

Mikulášek, Miroslav

Cesty, smysl a novátorství sovětské literatury revoluční epochy

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.
1978-1979, vol. 27-28, iss. D25-26, pp. [7]-36

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108478>

Access Date: 17. 12. 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.

Stati

MIROSLAV MIKULÁŠEK

CESTY, SMYSL A NOVATORSTVÍ SOVĚTSKÉ LITERATURY REVOLUČNÍ EPOCHY

„... první stránka novodobých dějin umění je otevřena námi.“

V. Majakovskij

„Život je boj, pole bitvy: neskrýváme to, radujeme se z toho, protože za tíhou práce a možná i za fěkami krve vidíme vítězství mnohem velkolepějších, nádhernějších a lidštějších forem života... Stojíme na straně života, protože život stojí při nás.“

A. V. Lunačarskij

1

Literatura epochy Velké říjnové socialistické revoluce byla ojedinělým fenoménem ve světové literatuře. Na rozdíl od Velké francouzské revoluce, která trvala příliš krátce, než aby podstatně přispěla k stylovému a ideovému vyhranění slovesného umění, vytvořila vítězná Říjnová revoluce všechny předpoklady k tomu, aby mohla vzniknout literatura nového typu, aby se zrodila nová, celistvá umělecká epocha.

„V době samotné revoluce krásná literatura obvykle mlčí. Je to všeobecný zákon,“ psal svého času A. V. Lunačarskij. „Všechno je v takové době zaměřeno na válku, na politiku, na bezprostřední společenskou službu a největší talenty nemají prostě dostatek času k uměleckému tvoření. Dochází k tomu pouze v případech výjimečných.“ Takovým výjimečným jevem byla umělecká zkušenost epochy Velké francouzské revoluce. Byť i tehdy „... urputný boj, který se vedl... nejen »na hranicích«, nýbrž i na celém francouzském území z jednoho konce na druhý, ponechával občanům málo času, aby se klidně zabývali uměním...“, přesto „nezahlušil estetické potřeby lidu“. „Veliké společenské hnutí, které lidu vdechlo jasné vědomí svého důstojenství, dalo silný, nebývalý popud vývoji těchto potřeb“,¹ podnítilo rozvoj umění. Obrovské množství agitačně revolučních her (tzv.

¹ G. V. Plechanov, *Umění a literatura*. Praha: 1956, str. 171.

„pièces à circonstance“), které se snažily utvrdit na scéně ideje revoluční morálky, patriotismus a republikánství, poutavé „fêtes populaires“ (*Slavnost na počest J. J. Rousseaua, Slavnost na počest Rozumu, Slavnost na počest Nejvyšší bytosti* aj.), obrazy Davida, verše Chéniera, díla Maréchala a jiných spisovatelů sjednocovaly city a vůli revolučních mas, oslavovaly revoluci.

Nebylo tomu jinak ani v době Velké říjnové socialistické revoluce, která dokázala v praxi, že hlas umění neumlká ani v dobách společenských ořesů a ostrých třídních bitev na frontách občanské války.

Rodičí se revoluční sovětská literatura a umění přitakává novému revolučnímu světu a snaží se zpodobit jeho procesy, zápas ruského proletariátu se starým světem. Blokova poéma *Dvanáct* (1918), Majakovského *150,000.000* (1919), agitační verše D. Bědného, poezie proletářských básníků, proslulé davové inscenace, v nichž ožíval duch obdobných pokusů z dob Velké francouzské revoluce tím, že byly předváděny heroické události probíhající revoluce (*Dobytí Zimního paláce, K světové komuně* aj.), Mejercholdovy inscenace *Mystérie-buffy* z r. 1918 a poté z r. 1921 — to vše bylo dokladem ideově umělecké obnovy literárního i divadelního umění, zrodu revolučního umění obřežujícího heroismus zápasících mas a postihujícího smysl dějinného zvratu.

Duchovní reakce v různých dobách rozdmýchávala verzi o zhoubném vlivu revoluce na umění. N. Berďajev v knize *Filozofie nerovnosti* obviňoval Říjnovou revoluci z toho, že „svrhla ruskou kulturu do temné propasti“, že ruský stát a ruská kultura byly předhozeny k rozsápání temným masám.² Nevraživost a zaujatost bývají špatnými rádci, zvláště když ovlivňují vidění složitých jevů dějin světa.

Říjnová revoluce zrodila umění, které, podmaňovalo poezií revolučních činů a dějů. Toto umění, jež vytrysklo z revolučních bouří, nejen nezaniklo, nejen nepřestalo být uměním, ale naplnilo se zcela novým obsahem; řešilo — stejně jako kdysi umění Velké francouzské revoluce — aktuální problémy sociální morálky a revoluční mravnosti, stalo se tribunou politického uvědomění pracujících a bojovníků revoluce, stalo se, stejně jako „sansculotské“ období VFR — „věci všeho lidu“.³

V centru pozornosti nového, revolučního ruského slovesného umění se ovšem ocitla nejen epická, událostní stránka grandiózního historického převratu. Postupně na sebe strhává pozornost zcela konkrétní člověk, proletář — účastník sociální revolvy, objekt zobrazený v dějinách literatury do té doby de facto jen sporadicky. Pokusy F. Freiligratha *Čaira* (1846), *Revoluce* (1851), G. Hauptmanna *Tkalci* (1892), E. Verhaerena *Světání* (1898), R. Rollanda *14. červenec* (1902), M. Gorkého *Matka* (1906) a *Nepřítelé* (1908), díla U. Sinclaira *Džungle* (1906), M. Andersena-Nexö *Pelle Dobyvatel* (1906–1910), *Ditta, dcera člověka* (1916–1921) aj., zobrazující proces přerodu člověka, jeho lidské napřímení („Otroci se přerouží v lidi — hle nový smysl života,“ psal Gorkij v r. 1908),⁴ měly obrovský literárně-historický význam. Byly to základní kameny revoluční, sociálně aktivi-

² Н. Бердяев, *Философия неравенства*. Берлин 1923, стр. 21.

³ Г. В. Плеханов, *Умění а литература*. Прага 1956, стр. 172.

⁴ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24. Москва 1953, стр. 6.

zované literatury, zobrazující boj a růst proletariátu. Nicméně novou fází ve vývoji světové revoluční literatury představuje teprve cyklus hrdinsko-revolučních děl sovětské literatury dvacátých a třicátých let, naplněných revolučním patosem a romantismem, jako Malyškinův *Pád Dairu* (1921), Furmanovův *Čapajev* (1923), Ivanovovy *Partyzánské příběhy* (1921) a *Obrněný vlak 14–69* (1926), Serafimovičův *Železný proud* (1924), Fadějevova *Porážka* (1926), Lavreňovův *Přelom* (1926), Majakovského poémy *V. I. Lenin* (1924) a *Správná věc* (1927), Bagrického *Duma o Opanasovi* (1926), Vesjoleho *Rus krví umytá* (1932) a později Višněvského *Optimistická tragédie* (1933), Pogodinův *Člověk s puškou* (1937), Ostrovského *Jak se kalila ocel* (1935), Šolochovův *Tichý Don* (1925–1940) a *Rozrušená země* (1932), Tolstého *Křížová cesta* (1921–1941) aj. Tato díla, zobrazující člověka v revoluci, jeho osud v ní a vztah k ní, pohyb velkých lidských mas, představovala z hlediska ideového, historicky poznávacího nejzávažnější proud sovětské a evropské revoluční literatury 20. století. Přitom šlo nikoli o heterogenní evoluci literárních jevů, ale o proces postupně se utvářející slohotvorné jednoty – stylu umění i stylu života, což vyznačuje harmonickou, homogenní literární epochu.

V tomto cyklu děl epochálního významu spájajících monumentalitu historické epopeje s autentičností prožitku účastníka revolučního převratu, našel svůj výraz proces toho, „jak se kalila ocel“ duše, rozumu i vůle člověka v revoluci. Obsah historicky převratné epochy, obrazy zrod revolučního humanismu, růst osobnosti nového hrdiny, velitele občanské války, vztah mas a jejího vůdce, tj. „rolnických davů“ – lidu a strany, růst její autority, formování revoluční disciplíny, hrdinství bojovníků za nový svět, utrpení, jímž musela revoluce projít, než definitivně zvítězila – to všechno byly tematické vrstvy a ideové okruhy nového revolučního eposu.

Revoluční sovětský román epicky široce objímá úhrn revolučního dění a prostředky tradičního narativního záznamu podává jeho pohyb a zvraty. Je pro něj příznačná šíře událostí, množství postav, analýza psychologie davů i jednotlivého člověka, dějový dramatismus, vypjatá romantika, pronikavý záběr do historie podané jako souhrn objektivních faktů, které se řadí chronologicky v mohutném dějovém toku.

Nejlépeším dílům sovětské literatury dvacátých a třicátých let, která vnášela principiální vklad do poetiky umění socialistického realismu, je cizí hrubý empirismus, slepě registrující fakta; není v nich ani propagandisticky publicistické simplifikace společenské problematiky, ani estetické redukce reality podle apriorní doktríny a rigorismu, předepsaného nazírání na věci. Obraz světa je zde určován pravdou samotného života, pravdou revoluce: odtud citově exponovaný obraz nelehké přeměny „hordy“ v proletářsky disciplinovaný oddíl revoluční armády v *Železném proudu* A. S. Serafimoviče; odtud téměř baladické vyprávění A. Fadějeva v *Porážce* o tragickém zániku jednoho z partyzánských oddílů ve vzdálených krajích Dálného východu, kdy po srážce s bělogvardějskými kozáky zůstalo nazivu všeho vsudy 19 lidí oddaných revoluci; odtud drsnost výpovědi o revoluční smrti v Šolochově *Tichém Donu*, podávajícím emocionálně uchvatný obraz ruského člověka, který zápasí o své místo v životě i revoluci a prodírá se k poznání pravdy nového světa, historické nevyhnutelnosti i za cenu osobních proher; odtud v *Křížové cestě* A. Tolstého postava

bělogvardějce Roščina, nalézajícího byt těžce, nakonec však přece své místo na straně revoluce; odtud „negativní“ hrdina M. Gorkého Klim Samgin, který přečetl „šestnáct tisíc svazků“ knih a přitom není schopen dojít k jednotnému a pravdivému pojetí skutečnosti, k přijetí revoluce. Je obrovskou zásluhou sovětské literatury, že se dovedla zmocňovat skutečnosti v celé její tematické i problémové šíři: že uměla zobrazit nejen ty, kdož vybojovali revoluci s puškou v ruce; jako Čapajev, Kožuch, Komisařka, Levinson, Veršinin a jiní, ale že nezavírala oči ani před těmi, kdož vedli zápas proti revoluci a poznali marnost svého boje (M. Bulgakov, *Bílá garda*, *Dny Turbinových*, *Útěk* aj.).

Přitom v románech o revoluci i v prvních dílech zobrazujících bezprostřední skutečnost (F. Gladkov, *Cement*, 1925; N. Ljaško, *Vysoká pec*, 1925) byl život zobrazován nikoli staticky, nýbrž v proměně, v přestavbě, ve směřování k novým životním formám; Fadějevova *Porážka* nebo Višněvského *Optimistická tragédie*, Kornejčukova *Zkáza eskadry* aj. ukazovaly, že i přes dočasný neúspěch a tragičnost lidských osudů jde život dál, nevrací se zpět. Historický optimismus, obrážející pravdu a neodvratný pohyb samotné doby — revoluce —, stal se sociologicko-filozofickým rysem sovětské literatury.

Revoluční díla rané sovětské literatury nebyla suchopárnými agitkami, které poučují lidi namnoze už přesvědčené a získané; byla to díla, která měla svůj estetický rozměr, což zabraňovalo jejich sklouznutí k obrazové ilustraci politické doktríny, ke zdegenerování na pouhou ideologii (podle R. Rollanda totiž „není nic zhoubnějšího než výchovný systém, který lidu předkládá přímo hotové formulky. Záleží jedině na tom, aby jeho duch byl rozvíjen cvičením jeho pozorovacích a usuzovacích schopností“).⁵ Opravdovému umění je cizí obnažená, polopatistická didaktičnost. Výchovná úloha umění musí být výslednicí skrytého emocionálněestetického působení artefaktu na člověka a jeho smysly.

