytí, prostředkující poznání stavu světa, vnitřní pravdu reálného životního procesu.

Ať však umělec zachovává maximální věrnost realitě, či ji osobitě upravuje a volně přetváří, vždy především odívá poznanou empirickou pravdu života do hávu krásy (T. Pavlov)²⁵, „tvoří podle zákonů krásy“ (K. Marx)²⁶. Vytváří tak pravdu umělecky ozvláštňenou, pravdu uměleckou, „pravdu-krásu“ či „krásu-pravdu“ jako odvěký atribut kreativního aktu. Jde o estetickou koncepci vycházející z hegelovského estetického systému. G. W. F. Hegel soudil, že „*krásno a pravda* je po určité stránce to-

vat; v každém okamžiku život již dávno započal a v každém okamžiku ještě pořád plyne dál . . .“ (Auerbach, E.: *Mimésis*. Praha 1968, s. 484).

¹⁹ „Umění působí v excerptu, v obrysu, v pouhém styku a velmi silně i v torze, ať jsou to antické sochy nebo fragment melodií“ (Burchardt, J.: cit. d., s. 52).

²⁰ Vančura, V.: *Rád nové tvorby*. Praha 1972, s. 116.

²¹ Vanslov, V. V.: cit. d., s. 65.

²² Platón: *Ústava*. Praha 1921, s. 349—350.

²³ Cit. podle ruského vyd. Redeker, Ch.: *Otraženije i dejstvije. Dialektika realizma v chudožestvennom tvorčestve*. Moskva 1971, s. 24.

²⁴ Kagan, M. S.: *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*. Izd. Leningradskogo universiteta 1971, s. 333.

²⁵ Viz Pavlov, T.: *Teorie a tvorba*. Praha 1981, s. 181, 188, 273—4, 306, 336.

²⁶ Marx, K.: *Vybrané spisy*. Sv. I. Praha 1976, s. 62.

těž. Krásno totiž musí být pravdivé samo o sobě.²⁷ Realismus ostatně není ničím jiným než ideově estetickým ztvárněním a zprostředkováním, tlumočením pravdy života. G. W. F. Hegel spatřoval cíl umění v tom, aby odhalilo „pravdu ve formě smyslového uměleckého útvaru“.²⁸ Svět přetvořený v obraze tvůrčí mysli musí nést pečť nejen lidské vědecké pravdy, nýbrž i lidské krásy, tj. musí být osvojen nejen podle logické, nýbrž i estetické lidské míry.

Umění promlouvá od nepaměti krásou tvaru, ale i myšlenky a citu. Krása totiž netkví jen ve vnější formě, ale i ve vnitřním jádru, v sdělovacích idejích, v duchovním obsahu díla, v jeho étosu: „chybí-li [...] ryzí obsah,“ napsal G. W. F. Hegel, „pak to přece jen nepřivede k opravdové umělecké kráse.“²⁹

Estetický, resp. ideově estetický, emociálně estetický moment je oním čarovným „nitrem“, „magickým krystalem“ generujícím sugestivní emoce, vymaňujícím dílo z čistě racionálních, ideologickopolitických, logických koordinát, lidské vědecké pravdy, a specifikujícím a ozvláštňujícím v konečném úhrnu postavení umění v systému forem společenského vědomí, nadstavby. Ostatně podle K. Marxe „se člověk stvrzuje [bejaht] v předmětném světě nejen myšlením, nýbrž *všemi* smysly“.³⁰ Právě krása smysluplného uměleckého obrazu, uměleckého slova, podmanivé melodie je oním klíčem, který otvírá srdce a duši člověka schopného vnímat doteky umění. A ztratit smysl pro „étos-krásu“, „ztratit ‚nitro‘“, jak věděl už B. Pascal, „znamená ztratit lidskost“,³¹ což ve svých důsledcích vede k „hypertrofii nižších duchovních forem v člověku na úkor vyšších“ (A. Sedlmayr),³² na úkor citové hloubky, kterou se odlišuje člověk tvořivý od člověka průměrného.

V učených pojednáních už bylo nejednou konstatováno, že ideově estetický ideál se mění v průběhu věků, v závislosti na pohybu a proměnách doby; přesto je zde však něco, co ho povznáší nad střídou společenských formací a lidských pokolení, co zůstává v jejich plynutí jako nadčasová klenba, imanentní konstanta. Platón říká v Hostině, že „krásno [...] jest [...] věčné“.³² Obecné konstatování antického myslitele může vyvolávat pochybnost. Novější doby však vydávají svědectví, že opravdová krása hodnotného díla umění nepodléhá rzi času, pomíjivosti paměti lidských pokolení ani módním proměnám jejich vrtkavého a nahodilého vkusu, který dnes nedokázal vzdorovat ani kultu ošklivosti. „Homér a Feidias jsou dosud krásní,“ napsal J. Burckhardt na konci minulého století, a není tomu jinak ani dnes, „zatímco pravda a dobro oněch dob již nejsou tak zcela pravdou a dobrem naší doby.“³⁴

Životní pravda v hávu krásy, „krása-pravda“ či „pravda-krása“ nabyla

²⁷ Hegel, G. W. F.: *Estetika*. Sv. I. Praha 1966, s. 125.

²⁸ Tamtéž, s. 91.

²⁹ Tamtéž, s. 227.

³⁰ Marx, K.: *Ekonomicko-filozofické rukopisy* (1844). In: Marx, K., Engels, B.: *O umění a literatuře*. Praha 1951, s. 42.

³¹ Cit. podle Vanslov, V. V.: *Estetika. Iskusstvo. Iskusstvoznanije*. Moskva 1983, s. 379.

³² Viz tamtéž, s. 380.

³³ Platón: *Symposion*. Praha 1915, s. 74.

³⁴ Burckhardt, J.: cit. d., s. 13.

v průběhu věků mnoha rozmanitých podob. Nabyly jich i v umění 20. století, v umění socialistického realismu, které absorbovalo vše cenné, co lidstvo kdy v oblasti kultury vytvořilo. Posun dějin s cykly jejich lidských obsahů podmiňoval i v 20. století, stejně jako v dávné minulosti, způsoby, typy výpovědi i žánrovou stratifikaci umění. Hledání nových, resp. adekvátních forem pro obsahy života v těch či oněch fázích dějinného procesu je přes všechny dílčí a dočasné odstředivé faktory a tendence tvůrčí substancí, konstantou umění socialistické epochy.

ОТРАЖЕНИЕ, МИМЕЗИС И КРЕАТИВНОСТЬ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Художественное отражение представляет в марксистско-ленинской эстетике основу объяснения креативного акта и процесса: художественное отражение — продукт сознания создателя, выражение диалектики взаимоотношений творческого субъекта и художественного объекта, детерминирующих семантические и морфологические компоненты художественного явления. Данная проблематика, являющаяся костяком теории отражения, связана с эстетической категорией мимезис, т. е. интерпретацией мира »представлением« или »подражанием«. В художественном образе отражаемая реальность преобразована, переплавлена, остранена творческим субъектом в зависимости от типа его художественного видения и воображения, художественного гена его таланта; одновременно создаваемый образ подвергнут давлению образной системы избранного вида и жанра. Путь к решению проблематики проложила в марксистской эстетике ленинская концепция, стимулирующая в процессе создания артефакта раскрепощение фантазии и в эволюции искусства »отклонение от однотипного реализма к более сложному виду художественного освоения мира. Впрочем, сама мимезис никогда не представляла рабское образное »imitatio«, а »interpretatio«, »poietikē mímésis«, креативный акт, бьющий ключом из напряжения, осцилляции между объективно-внутренними и объективно-внешними факторами и данностями жизненного процесса. Художественный образ — трансформированное, лишь аппроксимативное analogon реальности, созданное прежде всего »по законам красоты« (К. Маркс), переданное в одеянии »правды-красоты« (Г. В. Ф. Гегель), представляющей извечный атрибут творческого процесса, который приобрел в современном искусстве социалистического реализма полиморфный характер.