V každém případě otevřeně agitační funkce umění, jež převládaly v raném období sovětské literatury, vystřídaly funkce esteticky poznávací, analytické. Proletariát se chtěl vyznat ve vítězstvích, porážkách i úspěších, „ve všech pochybnostech i mukách“, chtěl „znát svou historii i historii lidských revolucí“. Nikoli náhodou V. I. Lenin vyzýval literáty, aby vštěpovali do vědomí pracujících „nás demokratický a socialistický ideál v celé jeho velkoleposti a v celé jeho nádheře“, aby ukazovali „nejbližší, nejprímější cestu k úplnému, bezpodmínečnému, rozhodnému vítězství“.⁶

Tím, že se v centru pozornosti revolučního sovětského umění ocitl člověk, jeho dějinný zápas, pohyb velkých lidských celků, nemohlo zůstat jen při pasivním zrcadlení reality. Umění se vrývalo do skutečnosti. Nový obsah zcela zákonitě působil na život, podněcoval společenskou aktivitu. Tento zpětný vliv jistě nelze přeceňovat; ruská revoluční literatura se však aktivně podílela na formování lidského profilu člověka nového, revolučního světa. Boj za osvobození lidstva s sebou nesl nutnost vytvoření nových mezilidských vztahů, založených nikoli na vykořisťování člověka

⁵ R. Rolland, *Divadlo lidu*, Praha 1946, str. 75.

⁶ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 9, Praha 1954, str. 106.

člověkem, na egoismu, odcizení, ale na spolupráci, přátelství a skutečném soudružství. Rodila se nová, revoluční etika, socialistický humanismus. V dopise H. Wellsovi z března r. 1917 vyložil A. M. Gorkij estetický ideál literatury rodící se spolu s revolucí takto: „Naším cílem je probudit v srdcích mladých lidí sociální romantismus, pocity důvěry a lásky k životu a lidem; chceme je naučit hrdinství. Je třeba vštípit člověku, že právě on je tvůrcem a pánem světa; že mu tedy náleží nejen zásluha za vše, co dobrého v životě vzniká, ale že má i odpovědnost za všechno neštěstí na zemi.“

Porevoluční tvorba samotného Gorkého, zejména jeho autobiografická díla *Moje university* (1922), *O první lásce* (1923), *Deník Kostji Rjabceva* (1926–7) N. Ogněva, romány A. Avdějenka *Miluji* (1930), A. S. Makarenka *Pedagogická poéma* (1933–5) a *Vlajky na věžích* (1938), N. Ostrovského *Jak se kalila ocel* (1930–5), filmový scénář J. Oleši *Vážný chlapec* (1934), próza V. Ketlinské *Stráž na Amuru* (1938), V. Katajeva *Na obzoru plachta bílá* (1936) aj. probouzela zejména v mladých lidech nejlepší lidské vlastnosti, viru v život a socialismus, vědomí odpovědnosti za své činy, byla prodchnuta humanismem nového, socialistického světa. Pozornost společnosti se upínala zejména v třicátých letech k sovětskému mládí. Vždyť na etickém, morálně společenském profilu mládeže závisela budoucnost země, budoucnost socialismu; a nejen politikům, ale ani spisovatelům nebyla lhostejná otázka, jaká je a jaká bude mládež země Říjnové revoluce. J. Olešu, tvůrce filozofického románu *Závist* (1927), trápila otázka, nechudí-li nový „průmyslový“ svět duchovní tvář mladého člověka, nezbaví-li život krásy a něhy: „V tomto státě vyrůstá první mladé pokolení, roste sovětský mladý člověk,“ řekl J. Oleša na I. sjezdu sovětských spisovatelů v r. 1934. „Vrhám se k němu jako umělec: „Kdo jsi, jaké vidíš barvy, zdají se ti sny, po čem toužíš, jak vnímáš sám sebe, jak miluješ, jaké jsou tvé city, co zavrhuješ a co uznáváš, jaký jsi, co v tobě převládá — city nebo rozum, umíš plakat, dovedeš být něžný, pochopil jsi všechno z toho, co lékalo mě, co jsem nechápal já, čeho jsem se bál, jaký jsi — mladý člověče socialistické společnosti? Nemohu psát, nenajdu-li analogii mezi sebou a jím... Vytyčil jsem si úkol psát o mladých lidech. Budu psát hry a příběhy, v nichž budou jednající postavy řešit problémy morálního charakteru. Kdesi ve mně žije přesvědčení, že komunismus není jen ekonomickým, ale i mravním systémem, a že prvními skutečovateli této stránky komunismu budou mladí chlápci a mladé dívky. Veškeré své vnímání krásy, půvabu, šlechtnosti, všechno své vidění světa — od pohledu na pampelišku, ruku, zábradlí až po skok do nejsložitějších psychologických koncepcí — se budu snažit ztvárnit v těchto věcech, abych dokázal, že nový, socialistický vztah ke světu je v nejčistším smyslu slova vztahem lidským.“⁷ Dychtivá snaha odkrýt krásu, která zušlechtovala člověka starého světa, a naplnit jí svět nový, ukázat socialismus a komunismus jako systém mravních hodnot a měřit jím jevy života, dát příklad pozitivní lidské aktivity — to vše bylo rysem nových tematických hledání sovětské literatury třicátých let eticky i esteticky utvářejících člověka socialistického světa.

⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. (Стенографический отчет.) Москва 1934, str. 236.

Sovětská revoluční literatura se aktivně podílela na přetváření starého člověka, na „polidštění lidí“ (Gorkij),⁸ na formování lidského profilu člověka nového revolučního světa. Utopický socialista Saint-Simon svého času předpověděl, že „literatura 19. století bude usilovat o přetvoření společnosti“.⁹ Umění 19. století však spíše nastavilo světu nemilosrdné zrcadlo, „zrcadlo života“ (Gorkij o literatuře 19. století) a stalo se tak nástrojem sebepoznání lidu. Proto tento „přetvářecí“ úkol připadl spíše až umění 20. století, které se postavilo na pozici hnutí usilujícího o revoluční přeměnu společnosti.

Sovětská literatura poříjnového období nikdy neskrývala, že dává angažovanou interpretaci skutečnosti přitakáním revoluci, identifikací s ní; v tomto směru stála v ostrém protikladu k dílům zasaženým vlnou buržoazní antirevoluční hysterie. Tragédie Vjač. Ivanova *Prométheus* (1919), jež ostře kontrastuje s ideovým obsahem revolučně naladěných děl rané sovětské literatury, zvl. s *Mystérii-buffou* V. Majakovského, byla naplněna programovým skepticismem a nevírou v revoluční obrodu světa a lidstva („Lidstvo nemá jinou cestu než cestu hříchu a odplaty“). Pradávný „prométheovský“ mýtus sloužil Ivanovovi jen jako polemicky zaostřená parabola k revolučnímu převratu: lidé, jimž přinesl Prométheus svatý oheň, se ukázali bytostmi nevděčnými, sami se ho zřekli („Ať umřeme, ale ať trpí i on, když nemůže zemřít“),¹⁰ navlékající na sebe zároveň jařmo nového poddanství, nové poroby. K Ivanovovu ideovému výpadu se přidružovala i pochmurná a pesimistická vize Jevg. Zamjatina v jeho románové science-fiction *My* (1921), v níž je vylíčena společnost budoucnosti, založená na obludném, odlidštěném kolektivismu, potlačení lidské osobnosti a permanentním pronásledování; Zamjatinova satirická utopie byla svého času pochopena jako úder proti revoluci a komunismu.

„Ohněm sršící nenávisť“¹¹ A. Averčenko v jeho knížce *Tucet noží do zad revoluce* (1921), chladná provokace tragédie Vjač. Ivanova *Prométheus* a satiricko-utopického románu J. Zamjatina *My* byly neseny snahou diskreditovat revoluci v samotném jejím počátku, zpochybnit podstatu, ideje, principy komunismu a revoluce v době, kdy vlastně teprve probíhal boj za její vítězství, boj „kdo z koho“. Skutečnost, že revoluce rozbila Rusko na dva bojující tábory a provedla tak ostrou a zřetelnou sociálně politickou diferenciaci lidských osudů a jednání, našla pochopitelně zcela zákonitě svůj výraz v široké aktivizaci a politické polarizaci literatury. Ostatně v dobách přelomových nemá jiné pole a jinou volbu než zpodobení revoluční reality a způsob jejího zobrazení je podmíněn světovým názorem umělce — účastníka, svědka nebo pozorovatele revolučního zápasu. Revoluční literatura se rozvíjela široce a složitě — přes všechny odstředivé síly a tendence, přes všechen historický protitlak. Ale jak psal kdysi V. Hu-

⁸ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 25. Москва 1953, стр. 28.

⁹ Citováno podle ruského vydání: Сен-Симон, *Избранные сочинения*, т. 1. Москва — Ленинград 1948, стр. 207.

¹⁰ Viz Vjač. Иванов, *Прометей*. Алкоголь, Петербург 1919, XVII.

¹¹ V. I. Lenin, *O literatuře*. Praha 1950, стр. 119.

go: „V revoluci je i protiakce krokem vpřed. Pravda a svoboda mají tu výhodu, že vše, co se podniká pro i proti nim, jim stejným dílem prospívá.“¹²

Historická zásluha sovětské literatury tkví v tom, že znovu utvrdila prioritu života jako inspiračního obrazového zdroje umění: už nikoli transcendentno, únik ze skutečnosti do světa, snů, přeludů, ryze subjektivních hodnot, ale příklon k ní a snaha poznat ji a změnit k podobě člověka, nastolit opravdové lidské vztahy („...svět člověka neuspokojuje a člověk jej chce svým jednáním změnit“; V. I. Lenin)¹³ se staly základem, úhelným kamenem její estetiky a pojetí světa. Sovětský literární vědec N. Berkovskij psal ve svých úvahách o proletářské literatuře o tom, že je vědomě „neliterární“, neboť „chce mít »své místo« přímo ve skutečnosti, místo »důležité a bojové« a že v tomto smyslu „táhne na realitu“: „Rozebírá se v životní realitě, aby mohla přijít s nástinem, plánem na její aktivní, odvážnou přestavbu; pere do ní satirou, ohněm z ní bez milosti vyžlhlá, co ztratilo právo na existenci, co odumírá.“¹⁴ Santayanovský „escapismus“, příznačný pro značnou část západoevropské literatury kultivující minuciózní psychoanalýzu a odtrhující obsah lidského vědomí od skutečnosti, nikdy nebyl programovou, filozofickou a ideověuměleckou bází sovětské literatury.

Revoluční změny, které se odehrály v zemi po vítězství VŘSR, uvedly do souladu pravdu konkrétního faktu a pravdu dějin. V sovětském sociálním románu, který se rozvíjel v prvních dvou desetiletích v rozmanitých ideověuměleckých podobách a variantách, dominoval konkrétně historický přístup k životnímu i uměleckému materiálu bouřlivě se proměňující reality. Význam konkrétně historického přístupu k poznání pravdy skutečnosti zdůrazňoval v dopise Inesse Armandové z r. 1916 V. I. Lenin: „Celý duch marxismu, celá jeho soustava vyžaduje, aby každá téze byla brána jen α) historicky, β) jen v souvislosti s ostatními, γ) jen v souvislosti s konkrétní historickou zkušeností.“¹⁵ Konkrétní historismus, umožňující zpodobit v přesných reáliích dobu, životní procesy, osobnosti, typické konflikty, charakteristické společenské rozpory, zásadní zvraty a změny, které se dějí v životě, stal se v sovětské literatuře metodologickým základem uměleckého vidění a podání skutečnosti.

Přirozeně že pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti se všemi dobovými reáliemi neznamená, že sovětská literatura znala jen úzce společenskopolitický konflikt, že redukovala život na politiku a ideologii. Při zachování historického pozadí jevů skutečnosti byl v sovětské literatuře záběr života stále hlubší a umělecky pronikavější. Její umělecký přesah přes úzce pojímané sociálno, úzce historickopolitický, ideologický materiál byl stále patrnější.

¹² Victor Hugo, *Dramata*. Praha 1964, str. 9–10.

¹³ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 38. Praha 1960, str. 214.

¹⁴ N. J. Berkovskij, *Literární kritiky a studie*. Praha 1966, str. 142, 143.

¹⁵ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 35. Praha 1957, str. 220.

Důležitou úlohu v tomto směru sehrála tvorba M. Gorkého. Nejen v *Podniku Artamonových*, *Životu Klíma Samgina*, ale zejména ve svém *Jegoru Bulyčovovi* (1932) pozvedal Gorkij sovětskou literaturu k novým, vyšším metám v uměleckém zobrazení člověka a jeho vztahu k revoluci. V interpretaci díla M. Gorkého přezívá někdy hledisko, že jde o sociálně-politickou literaturu a dramaturgii povytce „ideologického konfliktu, ideologického sporu, ideologického boje“, pouze historicky determinovaných třídních problémů.

Gorkij přirozeně řešil ve svých hrách kardinální sociální a politické otázky. Nepsal však – zejména v případě *Jegora Bulyčova* – historicko-politický traktát, ale umělecké dílo, zobrazující především život člověka („... vždycky a především mne zajímal člověk...“).¹⁶ K zprostředkování ideových, politických a sociálních témat volí Gorkij osobitou, uměleckou cestu. *Jegor Bulyčov* není přímou hrou o revoluci; autor v ní běžprostředně nefixuje průběh revolučních událostí v předvečer únorové revoluce r. 1917, kam je příběh časově situován. Je to hra nikoli o politickém dění, nýbrž o lidech, zastížených v bouřlivé revoluční epoše. Jegor Bulyčov – shakespearovský typ, realizovaný Gorkým „se všemi protiklady srdce a rozumu“ („... pro mne je hrdina schránou všech bouří a néklidu, všech pochybností i tragédií života, který, jak se zdá, zasluhuje stejnou měrou i lásky i nenávisť“)¹⁷ – je zachycen v mezní situaci svého bytí, kdy se definitivně odcizuje světu, který sám vytvořil. Základem Bulyčovova rozchodu s vlastní třídou, jeho snahy o vnitřní svobodu, úsilí o hledání smyslu života, překonání samoty a zoufalství, je boj silné osobnosti o sebeuskutečnění, sebeurčení, sebeuvědomění, či „sebeutvrzení“, řečeno filozoficky („Tento pojem [= člověk] je puzení realizovat se, dát si skrze sebe sama objektivitu v objektivním světě a uskutečnit [naplnit] se; V. I. Lenin“).¹⁸ Samá revoluce tvoří dobový kontext hry, aktivní pozadí, atmosféru, v níž lidé žijí, sváří se, střetají a přemýšlejí; je lakmusem, určujícím polaritu, obsah názorů, hledisek atd. Gorkij prostředkuje politiku skrze prózitu, úvahy a vzájemné vztahy postav; skrze nepřetržitý „souboj“ Bulyčova s jeho okolím, skrze Bulyčovovo osobní lidské drama, jež je dominujícím tématem hry, konkrétním obrazným vyjádřením subjektivního procesu revolučního převratu světa, tj. subjektivizací objektivní reality. Pohyb, transformaci člověka, subjektivního vědomí koordinuje Gorkij s pohybem dějin, s politikou. Synekdochickým postupem zde konkretizuje vztah bulyčovovského mikrosvěta a sociálního makrosvěta.

Gorkého jako velkého umělce zajímaly historické, konkrétně sociální otázky, podával je však skrze *lidskou realitu*. „Materiálem umělecké literatury je člověk se vši rozmanitostí svých snah, činů, člověk v procesu svého růstu nebo destrukce.“¹⁹ Proto představuje i *Jegor Bulyčov* – stejně jako *Život Klíma Samgina* – hlubokou sociálně psychologickou a filozofickou analýzu lidské existence, a tím i „stavu světa“ (Hegel), rozpadají-

¹⁶ М. Горький, О театре. In: Горьковские чтения. 1961–1963. Драматургия и театр. Москва 1964, стр. 3.

¹⁷ Переписка А. М. Горького с И. А. Грудзевым. Наука, Москва 1966, стр. 42.

¹⁸ V. I. Lenin, Spisy, sv. 38. Praha 1960, str. 213.

¹⁹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27. М. 1953, стр. 254–255.

cího se pod úderý obrovských sociálních kataklysmat. Hra byla novou fází v dějinách sovětského dramatu a literatury vůbec.

Objektivně realistický, analytický gorkovský přístup k materiálu života je příznačný i pro románovou epopej M. Solochova *Tichý Don*. V základě tohoto epochálního díla sovětské literatury leží osud lidské osobnosti ve víru dějin, konflikt „člověk a dějiny“, střetnutí individuální vůle s historickou nevyhnutelností. Tento dějinný konflikt se však nejen neztrácí v historickopolitických úvahách autora, zpodobení dějinných zákrut, v obrazech válečného vichru a bitev atp., ale je ukázán skrze vzrušující lidský osud. Syžetovým jádrem šolochovovského eposu je osud donského kozáka Grigorije Melečova — člověka, který zbloudil v revoluční smršti při hledání třetí cesty v revoluci, člověka, který nemálo uškodil revoluci a má na svědomí nemálo zmařených životů rudoarmějců, který se však přesto dovedl vrátit k rodnému prahu, aby nesl trest za svá provinění, rozetnul gordický uzel svého tragický zadrhnutého života.

Proto ve skutečnosti předmětem sovětské literatury utvářející se jako osobitá umělecká forma „vědy o člověku“ (Gorkij)²⁰ byla nikoli holá epika, odlidštěný pohyb dějin a třídní kataklysmata, nýbrž „lidská duše, osobnost v jejích vzájemných vztazích se světem“.²¹ Skrze „osud člověka“, „měnicího se člověka“ ve „změněných podmínkách“ je dáván v sovětské literatuře „osud lidu“, epos revoluce, zápas za „v bojích vybudovaný socialismus“. Smysl sovětské literatury — literatury v epoše revoluce — spočívá v dvojediném úsilí — v odkrytí pružin sociálního pohybu i zdrojů lidskosti.

2

Zkušenost sovětské literatury svědčí o tom, že konkrétní historismus — připoutání pohledu k životu — nesvazovalo umělce výpověď o světě a jeho uměleckou představivost, ale podmiňovalo ještě mocnější vzepětí obrazotvornosti. V. I. Lenin píše ve svých *Filozofických sešitech*: „Lidské vědomí objektivní svět nejen odráží, nýbrž jej i tvoří.“²² Marx mluvil o potřebě člověka tvořit „podle zákonů krásy“. V sovětském umění se paralelně s úsilím o historicky konkrétní zpodobení skutečnosti prosadila tvůrčí tendence usilující o postižení smyslu probíhajících životních procesů a dění, o vytvoření osobitého uměleckého modelu životní i sociální reality.

Zrod této tendence byl podmíněn samotnou skutečností: „Divadlo nestačí tempu revoluce. Naším divadlem se nyní stalo divadlo válečného dění, naše divadlo — to je světová aréna: každodenní výtisk novin a každá hodina na ulici může poskytnout mnohem více dojmů než divadelní scéna,“ konstatoval svého času A. V. Lunačarskij²³ a uváděl, že i „v epoše Velké francouzské revoluce tehdejší revoluční divadlo nejméně ze všeho zobrazovalo bezprostředně samotnou revoluci. Pokusy takového druhu téměř nikdy nebyly korunovány úspěchem.“ Do jisté míry si tento poznatek za-

²⁰ Tamtéž, 25, str. 311.

²¹ М. Пархоменко, *Рождение нового эпоса*. Вопросы литературы 5, 1972, str. 12.

²² V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 38. Praha 1960, str. 213.

²³ А. В. Луначарский, *о театре и драматургии*, т. 2. Москва 1958, str. 563—564.

chovává svou platnost i v počáteční fázi umění epochy Říjnové revoluce. Zřejmě právě tato objektivně historická okolnost podmiňovala obrat Majakovského v „první hře Října“ *Mystérii-buffě* (1918) k takovým divadelně dramatickým formám, které by umožnily divadelní zkratkou, metaforickým obrazem zpodobit obsah i smysl revolučního zvratu, zachytit epiku jeho událostí. Proto básník sahá k formě dramatického podobenství (revoluce – „svatá pradlena“ – se připodobňuje k světové potopě, která omyla hříšnou zemi a vzkřísila ji k novému životu). To umožňovalo zachytit především smysl událostí, jejich logiku, překlenout velké úseky časové a prostorové a vytvořit osobitý stylizovaný divadelní model skutečnosti.²⁴

Tento básníkův estetický přístup formovaly nikoli osobní záliby v stylizované symbolických formách, ale objektivní podmínky a okolnosti samotného života. Lunačarskij kdysi poznamenal, že revoluce je nejen dobou nového hrdinství, nového patosu, ale i dobou „nových symbolů“: „Každé velké lidové hnutí rodí symboly a žádá si symbolů. Prapor je symbolem. Internacionála je symbolem, hrobka Vladimíra Iljiče je symbolem, jeho sochy, busty, portréty jsou symboly.“ Proto se vyslovoval proti názorům, že proletariát „nemůže mít své symbolistické divadlo“; odmítal ovšem mystický, dekadentní symbolismus. Realistický symbol, odražející pravdu revoluční epochy a vůli vzbouřených mas, se mohl stát základem pro vznik nového, v daném případě revolučního mýtu.

Tvar *Mystérie-buffy* – politické revue s revolučně agitačním nábojem – vyrůstá z modernizovaného žánrového a dějového půdorysu středověké mystérie. Tato forma umožňovala sloučit v jednom tvaru různé žánrové vrstvy („hrdinské, epické a satirické zobrazení... epochy“) i emocionálně-estetické roviny (patetiky a buffonády). Zdánlivě paradoxní spojení značně rozmanitých, dokonce protichůdných žánrově estetických principů – zafixované ostatně již v samotném názvu hry – objasňoval sám básník: „Mystérie-buffa« – toť naše veliká revoluce, zhuštěná veršem a divadelním dějem. Mystérie je vše veliké v revoluci, buffa je vše, co je v ní směšné.“²⁵ V prologu ke druhé variantě hry se mluví – v souvislostech se zobrazením střetajících se v ní dvou nepřátelských světů – o „řece proletářské MYSTERIE / a BUFFO buržoazie“.

Majakovskij však nejen křísil mysteriální formu, ale naplňoval ji ryze světským a navíc politickým obsahem, tím vlastně její východisko negoval. Básník nechtěl prostřednictvím zvoleného systému obrazů rekonstruovat v paradoxní podobě řetěz událostí známý z bible (potopa světa, stavba archy, prorok, kázání na hoře, přenesení děje do pekla a ráje, hledání Araratu), ale snažil se podat novou uměleckou a ideovou koncepci své doby. Symbolicky zpodobené strastiplné putování „sedmi párů nečistých“ (proletářů, kteří si po potopě světa nástrahami, utrpením a bojem klesli cestu k „zemi zaslíbené“ – komunismu) zrcadlí v obrazné formě mysteriálního podobenství nejen historickou zkušenost ruské revoluce, ale i odvěké touhy lidstva.

²⁴ Viz Мирослав Миклашек, *Жанровые изменения ранней советской драматургии. Мистерия-буфф В. Маяковского*. In: *Zagadnienia rodzajów literackich XVI*, 2 (31), Łódź 1973, str. 5–34.

²⁵ В. В. Маяковский, *Собрание сочинений*, т. 2. Москва 1956, стр. 359.

V tomto osobitém „dramatu-legendě“ se tak symbolickým vyjádřením skutečnosti postihuje logika dějin, revoluce, a nikoli fotografický záznam jejího konkrétně historického pohybu, konkrétního mechanismu společenských vztahů a hybných, organizujících sil: „Pravda »Mystérie-buffy« je pravdou obraznou, ... nelze ji v žádném případě redukovat na životní všednost, na úzce historickou konkrétnost.“²⁶

Řetěz biblických motivů a jimi nesený starý mýtus byl tudíž Majakovským v *Mystérii-buffě* ideově i umělecky modernizován a politicky přehodnocen, zbaiven v úsilí o analogii se současností religiozního příkrovu. Význam *Mystérie-buffy* v dějinách sovětské dramatiky je určen tím, že „poprvé transponovala všední den do písne revoluční mystérie“.²⁷

Není bez zajímavosti, že v mnohém podobný dramatický systém jako *Mystérie-buffa* vykazovala i některá díla epochy Velké francouzské revoluce, zejména satirickopolitická fraška revolucionáře-komunisty P. S. Maréchala *Poslední soud nad králi* (1793), v níž se formoval pravzor revolučního, politického dramatu a divadla. Hra zachycuje dobu po vítězství revoluce, kdy evropské národy svrhly feudální monarchy a odsoudily je k deportaci na pustý ostrov, aby už nemohli škodit lidstvu. Výbuch sopky a země, která se otvírá a v závěru hry pohlcuje všechny parazity lidské společnosti, symbolizuje zánik feudalismu. Pro tuto jednoaktovou „prophétie“ jsou stejně jako pro Majakovského *Mystérii-buffu* příznačná „mohutná dění, postavy mocných rysů, výrazně kreslené, základní city“, „prostý a strhující rytmus“, „mocné akordy“ etc., což postuloval R. Rolland ve své koncepci „divadla lidu“.²⁸ Obě hry mají řadu styčných ideových, tematických i tvarových momentů: v jednom případě „inselmotiv“, v druhém místo děje pól, archa, peklo, ráj; u Maréchala se objevují satiricky zobrazení „monarchové na řetěze“ a proti nim vážní sansculoti, se stejnou intonací jsou zobrazení „čisti“ a nečisti“ v *Mystérii-buffě*; jedna hra je završena výbuchem sopky, symbolizujícím zánik feudalismu – druhá se začíná světovou potopou – revolucí atd. To všechno jsou momenty v podstatě jedné stylové roviny. Zároveň jsou obě časově vzdálené hry dokladem toho, že umění, jež objektivně „nestačí tempu revoluce“, volí cestu umělecké stylizace, zpodobení spíše smyslu a logiky dějinných událostí než jejich fotograficky přesného záznamu. Můžeme dát zcela za pravdu R. Rollandovi, přesvědčenému, že „chce-li kdo zpodobit bouři, nemůže malovat každíčkou vlnku, nýbrž vzdušné moře“, a že „vášnivá pravdivost celku je důležitější než puntičkářská přesnost v podrobnostech“.²⁹

Do této umělecké stylizované realistické linie, linie syntetického, „metaforického realismu“, prokleštěné v sovětské literatuře Majakovským, patří Lunačarského *Faust a město* (1918) a zejména díla satirického rázu: drobné satirické verše Majakovského (*Uporadovavši se aj.*), jeho groteskní satirické komedie *Štěnice* (1928) a *Horká lázeň* (1929), Bulgakovova feérie *Ivan Vasiljevič* (1935) a román *Mistr a Markétka* (1928–1940), Švarcovy scénické pohádky *Nahý král* (1934), *Stín* (1940), *Drak* (1943) aj. Zde převládá

²⁶ В. Плучек, *На сцене — Маяковский*. Москва 1962, стр. 142.

²⁷ В. В. Маяковский, *Собрание сочинений*, т. 13, Москва 1961, стр. 36.

²⁸ R. Rolland, *Divadlo lidu*. Praha 1946, str. 68.

²⁹ R. Rolland, *Revoluční dramata*. Praha 1954, str. 15.

mocné uvolnění fantazie, hyperbola, groteskno, myšlenkové zaostření životní problematiky, podání, které při zachování koloritu doby, charakteristických konfliktů a společenských rozporů atd. dodává výpovědi o světě univerzální nadčasovou platnost. Jak předpovídal kdysi Lunačarskij: „... proletariát bude nucen často při ztvárnění svých obrovských idejí, citů a činů lámat rámeč přísně realistické události, vytvářet osobité obrazy, umocňující konkrétní realismus, které by lépe postihovaly veškerou totalitu toho či onoho jevu.“³⁰

Do tohoto proudu patří i díla, v nichž se umělecká sonda noří do skrytějších vrstev, sblížujících fantazii s životem. Mýlí se ti, kdož tvrdí, že ladění sovětské literatury je jenom durové, hluchně oslavující procesy práce, třídní zápasy a válečné úspěchy. „Bylo by směšné tvrdit, že proletariát nezná smutek, žal, ale pouze boj a radost,“ psal svého času A. Lunačarskij.³¹

Epika bojů za revoluci a socialismus netvořila jedinou narativní rovinu sovětské literatury. „Cožpak socialismus předpokládá, že bude zatraceno vše jemné, výrazné, individuální? ... Nesmíme zapomínat na individuální stránky lidského srdce. Nebudeme žít jen na náměstích, ale i v domovech...“, psal Lunačarskij. „A proto všechny stránky individuálního života musí být osvětleny, protepleny a hluboce pochopeny.“³² Proto úderný zvuk kladiva nezahlušil nikdy v sovětské literatuře jemnou strunu lidských citů, rozbouraných vášní, dychtivých snů a tužeb, rozpoutané fantazie, tklivých a teskných hnutí a něhu srdce. Romantické příběhy A. Grina, plné volné fantazie, *Zářivý svět* (1921–3), *Nachové plachty* (1923), *Srdce pouště* (1923), *Krysař* (1927), *Královna vln* (1925–6), *Jessie a Morgiana* (1929) aj. šly za rámeč všednosti, vyhledávaly v okolním životě jeho poetické stránky. Umocněnou představitostí vyvolával Grin k životu nikdy neexistující země a města, snoval neobyčejné příběhy a postavy. Grin věřil v ušlechtilého člověka s jeho snem o štěstí, domníval se, že všechno, co je na zemi krásné, závisí na vůli a odhodlání lidí se silnou vůlí a čistým srdcem. Grinovskému romantismu je blízký romantismus lyrických příběhů K. Paustovského s jeho sny o vzdálených zemích, s dojmavými setkáními, rozlukami a vírou v člověka (*Romantikové*, 1916–23; *Minětoza*, 1927; *Lodi plují vstříc*, 1928; *Opálová oblaka*, 1929; *Černé moře*, 1936; *Zlatá růže*, 1953 aj.) i pohádkovost Olešovových *Tří tloušťků* (1924). Grin, Paustovskij i Oleša představují uvnitř sovětské literatury lyrizující proud humanistického romantismu, navazující na gorkovskou tradici (*Ruské pohádky*, *Pohádky o Itálii*).

Nikoli náhodou zejména Gorkij razil v sovětské literatuře teoreticky i umělecky cestu k „okřídlenému realismu“ (A. Fadějev), k sociálnímu, „aktivnímu“ romantismu jako složce realistického vidění skutečnosti; chápal ho dokonce jako „pseudonym socialistického realismu“,³³ posilujícího „vůli člověka k životu“, rodícího bodrost ducha. Právě v sovětské epoše viděl Gorkij, „nezakrýváje oči před jejími negativními stránkami a nehle-

³⁰ A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. Москва 1958, стр. 563.

³¹ А. Луначарский, Статьи о советской литературе. Москва 1958, стр. 142.

³² А. Луначарский, Чему служит театр. Москва 1925, стр. 46–47.

³³ М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, Москва 1953, стр. 159.

dě na její »hrubý« — jak říkají idealisté — materialismus“, „»nejromantičtější« epochu ze všech epoch, jakou kdy prožilo lidstvo v Evropě“.³⁴ Zamýšlel se nad tím, jak vyjádřit romantismus samotné skutečnosti, aniž by došlo k její idealizaci, k poetickému přikrašlování.

Sovětské umění vzešlé z revoluce studovalo a zrcadlilo osudy a život člověka — od jeho společenského zápasu až po hluboce niterné prožitky. Proto se v něm organicky snáší i heroický, revolučně-romantický pabos Furmanovova *Čapajeva* a Serafimovičova *Železného proudu*, drsnost i tragika Šolochovova *Tichého Donu*, moudrost Gorkého „vědy o člověku“ v jeho filozoficko-psychologickém dramatu *Jegor Bulyčov*, vítězný smích Majakovského *Mystérie-buffy* i romantický humanismus Grina a Paustovského. Tvorba těchto spisovatelů, inspirovaných revolucí, která rozpoutala jejich tvůrčí síly, představuje mnohotvárné, stylově široce rozvětvené řečiště revoluční sovětské literatury, kde byl zabezpečen prostor pro široká ideově-umělecká hledání.

3

Dramatičnost osudů sovětské společnosti poznamenala ráz výpovědi sovětské literatury o realitě. Revoluce, občanská válka, epocha socialistické výstavby a budování komunismu vtiskly literatuře a umění z větší části vážný ráz. Nebylo to však její jediné emocionální zabarvení a vyprávěcí plán. Sovětské revoluční literatuře nebylo cizí umění smíchu, smíchetvorných forem.

V dávné minulosti zaznívaly názory, podle nichž „republika“ není příliš nakloněna smíchu: „*Republika* nepřeje smíchu, proto se utěšuji myšlenkou, že žiji v naší době a nikoli o sto let později,“ psal svého času Stendhal. „Republikáni se ustavičně a s přílišnou vážností zabývají svými záležitostmi. Vždycky se najde nějaký Wilkes, který je bude strašit hrozným nebezpečím, kvůli němuž za tři měsíce musí zahynout vlast. A každý člověk, třebaš ne vášnivě zainteresovaný, ale prostě vážně uvažující o nějakém jevu nebo činnosti, se nemůže smát: má na práci něco závažnějšího, než se prostě jen srovnávat se svým sousedem.“³⁵ Dějiny, satiry a smíchu v revoluční, republikánské, socialistické společnosti však uvedené tvrzení vyvracejí. Přesto, že sovětský člověk měl ve svém dějinném zápase málo času k úsměvnému oddechu, dovedl se smíchem vypořádat s nepřitelem vnějším i vnitřním — se svými vlastními slabostmi a nedostatky.

Zápas literatury o novou podobu společnosti se spájel s bojem proti všemu, co není hodno nového světa, co ho sráží nazpět. Sovětská literatura měla už od svých počátků kritický ráz. Projevilo se to zejména v satire, specifické formě umělecké kritiky. Satira se vyvíjela v rozmanitých žánrových podobách téměř od samotných počátků revoluce: od *Mystérie-buffy* (1918) V. Majakovského přes satirický scénář M. Gorkého *Pracant mluvka* (1919), satirické povídky M. Zoščenka, *Bouřlivý život Lazika Rojtšvance* I. Erenburga, *Defraudanty* V. Katajeva, *Osudná vejce* a *Dábeliádu* (1925)

³⁴ Tamtéž, t. 30, str. 99.

³⁵ Citováno podle ruského vydání: Стегдаль, *Собрание сочинений*, т. 7, Москва 1959, str. 147—148.

M. Bulgakova, *Mandát* (1925) N. Erdmana, *Vzdušný piroh* (1925) B. Romašova znovu k satirickým komediím Majakovského z konce dvacátých let, *Dvanácti křeslům* (1928) a *Zlatému telátku* (1931) Ilfa a Petrova, k Bulgakovovu *Molièrovi* (1935) a *Mistru a Markétce*, k satirickým fejetonům M. Kolcova, k novele *Co nám jde k duhu* (1931) A. Platonova, *Modré knize* (1935) M. Zoščenka a Švarcovým scénickým pohádkám *Drak*, *Stín* aj. — taková byla v prvních dvou desetiletích tvůrčí evoluce sovětské satirické literatury, v níž ožívaly nejlepší tradice ruské i světové satiry.

Přitom cesta sovětské satiry od samého jejího zrodu nebyla lehká. Bylo nutno svést nemálo pŕetek za její existenci, než byla uznána jako zvláštní uměleckospolečenská zbraň v boji za socialismus. Někteří agelasti dvacátých a třicátých let (Kryněckij, Bljum, Nusinov aj.),³⁶ kteří vycházeli z iluzorních představ o nerozporné jednotě socialistické společnosti, vyháněli satiru a smích vŕbec ze socialistické společnosti; jejich úvahy trpěly mechanickými analogiemi, ztotožňujícími destruktivní funkci satiry v epochách minulých s její funkcí v epoše socialismu. Podle divadelního kritika V. Bljuma satira v sovětské epoše, kdy se „stát stal »naším«, nemŕže mít místa“³⁷ a umění se „musí zřici satirické mise“; podle Bljuma komunisté volající po satire prŕy „nepozorují, jak idealisticky čpí jejich naděje vkládané do satiry“. Satira a humor se prohlašovaly těmito teoretiky za kategorie přežilé: „Proletářská literatura nezrodí klasiky satiry a humoru,“ prorokoval I. Nusinov.³⁸ Vulgárně sociologické a likvidátorské tendence ve vztahu k satire měly v dějinách svŕj dávný precedens. Podobně už před více než dvěma tisíci lety řecký filozof Platon vylučoval satiru i smích ze svého ideálního státu a připouštěl v něm z „básnictví“ jenom „hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže“ (Platon, *Ústava*).³⁹ „Skladateli komodie, iambŕ a uštěpačných popěvkŕ nebudíž dovoleno ani slovem ani obrazem, ať v hněvu či bez hněvu, stíhati žádného občana. Neposlechne-li někdo, vylučte ho pořadatelé závodŕ z celého území ještě týž den...“⁴⁰ Kořeny této překvapivé a paradoxně blízkých snah — přes tisíciletou vzdálenost — jsou stejné: metafyzika, idealistické pojetí historickopolitického i estetického vŕvoje lidské společnosti.

Nehledíc na všechnu zdrženlivost, vážnost revoluce a nepřieň novodobých agelastŕ, byli sovětští satirikové syny „smějící se epochy“, neboť revoluce potřebovala smích, jenž klestil cestu k budoucnu, nedovolil spokojit se s dosaženým. „Zijeme v hladovějící, studené zemi, kterou ještě nedávno rvali na kusy,“ psal již v r. 1920 A. V. Lunačarskij. „A přece často slyším smích, vidím na ulicích rozesmáté tváře, slyším, jak se směje hlouček dělníků, jak se smějí vojáci na veselých představeních nebo filmech. Slyšel jsem nevázaný smích i tam na frontě, několik set metrŕ od míst, kde se prolévala krev. To dokazuje, že máme velikou zásobu síly,

³⁶ Viz М и р о с л а в М и к у л а ш е к, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.* SPN, Praha 1962, str. 59—62, str. 197—207.

³⁷ В. Б л ю м, *По линии наименьшего сопротивления.* (О „советской“ сатире.) Советское искусство 4—5, 1925.

³⁸ И. Н у с и н о в, *Вопросы жанра в пролетарской литературе.* Литература и искусство 2—3, 1931, str. 43.

³⁹ Platon, *Ústava.* Praha 1921, str. 360.

⁴⁰ Platonovy *Zákony*, část druhá. Praha 1926, str. 399.

protože smích je znamením síly. Dokonce smích není jenom znamením síly, on je sám silou.“⁴¹ Jindy říkal, že je třeba: „Nepustit meč z jedné ruky, leč v druhé držet jemnou zbraň smíchu.“

V nových společenských podmínkách nebylo už ovšem třeba ukrývat satiru za anonymitu, za ezopovský jazyk skrytých politických narážek, ale otevřeně bojovat se vším, co brání pohybu ke komunismu: „...mám takovou agitační deviaci,“ říkal svého času V. V. Majakovskij, „nemám rád, když se to nechápe. Rád říkám na rovinu, kdo je sebranka.“⁴²

Poslání satiry spočívá v sebeočistě od miazmat minulosti, tj. v sebekritické tendenci. Výchozí pozice, při níž satirik noří svůj nemilosrdný skalpel dovnitř vlastního organismu, předpokládá ovšem jistou dávku svobodomyšlnosti a také velkorysosti ze strany vládnoucí síly společnosti, což bylo příznačné pro sovětské poměry zejména dvacátých let, kdy se soustavně zdůrazňoval význam sebekritiky a kritiky ve společenském zápase.⁴³ Zatímco fašističtí „kulturtréři“ odmítali jakýkoli projev satirického umění, považující ho za „bolševický vynález“,⁴⁴ ruská revoluce vytvářela prostor pro jeho rozkvět a rozmach.

Není bez zajímavosti, že např. vývoj politicky zaostřeného komického divadla v Athénách je obvykle spojován s antickým pojetím demokracie, její evolucí a osudy: „...Diese aristophanisch-politische Komödie zieht mit ihrem Spott immer wieder gegen die eben regierenden, von der Bevölkerung, also von den Zuschauern selbst gewählten Staatsmänner zu Felde“ (H. Kindermann).⁴⁵ Právě počáteční fáze sovětské revoluční satiry představovala onen velký ohyb evoluční dějinné spirály, která opakovala na vyšším vývojovém stupni etapu, kdy satira bojuje proti zlořádům vlastního světa ve jménu sebe sama („Někdy se vysmíváme sami sobě, ale... ve jménu sebe samých“, V. Majakovskij),⁴⁶ napomáhajíc tak jeho neustálému zdokonalování a sebeobnově, a kdy jen skutečná demokracie, jakou je socialistický řád, je schopna snést přímý a někdy i bolestivý šleh satirika.

⁴¹ A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Москва 1958, стр. 186.

⁴² В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12. Москва 1959, стр. 380.

⁴³ Viz dopis ÚV VKS(b) Ke všem členům strany, ke všem dělníkům (Pravda, č. 128, 1928, 3/6), v němž se heslo sebekritiky a kritiky „bez ohledu na osoby, kritiky shora dolů a zdola nahoru“ vyhlášovala za „jedno z ústředních hesel dne“.

⁴⁴ „... die alte große Filmschauspielerin und dumme Naziricke Adela Sandrock hatte schon recht, als sie vor drei Jahrzehnten den jungen Berliner Pressezeichner Viktor Weiß in hohem Bogen aus ihrer Garderobe warf und ihm mit ihrem Generalbaß nachschrie: »Raus mit Ihnen! Die Karikatur ist eine bolschewistische Erfindung!«“ (Cit. podle Peter Nelken, *Lachen will gelernt sein*. Eulenspiegel Verlag Berlin, 1964 str. 61).

⁴⁵ H. Kindermann, *Meister der Komödie*. Wien—München 1952, str. 81.

⁴⁶ По литературным вечерам. Диспут о советской сатире. (Политехнический музей.) На литературном посту 2, 1930, стр. 80.

4

„Veškerý... vulkán a výbuch, který s sebou přinesla Říjnová revoluce, si žádá nových forem i v umění.“

V. Majakovskij

Utvrzující podstata umělecké kritiky společenských jevů v socialistickém umění je výrazem hluboké světonázorové identifikace umělců se společenským řádem, a nikoli produktem jejich politické opozičnosti vůči režimu. Moment politické revolty, „permanentní výzvy“, „Velké Negace“ skutečnosti, světonázorové opozičnosti vůči vládnoucí třídě je nezřídka v pracích revizionistů, buržoazních estetiků, filozofů a literátů vydávána nejen na základ umělecké tvorby a sociálněpolitickou konstantu (podle H. Marcuse: „Poezie je schopnost negování věcí...“,⁴⁷ E. Fischer viděl literáta v rámci „neklidné literatury“ pouze jako „kacíře, stojícího proti společnosti“: „V našem století je intelektuál povolán být... kacířem“),⁴⁸ ale za stimul, zdroj revolučního vývoje umění. Zde jsou zjevně generalizovány fenomény vlastní literaturě a umění v třídní, buržoazní společnosti.

Jde vesměs o ideje a výroky starého data. Již v dávné minulosti se dály pokusy spojovat revolučnost umění s momentem jeho opozičnosti vůči společnosti. R. Wagner už v r. 1848 ve své stati *Umění a revoluce* napsal, že „v epoše svého rozkvětu umění Řeků bylo konzervativní, protože nebylo zcela adekvátní lidovému vědomí“, a že v Německu jeho doby „je opravdové umění revoluční, protože se nalézá v opozici k celkovému hnutí“. Proto podle jeho názoru mohlo umění u Řeků „pouze dále kvést, nikoli však měnit se“.⁴⁹

Daný, dlouho se držící názor byl překonán samotným vývojem pokrokového umění, jež spojilo svůj osud se socialistickou revolucí. Rozumí se, že vztahy mezi literaturou, uměním a skutečností nejsou ani za socialismu zdaleka jen idylické; nebývají zbaveny dílčích neshod, jistého napětí: „...nejsou vyloučeny ani jednotlivé odchylky, těžkosti, »třenice« bývají nevyhnutelnými souputníky živého vývoje“ (Ju. Barabaš).⁵⁰ Ale závažná je i jiná okolnost – morálněpolitická, etická jednota sovětského, socialistického umělce a lidu, jeho strany, totožnost jejich sociálních zájmů: „Sovětský umělec nemůže stát proti společnosti, v níž žije, protože nemůže stát sám proti sobě, proti rodině, kterou miluje, proti mnohamiliónovému společenskému kolektivu, jehož si váží a od něhož se mu naopak dostává poct a uznání“ (A. Salynskij).⁵¹ Nelze tedy hovořit „o roztržce umělců se socialistickým prostředím vcelku (nebudeme-li brát v úvahu renegátství)“, píše ve své knize *Politika a literatura* sovětský vědec G. Kunicyn, „nýbrž pouze o tom, že nepřijímají jednotlivé stránky skuteč-

⁴⁷ H. Marcuse, *One-dimensional Man*. Boston 1968, str. 257.

⁴⁸ E. Fischer, *Inteligent a moc*. Literární noviny, č. 25, 1966, str. 3.

⁴⁹ Citováno podle ruského vydání: P. Вагнер, *Искусство и революция*. Петроград 1918, str. 22.

⁵⁰ Ю. Барабаш, *Искусство и полигана*. In: Вопросы литературы и искусства на современном этапе. Москва 1973, str. 26.

⁵¹ Театр 10, 1971, str. 10.

nosti. Ostatně kdo u nás, kromě lidí málo vzdělaných v marxismu-leninismu a těch, kdo si myslí, že přikrašlování je správnou věcí, přijímá *všechny* stránky skutečnosti? Jak bychom mohli jít kupředu, kdybychom přijímali *všechny* stránky života? ... I v radostech a smutku našich dějin, i v podpoře nového, v úporném boji se starým — jde naše umění vždy spolu s lidem, spolu s leninskou stranou. Nikoli náhodně, ale naprosto zákonitě nazýváme umění mocnou duchovní zbraní v rukách strany a lidu... Ze vzájemných *sympatií* mezi naší stranou, naší společností a sovětskými umělci, kteří se s radostnou ochotou zúčastňují společenských zápasů (rozumí se, že chápaných širěji, než účast na zobrazení pouze *momentálních* hospodářskopolitických akcí), se rodí vítězství sovětské literatury a umění“.⁵²

Sovětské umění epochy revoluce dokázalo v praxi, že ideová identifikace umělců se socialistickou realitou a permanentní proměna uměleckých forem se navzájem nevylučují. Poprvé v dějinách slovesného umění se literatura jako celek podílí na přetvoření starého a tvorbě nového sociálního řádu, na vzniku socialistické pospolitosti; vyrůstá nikoli z opozice k realitě, ale z aktivní účasti na historické přeměně světa. Revolučnost umění není výslednicí politické opozičnosti umělce vůči danému společenskému pořádku, ale výrazem schopnosti postihovat uměleckými prostředky vnitřní pohyb a dynamiku evoluční řady, proces sebepřeměny společenskopolitické formace. Ostatně proces sebepřeměny je vlastní komunismu: „Komunismus není pro nás *stav*, který by měl být nastolen, ani *ideál*, podle něhož se má řídit skutečnost. Kommunismem nazýváme *skutečné* hnutí, které překoná nynější stav“ (K. Marx, B. Engels).⁵³ Tato skutečnost nemůže nemít vliv na formování artefaktu odrážejícího vnitřní sociální dynamismus. Umění, fixující sociální hnutí vyvíjející se ke komunismu, nemůže nemít novátorský ráz. Nikoli ideověestetická strnulost a nehybnost, ale proměna uměleckých forem v závislosti na pohybu života je nezvratným axiomem vývoje umění epochy socialismu a komunismu.

Německý básník J. B e c h e r svého času poznamenal, že: „Nové umění se nikdy nezačíná od nových forem, rodí se vždy spolu s novým člověkem.“ Tato skutečnost je potvrzována zkušeností sovětské revoluční literatury, začínající svou cestu novátorským vyjádřením nového životního obsahu. Estetický moment však není tímto zdařilým poznatkem popřen; stěží se totiž dá oddiskutovat otázka, že novátorství znamená nalézání takových cest nebo metod, které doposud nebyly nalezeny a které vyplývají z nových úkolů, nastolujících ten či onen technický problém. Přirozeně, že „ne každý, kdo hledá nové, nalézá něco opravdu nového. Nové nutno umět hledat. Kdo nevidí nová učení společenského života, kdo nezná jinou realitu než svoje »já«, nenajde při hledání »nového« nic než nový nesmysl“ (P l e c h a n o v).⁵⁴

Nové, revoluční sovětské umění stálo před úkolem vytvořit novou uměleckou epochu, nalézt formu i výrazové prostředky adekvátní novému obsahu života. Doslova celá kulturní atmosféra mladého proletářského stá-

⁵² Г. Куницын, *Политика и литература*. Москва 1973, str. 459—460.

⁵³ К. Маркс, В. Энгельс, *Списы*, sv. 3. Praha 1958, str. 49.

⁵⁴ G. V. Plechanov, *Umění a literatura*. Praha 1956, str. 271.

tu v prvních dobách byla prodchnuta vášnivou snahou odkrývat nové cesty umělecké tvorby. „Cožpak zůstaneme epigony?“, ptal se v prosinci r. 1918 Lunačarskij, „cožpak budeme opatrovat pouze dědictví otců a sami nebudeme s to vytvořit nic nového?“⁵⁵ To byla zákonitá tendence plná romantického vzletu, tendence naprosto odpovídající poslání i historickému pohybu umění. „Včerejší umění životu nestačí. Často mu přímo škodí. Nezbytná podmínka zdravého a normálního života je vytvářet umění neustále obnovované tou měrou, jak se i život neustále obnovuje“ (R. Rolland).⁵⁶

Inspirující impuls Říjnové revoluce už v první fázi napomáhal bouřlivému rozvoji sovětského umění, který připomínal snad jen vzmach umění v epoše rané renesance. V různých oblastech mladého sovětského umění – v poezii (Blok, Majakovskij, Pasternak), divadle (Mejerchold, Vachtangov, Tairov), filmu (Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin), hudbě (Prokofjev, Šostakovič), výtvarném umění (Malevič, Tatlin, Dejneka aj.) – začíná se v prvním desetiletí široká umělecká *ofenzíva revoluce*, inspirující a obrozující svými ideovými i formálními výboji umění evropské. „Ve vzdálenosti 600 verst kypí umělecký život nemající rovna v Evropě,“ psal Majakovskij v r. 1924 (konspekt přednášky *O současné poezii*).

Právě sovětské revoluční umění, odkrývající nové tvůrčí horizonty, bylo uměním novátorským, avantgardním. Zkušenost sovětské porevoluční literatury svědčí o tom, že skutečná avantgardnost vzniká pouze tam, kde se novátorství formy spájí s politickou pokrokovostí obsahu: ... to, „co je avantgardní, to je nepřerušeně progresivní. Progresivní představuje historicky zdůvodněný pohyb jevů daného druhu kupředu“ (I. Máca). Skutečně avantgardní novátorství není bezobsažným experimentátorstvím vedoucím k formalismu, ale ideově i formálně mnohostranné hledání výrazu „jazyka předmětu“. Nepochybné je však to, že „v avantgardě progresivního vývoje umělecké kultury našeho století jde socialistické umění“.⁵⁷

*

Samotná kulturní politika mladého revolučního státu se už od samotného počátku – zejména pak ve dvacátých letech – vyznačovala aktivním podporováním všech zajímavých tvůrčích výbojů a činů, jež šly vstříc revoluci (viz např. usnesení ÚV RKS (b) z r. 1922 o podpoře Lefu i Serapionových bratří – za předpokladu, že jejich členové nebudou tisknout svá díla v reakčních publikacích). Svobodomyšlná a na svou dobu velmi pružná kulturněpolitická koncepce zdůrazňovala nutnost svobodné tvůrčí soutěže různých literárních škol a směrů, z níž se měl teprve zrodit nový umělecký „styl odpovídající epoše“ (Usnesení ÚV VKS(b) z 18. 7. 1925 „O politice strany v oblasti krásné literatury“). Šlo o to, aby bylo vytvořeno umění, které by zobrazilo všechny přeměny ve společnosti, vyjádřilo veškerý složitý obsah společenského života a které by vytvořilo základ pro obrovskou epochu budoucí socialistické kultury. Nebylo rozum-

⁵⁵ A. B. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, стр. 152–153.

⁵⁶ R. Rolland, *Divadlo lidu*. Praha 1946, str. 10.

⁵⁷ I. L. Máca, *Problémy umělecké kultury XX. století*. Odeon, Praha 1973, str. 61, 59.

né, aby jeho rozmach byl svazován předem zhotovenou estetickou doktrínou, kánónem direktivních předpisů. Strana byla pamětliva někdejší Leninovy myšlenky, vyslovené už dlouho před revolucí, že „literární část stranické věci proletariátu se nemůže šablonovitě ztotožňovat s jinými částmi stranických úkolů proletariátu“, že jde o oblast složitou, náročnou a citlivou, v níž je „nezbytně nutné zabezpečit větší prostor pro myšlenku a fantazii, formu a obsah“ (*Stranická organizace a stranická literatura*, r. 1905).

Tvůrcové sovětské revoluční kulturní politiky si uvědomovali, že je třeba ve vztahu umění a státu vytvořit takový systém vzájemných vazeb, který by vylučoval možnost ustrnutí umění a respektoval jeho odvěkou „revoluční“ povahu neustálé sebezpřeměny. Dějiny umění už totiž nejednou potvrdily nebezpečí kulturního úsilí „...státu...“, který v podmínkách třídního, buržoazního světa nechává „...ustrnout vše, čeho se dotkne“, který dovede „živé ideály proměňovat v ideály byrokratické“ (R. Rolland),⁵⁸ a který ve vztahu k umění projevoval jistou konzervativnost pramenící ze snahy spokojit se s dosaženým, s vytvořenými uměleckými formami, ověřenými při působení na masy. Základním trendem kulturní politiky leninského období bylo vytváření všech podmínek k uměleckému hledání, k tomu, aby se ve shodě s obnovou života neustále obnovovalo i umění.

Zápas ruské revoluce o nové umění nebyl ovšem jednoduchým procesem. Konvencionalismus, různé staromilské, někdy i značně extrémní tradicionalistické tendence, poplatné umění včerejška, se projevovaly jak v literární kritice, tak v kulturněpolitických názorech řady činitelů téměř od samotného počátku revoluce. Smutná zkušenost Majakovského s inscenací i otištěním *Mysterie-buffy* („*Jenom ne vzpomínky...*“) a vlastně i poémy *15000000*, Mejercholda s představením Verhaerenova *Svítlání* a Gogolova *Revizora* aj. — byly víc než zjevným svědectvím toho, jak ostrý byl zápas o umění novátorského typu. „Chaotické kvašení, horečné hledání nových hesel,“ jak konstatoval V. I. Lenin v rozhovoru s Klárou Zetkinovou, „hesla, provolávající »hosanna« určitým směrem v umění a v myšlení, zítra zase volající »ukřižuj ho« — to vše je nevyhnutelné“⁵⁹ v době, kdy revoluce uvolňovala dosud spoutané tvůrčí síly.

Nicméně revoluce v rozhodujících momentech kulturního života prvního desetiletí dovedla — přes všechny výkyvy — odolat různým protichůdným dobovým likvidátorským tlakům a zachovat nejen hodnoty klasického dědictví, ale současně zabezpečit nutný prostor i pro zrod hodnot nových, pro tvůrčí experiment na základě společensky aktivního umění, zabezpečit svobodnou tvůrčí atmosféru. Stylová odlišnost tvorby Serafimoviče a Erenburga, Furmanova a Babela, Fadějeva a Pilňaka, Šolochova a Vesjolého, Tolstého a Buřgakova, Majakovského a Jesenina, Oleši a Leonova, Stanišlavského a Mejercholda i jiných umělců byla výrazem svobodných, ideově a umělecky širokých výbojů a proudů raného sovětského revolučního umění. Tak se v tehdejší převratné, světodějné době přes všechny těžkosti a nevyhnutelné omyly a chyby prakticky naplňoval Leninův

⁵⁸ R. Rolland, *Divadlo lidu*. Praha 1946, str. 10.

⁵⁹ Viz Lenin, *O literatuře*. Praha 1950, str. 191.

požadavek, vyslovený v rozhovoru s Klárou Zetkinovou v r. 1920, že po vítězství revoluce, která proměnila staré vztahy mezi spisovatelem a státem, „každý umělec, každý, kdo se za něho považuje, má právo tvořit svolně, podle svého ideálu, nezávisle na ničem... Jsme však pochopitelně komunisté,“ dodával. „Nesmíme stát nečinně a dovolovat chaosu, aby se rozvíjel, kam bude libo. Musíme naprosto plánovitě řídit tento proces a formovat jeho výsledky.“⁶⁰

5

Na počátku a v polovině třicátých let postupně sílí snaha zobecnit uplynulou etapu vývoje sovětského umění, nalézt integrující momenty ve způsobu zobrazení reality. Tak se rodí po mnoha teoretických sporech a hledáních socialistický realismus jako nová tvůrčí metoda sovětské literatury.

Kolem socialistického realismu se v minulosti lámalo a zlomilo už nejedno kopí. V jistých dobách bylo nepopulární vůbec o něm mluvit. Osudy tohoto nejdříve diskutovaného, zlehčovaného, zatracovaného, bagatelizovaného a přece stále žijícího literárního směru nebyly jednoduché a lehké. Šlo však o celou objektivně existující uměleckou epochu v dějinách sovětského umění, která zrodila umění nového typu. Tuto objektivní skutečnost nelze popřít ani pominout. Umění epochy socialismu, svádějícího tvůrčí zápas o vyjádření nových dějinných realit i lidských kvalit revoluce, nebylo nikdy záležitostí krátkodechých literárních sporů a polemik, nezrodilo se z vůle několika jedinců, kteří se sešli, aby vymysleli a proklamovali novou estetickou – obyčejně stále obměňovanou – doktrínu a vzápětí ji opustili. Zrodil je sám život, zápas o vítězství revoluce, o budování komunismu, nového lidského řádu. Formulaci socialistického realismu pak končí období zrodu sovětské literatury.

Samotný termín „socialistický realismus“ se poprvé objevil na stránkách moskevského listu *Literaturnaja gazeta* v r. 1932. Teoreticky byl rozpracován na I. sjezdu sovětských spisovatelů v r. 1934.

První sjezd „ideového, politického, uměleckého vyzbrojení sovětské literatury“⁶¹ byl velkým historickým mezníkem v literárním životě země. Stal se výrazem kvalitativních společenskopolitických přeměn a přesunů v umělecké sféře, jež nastaly likvidací roztržitosti literárních skupin v r. 1932 na základě historického usnesení ÚV VKS(b) z 23. 4. O přestavbě literárně uměleckých organizací. Usnesení eliminovalo projevy literárního politikaření, administrování a komandování, jež dávalo o sobě znát v některých literárních organizacích (Rapp), hrozícího nebezpečím odtrženosti od aktuálních politických úkolů současnosti. Vytvořil se tak základ pro vznik jednotného Svazu sovětských spisovatelů.

Sjezd se konal od 17. srpna do 1. září 1934. Na šestadvaceti zasedáních vyslechlo téměř 590 delegátů více než dvě stě projevů a diskusních příspěvků. Mezi čtyřiceti zahraničními delegáty byli mezi jinými Martin Andersen Nexø, Louis Aragon, André Malraux, Jean Richard Bloch, Ernst Toller, Friedrich Wolf, Johannes Becher, Bella

⁶⁰ Tamtéž, str. 192.

⁶¹ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. Москва 1934, str. 222.

Illés, Kostas Varnalis, z československých umělců Vítězslav Nezval, Laco Novomeský, Adolf Hoffmeister, Lubomír Linhart aj. Literární jednání doprovázely pozdravné projevy dělníků, vojáků, kolchozníků, pionýrů aj. Jménem ÚV VKS(b) vystoupil na sjezdu A. A. Zdanov, který formuloval hlavní tvůrčí zásady a sociální rysy sovětské literatury a její společenské úkoly. Hlavní referát o sovětské literatuře přednesl Maxim Gorkij, který hovořil zevrubně o místě sovětské literatury v literatuře světové. Další referáty byly věnovány problematice dětské literatury (S. Maršak), dramatické (V. Kirpotin, A. Tolstoj, N. Pogodin), básnické tvorbě (N. Bucharin), problematice světové literatury a úkolům proletářského umění (K. Radek) aj. Řešily se závažné otázky tvůrčího vztahu k umění minulosti, k jiným literaturám, otázky uměleckých žánrů, forem, stylů a tvůrčích metod, otázky práva na tvůrčí experiment a složitě vidění života, vztahu sovětské literatury k modernismu, otázky tradic a novátorství atd.

Jednání sjezdu bylo prosyceno jedinou snahou: pozvednout sovětskou literaturu na vysokou myšlenkovou, filozofickou i uměleckou úroveň, adekvátní „veliké epoše socialismu“, neboť bez „vysokých myšlenek, bez filozofie není literatury“.⁶² Dosažení těchto cílů bezprostředně napomáhala i sama skutečnost. Realizace socialismu, socialistických forem společenského soužití, všestranné rozvíjení materiálních i duchovních produktivních sil společnosti — to vše uvolňovalo společenskou energii, vytvářelo „neomezené možnosti kvalitativního i kvantitativního růstu tvůrčích sil a rozkvětu všech druhů umění a literatury“⁶³ (Stanovy) a současně napomáhalo utvrzení v životě nového, bolševického stylu života. „Ten tkví nikoli v mnohomluvnosti, deklaracích či v neobyčejné schopnosti mluvit dlouze, když je myšlenka krátká... Styl bolševické epochy spočívá v statečnosti, zdrženlivosti, je pln ohně, vášně, síly, veselí“ (I. Babel).⁶⁴

Na sjezdu, který nemá rovna v dějinách sovětské literatury, vládlo však nejen sváteční, ale i pracovní, dělné ovzduší. Průběh sjezdu, jeho tvůrčí i kritická atmosféra a zvláště jeho teoretické výsledky nejpádněji vyvracejí názory některých západních literárních vědců i revizionistů různého typu, kteří se dodnes snaží vykreslit sjezd — zejména v souvislosti se socialistickým realismem — jako mezník, od něhož se datují regresivní tendence ve vývoji sovětského umění vůbec.

Jednání sjezdu svědčilo o tom, že organizační sjednocení spisovatelů neznamenalo tvůrčí unifikaci a nivelizaci, nebrzdilo iniciativu, nenarušovalo dynamismus novátorských a experimentálních výbojů, ale že se naopak mohlo stát základnou plodného rozmachu sovětského literárního umění. „Svaz spisovatelů není zakládán proto, aby jen fyzicky sjednotil umělce slova, nýbrž proto, aby si, sdružení na odborné základně, mohli uvědomit svou kolektivní sílu, definovat pokud možno jasně různosti její tvůrčí práce, její zaměření a harmonicky sjednotit všechny cíle v onu jednotu, jež řídí všechnu pracovní tvůrčí energii země“ (Maxim Gorkij).⁶⁵

Sjezd znovu potvrdil, že plodné principy kulturní politiky strany, vypracované už ve dvacátých letech, zůstávají v platnosti. Zdůraznil, že „v oblasti poetické tvorby musí být široká svobodná soutěž v tvůrčích hledáních, ve formulaci problémů i v jejich řešení. Závazné direktivy v této sféře by

⁶² Tamtéž, str. 279.

⁶³ Tamtéž, str. 716.

⁶⁴ Tamtéž, str. 279.

⁶⁵ Viz M. Gorkij, *O literatuře*. Praha 1951, str. 585.

vedly k byrokratizaci tvůrčích procesů a špatně by posloužily veškerému rozvoji umění⁶⁶. Tento tvůrčí, literárně politický princip byl posléze zafixován i ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů. Vedoucí oddělení kultury a propagandy leninismu ÚV VKS(b) A. I. Stěckij charakterizoval linii sovětské literatury jako vytváření „děl proniknutých duchem socialismu“. „A ve všem ostatním — svobodná tvůrčí soutěž“⁶⁷.

Orientace na tvůrčí hledání, na velkou a smělou experimentální práci byla vůbec jedním z podstatných rysů sjezdu. Byla to zákonitá tendence. První sjezd sovětských spisovatelů představoval nástup k novým uměleckým výbojům. Sama doba stimulovala novátorství, napovídala nové formy a prostředky uměleckého vyjádření nebývalého životního obsahu.

Socialistický realismus, jako novátorský tvůrčí směr a metoda, nebyl sovětské literatuře imputován, jak se to snaží vylíčit její nepřátelé, ale vyplynul organicky z její nové tvářnosti i z nové podoby společnosti. Stal se v polovině třicátých let novou uměleckou koncepcí, vyjadřující objektivní vývojové tendence i „potřeby revolučního umění“⁶⁸. Integrovaná tendence této koncepce se v tehdejší vývojové etapě doplňovaly orientací na uměleckou *syntézu*, která pomáhala spisovatelům při celostním zobrazování skutečnosti ve vši její mnohotvárnosti a protikladnosti, ve všech souvislostech i zprostředkovanostech epochy. Známa formulace, zafixovaná posléze ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů, zdůrazňující „pravdivé, historicko konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji“ (vyplyvající z materialistické dialektiky) vyjadřuje v nejobecnější podobě novou kvalitu výpovědi sovětské literatury o realitě. Tato koncepce socialistického realismu vedla literaturu nepochybně k dosažení hlubokého *filozofického promyšlení epochy*.

Tvůrčí metoda sovětské literatury byla chápána v diskusích na sjezdu velmi široce. Předpokládala se přirozeně nikoli kanonizace jednoho literárního směru, proudu nebo stylu (varovalo se před přeměnou socialistického realismu v jakýsi „komplex nástrojů, který se vydává spisovatelům k vytvoření uměleckých děl“, A. Stěckij),⁶⁹ ale všestranný kvantitativní i kvalitativní rozvoj „forem, stylů a žánrů umělecké tvorby v závislosti na individuálním talentu i tvůrčích zájmech spisovatelů“⁷⁰.

Etickým základem socialismu je víra v člověka, v dobro, ve vítězství rozumu. Právě proto chápal i M. Gorkij socialistický realismus nikoli jako strnulé dogma, ale jako živý, stále se rozvíjející organismus, nejen jako estetickou, nýbrž především jako širokou eticko-filozofickou kategorii. Podle Gorkého „socialistický realismus utvrzuje bytí jako čin, jako tvořivou práci, jejímž cílem je neustálé rozvíjení nejcennějších individuálních vlastností člověka k zajištění jeho vítězství nad přírodními silami, k zajištění jeho zdraví a dlouhého věku, k zajištění velikého štěstí žít na zemi, kterou v souladu s neustálým vzrůstem svých potřeb chce obdělávat celou jako překrásný příbytek člověka, sjednoceného v jediné rodině“⁷¹. Umění

⁶⁶ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. Москва 1934, str. 671.

⁶⁷ Tamtéž, str. 615.

⁶⁸ Tamtéž, str. 316.

⁶⁹ Tamtéž, str. 615.

⁷⁰ Tamtéž, str. 716–717.

⁷¹ M. Gorkij, *O literatuře*. Praha 1951, str. 586.

socialistického realismu se nezmítalo nikdy v alibistických abstraktnostech, transcendentnu, jeho devízou nebyl útek od reality, ale — jak již bylo řečeno — *příklon* k ní, snaha změnit ji k podobě člověka, snaha nastolit opravdové lidské vztahy. Toto umění se rozvíjelo spolu se životem, který prodělával a prodělává složitý pohyb a který nebyl vždy provázen jen samými úspěchy, ale i nezdary, dramaty, novými nadějemi a vždy vírou v obnovu jeho hodnot. Myslenková a společenská angažovanost v zápasech o přetvoření světa, přitakání životu, odpor a protest proti náladám deprese a zmaru a boj v zájmu řadového člověka představoval vždy humanistickou náplň umění socialistického realismu.

Již na sjezdu se zdůrazňovalo, že literatura socialistického realismu je uměním dynamickým, aktivním, v nejvyšší míře bojovným, uměním, které nejen že se nevyhýbá zobrazení palčivých společenských problémů a sociálních sporů, ale soustřeďuje se na jejich řešení. Pokud jde o předmět zobrazení v umění socialistického realismu, není a nemělo by být v životě člověka a společnosti oblastí, kterých by se tvůrce nového typu nemohl umělecky zmocnit. Přirozeně, v daném směru je důležitý umělcův politický postoj, světový názor, základní patos, s nímž přistupuje k životu a ztvárňuje jeho jevy. Je důležité, zda v jeho interpretaci převládá či bude převládat deprese, rozčarování, rezignace před těžkostmi života, pocity odcizení nebo přitakání životu, úsilí o jeho přetvoření, snaha bojovat proti všemu zkostnatělému a přežilému ve vědomí i činech společnosti, usměrnit společnost k dosažení nových horizontů. „Úkol umělecké tvorby nelze svadět pouze k potvrzení toho, co existuje v životě, k předvedení hotových řešení konfliktů narůstajících v životě. Úkol socialistického umění spočívá v rozněcování myšlení, citů, energie mas, v zaměření jejich úsilí k vyřešení společensky závažných otázek, v mobilizování vůle osobnosti ve směru potřebném pro společnost.“⁷² Zde již literatura nabývá nejen výchovného, nýbrž i poznávacího významu. Úkol umělce epochy socialismu spočívá ve svérázném uměleckém „průzkumu“ mnohotvárné, měnící se skutečnosti, v objevování zasutých vrstev, území a forem života: „Skutečná poezie musí alespoň o hodinu předběhnout život,“ psal Majakovskij. „Pouze slabí přešlapují na místě a čekají, až událost přejde, aby ji mohli popsat. Silní pak běží dopředu na takovou vzdálenost, aby táhli pochopenou dobu za sebou.“ Tehdy se umění stává součástí celonárodní, celospolečenské věci. V takovém případě bude básník přirozeně „nejen... ilustrátorem hotových hesel strany, ale bude dodávat velkolepé »polotovary« pro vůdce strany, pro její ÚV, pro sjezdy a společenské mínění strany.“⁷³ Ostatně: „Špatný je umělec,“ říkal svého času Lunačarskij, „který svými díly ilustruje již vypracované téze našeho programu. Umělec je cenný právě tím, že vyzvedá to nové, že svou intuicí proniká do oblastí, do níž se obvykle těžce proniká...“⁷⁴

Umění socialistického realismu, které spjalo své osudy s osudy nového světa, usiluje o zobrazení života nikoli v jeho statické podobě, nýbrž v jeho

⁷² В. Новиков, *Художественная правда и диалектика творчества*. Москва 1971, стр. 394.

⁷³ А. В. Луначарский, *Статьи о советской литературе*. Москва 1958, стр. 318.

⁷⁴ А. В. Луначарский, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 8. Москва 1967, стр. 12.

proměně, přestavbě, v jeho směřování k novým životním formám, v „revolučním“ vývoji. Umělec nového typu musí citlivě postihovat a předvídat pohyb skutečnosti, ukazovat, kam vede boj protikladů, který uviděl v životě a který zobrazil ve svém díle. „Přijímáme skutečnost, avšak nikoli staticky...“ psal v r. 1933 Lunačarskij. „Náš realismus je skrz naskrz dynamický... Socialistický realista chápe skutečnost jako vývoj, jako pohyb, vytvářený neustálým bojem protikladů. Nejenže není statikem, není ani fatalistou: v tomto boji nalézá sám sebe, určuje svou třídní pozici... formuje se jako aktivní síla, která usiluje o konkrétní usměrnění procesu.“ V souvislosti s pochopením dějinného pohybu nabývá na pronikavosti Lunačarského pojetí umělecké pravdy v socialistickém realismu: „Představte si, že se staví dům, a že až bude dobudován, bude to velkolepý palác. Ale není ještě hotov a vy ho narýsujete takto nehotový a řeknete: »To je váš socialismus, ale střecha mu chybí.« Projevíte se jako realista, řeknete pravdu; ale je zřejmé, že tato pravda bude vlastně nepravdou. Socialistickou pravdu může vyslovit jenom ten, kdo chápe, o jaký dům půjde, jak se staví, a komu je jasné, že bude mít i střechu. Člověk, který nechápe vývoj, pravdu nikdy neuvidí, protože pravda je mnohdy sama sobě nepodobná, »nesedí« na místě, pravda letí, pravda je vývoj, pravda je konflikt, pravda je boj, pravda je zítřejší den a právě tak je ji třeba vidět, a kdo ji takto nevidí, je realista buržoazní a tudíž i pesimista...“⁷⁵ Zde se do popředí dostává úloha umělcova světového názoru, jeho stranickosti; stranickosti dané nejen příslušností ke straně, ale i souhlasem s revolucí, s viděním a hodnocením života ve světle životní pravdy, komunistických ideálů a dějinné perspektivy. „Socialistický realismus je uměním životní pravdy, pravdy, pochopené a promyšlené umělcem z pozic leninské stranickosti“ (Šolochov).⁷⁶

*

Prvotní koncepce socialistického realismu, jak byla rozpracována na I. sjezdu sovětských spisovatelů, zdůrazňující mnohotvárnost uměleckých forem, ideově-filozofickou obsažnost, objevování nových uměleckých cest, byla v průběhu doby, koncem třicátých a na přelomu čtyřicátých a padesátých let, poněkud myšlenkově zplošťována, zjednodušována. Tím, že estetika socialistického realismu byla redukována na několik závazných postulátů (kladný hrdina, optimismus atd.) přikládáných k hodnocenému dílu jako měřítko hodnot, stávalo se, že byla zpochybňována i díla významných tvůrců, kteří obohatili nejen sovětskou, ale i světovou literaturu (Ilf-Petrov, Prišvin, A. Grin, Zoščenko aj.). Ve stati jednoho literárního vědce jsme se mohli svého času například dočíst, že dokonce „ne všechno i v pozdních dílech Majakovského může stát na nejvyšší příčce socialistického realismu“.⁷⁷ Nebylo blíže určeno, o jaká díla jde, ale čtenář znalý díla V. Majakovského se nemůže nedovtpít, že je zřejmě řeč o *Horké lázni*

⁷⁵ A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, стр. 4—736.

⁷⁶ М. Шолохов, Собрание сочинений в 9-ти томах, т. 8. Москва 1969, стр. 397.

⁷⁷ А. Бушмин, Социалистический реализм. (К вопросу о его толковании.) Русская литература 4, 1963, стр. 10.

a *Štěníci*, hrách založených na stylizovaném, groteskním zobrazení skutečnosti. Zúžené pojetí umělecké palety bylo zřejmě v minulosti příčinou rezervovaného vztahu některých umělců k socialistickému realismu vůbec. Toto zúžené pojetí vrcholilo v průběhu let v kanonizaci forem předmětné obrazovosti nenarušujících životní pravděpodobnost. V řešení těchto otázek se ještě donedávna projevovala jistá neujasněnost a rozpaky. Objevovaly se koncepce nadřazující postupy předmětné obrazovosti formám stylizovaným jako něčemu s druhořadým, doplňkovým významem.

A přece již ve dvacátých a pak i ve třicátých letech A. V. Lunačarskij v souhlase se svou koncepcí realismu jako „široké kategorie“, jež nemá nic společného s „opičím napodobováním toho či onoho... originálu“,⁷⁸ považoval oba základní postupy, tj. jak „realistický“ (kde „pravdivost zobrazení vnějších jevů musí být pravidlem. V mimořádné pravdivosti spočívá obrovská síla přesvědčivosti“), tak i „stylizující“ („do něhož patří karikatura, hyperbola, deformace“) za rovnoprávné a organické postupy realistického umění, jdoucí k zobecnění a vyjevení životní pravdy různými cestami. „Zatímco v realistické hře nesmí tendence prosvítat zjevně, musí splývat s celkovou kresbou pravdivého vyprávění, zde autor naopak ihned (jako tvůrce plakátu nebo karikaturista) prohlašuje, že je tendenční a že tendenčnost je těžištěm jeho umění. Zde před námi vyvstává příklad *Aristofama*,“ psal Lunačarskij. „Zde je možný obrovský rozlet fantazie. Zde se mohou objevovat na scéně naprosto vymyšlené bytosti; vnější podoba i charakter lidí mohou být úmyslně deformovány, zkresleny. Samozřejmě, půjde-li o pouhou burleskní fantazii, pak takové dílo nebude mít u proletariátu velkou odezvu; může se uplatnit snad jen jako lehká zábava. Jestliže se však za tím vším fantazírováním skrývá snaha odhalit určité rysy skutečnosti, nedostatky třídního nepřítele nebo zaostalého představitele své vlastní třídy atd., zkrátka jde-li o vysokou komedii, o postup paralelní s karikaturou, odpovídající vznešenému patosu vyzývavého plakátu, pak je takové umění pro proletariát naprosto přijatelné, a dokonce absolutně nutné.“⁷⁹

Budoucnost socialistického umění, nového uměleckého „proletářského stylu“ v oblasti literatury, dramatiky a divadla viděl Lunačarskij jako postupný vývoj jdoucí po obou liniích uvedených stylistických postupů, jako vývoj projevující nejen „jistou tendenci k sblížení a vzájemnému přejímání“, k vzájemnému pronikání jednoho do druhého, ale i jejich boj; a na této bázi dialektického boje protikladů se podle něho rýsovala možnost zrodu „vyšší syntézy“. Především však Lunačarskij zdůrazňoval nutnost vyhlášení naprosté tvůrčí svobody „obou linií, jež jsou diktovány podstatou uměleckých úkolů proletariátu“.⁸⁰

Problematika umělecké stylizace na bázi realistického umění je neobyčejně závažným momentem tvůrčí metody socialistického realismu, vnitřního rozsahu, bohatství a mnohotvárnosti jeho tvárných prostředků a postupů. Popírání stylizovaných forem, jež o sobě dávalo znát v určitých dobách, ztotožnění těchto forem s formami antirealistického umění (v sou-

⁷⁸ A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, стр. 375.

⁷⁹ Tamtéž, str. 650—651.

⁸⁰ Tamtéž, 655—656.

hlase s rozšířenou antinomii realismus-modernismus) mělo za následek kanonizaci předmětnostních uměleckých forem. Orientace na umění jedné umělecké dimenze, jednoho tvaru a postupu však nutně ochuzuje škálu uměleckých prostředků socialistického realismu jak v oblasti literatury, tak divadla i jiných druhů umění. Nelze zapomínat, že již K. M a r x kdysi polemicky zřívavě zlehčoval všechny tendence upírající člověku možnost projevit svou „duchovní individualitu“, všechny snahy spoutat výpověď o světě jejím jednorozměrným, předepsaným vyjádřením: „Obdivujete se kouzelné mnohotvárnosti, nevyčerpateľnému bohatství přírody,“ psal na adresu vydání nové pruské cenzurní instrukce. „Nežádáte, aby růže voněla jako fialka, ale to nejbohatší z nejbohatšího, duch, má existovat jen v *jediné* podobě?...“⁸¹

Vývoj ovšem není charakterizován jen trvale vzestupnou linií. Je to nerovnoměrný pohyb, který se prosazuje i v četných odchylkách, a někdy se přiblíží i ke slepým ramenům. Vývoj jde klikatými cestami a není uchráněn ani momentů stagnace nebo regrese. A je jen výrazem složitosti tohoto procesu, že se teprve dnes dobíráme toho, co se vytvořilo a zformovalo ve víceméně jasných obrysech již na úsvitu dějin sovětské literatury a marxistické estetiky.

*

Už v době, kdy se vlastně teprve rýsovaly a formovaly teoretické předpoklady a principy socialistického realismu, vyhraňovala se také otázka podstaty základního patosu sovětské literatury — utvrzujícího a kritického principu. Tato otázka dlouho nebyla vinou mechanického chápání protikladu kritického a socialistického realismu zevrubně teoreticky propracována.

Utvrzovat skutečnost totiž neznamená jen pasívně zrcadlit „naše úspěchy“ a mechanicky a panegyricky se ztotožňovat s pozitivním. Očividná je nerozborná dialektická jednota patosu utvrzení a patosu negace, kritiky, což někdy není literární vědou zcela respektováno. Utvrzení není produktem pouze „přítakávajícího“ vztahu ke skutečnosti, ale vzniká z jednoty dvou principů: utvrzení ideálu nemůže probíhat bez boje, bez odhalení anti-ideálu; na druhé straně kritické i satirické odhalení vzniká na základě utvrzujícího zaměření tvorby ke společenskému ideálu, tj. zahrnuje pozitivní program, „utvrzení socialismu cestou obrazného zobrazení faktů, lidí a vzájemných vztahů lidí v procesu práce“ (M. Gorkij). Ostatně, v dialektice „popření je určité něco, má určitý obsah“, není to „holá negace“. „Negativní je stejnou měrou pozitivní,“ fixuje L e n i n postřeh Hegelův ve svých konseptech hegelovské *Vědy o logice*.⁸²

A právě už na I. sjezdu sovětských spisovatelů byl v řadě projevů socialistický realismus chápán jako literatura kritického záběru, kritického podání skutečnosti. Principiální souhlas s pozitivním společenským programem nemůže postrádat kritické elementy, kritický vztah k negativnímu, ke společenským nedostatkům. Jestliže se v minulosti vytvořilo v důsledku

⁸¹ K. M a r x, B. E n g e l s, *Spisy*, sv. 1. Praha 1956, str. 24.

⁸² V. I. L e n i n, *Filosofická sešity*. SPN, Praha 1953, str. 71.

dogmatického výkladu socialistického realismu zkrleslé pojetí dané umělecké kategorie ústící v přikrašlování skutečnosti, neznamená to, že nikdy nebyla jiná koncepce: kritickou povahu socialistického realismu nikdy nepopírali ti, kdož marxisticky pojímali i epochu socialismu. Na prvním sjezdu sovětských spisovatelů bylo řečeno naprosto jednoznačně „Socialistický realismus je ve své podstatě kritický. Kritika a rozrušení starého, kritický vztah ke všemu, co je nám nepřátelské a co je cizí duchu socialismu, ale je ještě zahrnuto v našem životě, představuje jeden ze závažných úkolů socialistického realismu. Nelze stavět socialistický realismus jako metodu a jako světový názor utvrzující skutečnost proti jeho kritické podstatě. Zakladatelé marxismu říkali, že marxismus je ve své podstatě kritický. Jeho kritická stránka je zaměřena na rozrušení, zničení starého a na tomto základě — základě kritického osvojení, překonání a zničení starého — na vytvoření a utvrzení nového řádu.“⁸³

V socialistické společnosti již sama kritika nabývá nového utvrzujícího rázu, jestliže je vedena z pozic komunistických idejí. „Musíme umět uvádět do rovnováhy právo na naši kritiku s entuziasmem a patosem, který vkládáme do díla socialistického budování. A jestliže tomu tak není, pak právo na kritiku nedostanete“ (V. Majakovskij).

*

Složité společenské procesy v druhé polovině třicátých let i kulturně-politická opatření spojená s bojem proti formalismu (1936–38) nepřerušily další plodný vývoj a kvalitativní růst sovětského literárního umění, i když poněkud zkomplikovaly jeho teorii: zúžení estetické platformy socialistického realismu, jež o sobě dalo znát i na přelomu čtyřicátých a padesátých let, kanonizace ryze realistických výrazových prostředků nenarušujících životní pravděpodobnost, návrat k tradicionalismu, eklekticismus (zejména v architektuře) a oslabení novátorských výbojů, snaha zesociologizovat umění, svěst je k ilustraci společenských procesů, zeslabení poznávacího významu umění a zveličení výchovného poslání, snaha svěst estetický základ socialistického realismu k několika vybraným teoriím a postulátům, teorie bezkonfliktovosti aj. — to všechno znesnadnilo osudy sovětského umění, jeho estetickoteoretické myšlení; nebylo však s to přetnout vývoj sovětského umění, které mělo dosti vnitřní energie a tvůrčího dynamismu, aby dovedlo překonat vše, co svírá jeho myšlenkový rozlet a tvůrčí pohyb.

Tolstého *Petr I.* a poslední díly jeho *Křížové cesty* stejně jako Šolochovova *Tichého Donu*, Švarcův *Drak*, *Stín*, Leonovova *Metelice*, *Vlk a válečné drama Vpád* a řada klasických děl poválečného romanopisectví, básnictví a dramatiky — Fadějevova *Mladá garda*, Pavlenkovo *Štěstí*, Kazakevičova *Hvězda* a *Dva ve stepi*, Platonův *Návrat*, Někrasovovy romány *V stalingradských zákopech*, *V rodném městě*, Leonovův *Zlatý kočár*, Arbutovova *Irkutská historie*, Šolochovův *Osud člověka*, Těndrjakovův *Soud*, Baklanovova próza *Píď země*, „... *neb mrtví jsouce hanby nedojdeme*“, Bondarjovovo *Ticho*, *Prapory žádají palbu*, *Poslední salvy* a *Hořící sníh*,

⁸³ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. Москва 1934, str. 666.

Vladimovova *Železná ruda*, Ajtmatovova *Džamila*, Katajevova *Tráva zapomnění a Živá voda*, Vasiljevovy „... a jitra jsou zde tichá“, Mieželaitisův *Člověk*, Rožděstvěnského *Dopis do XXX. století*, Vozněsenského *Antisvětý* a Longjumeau, Dvoreckého *Člověk odjinud*, Makajonkův *Konec malého apoštola*, Šukšinovy povídky a *Červená kalina*, Rasputinovy novely *Poslední lhůta*, *Loučení s Maťorou*, *Žij a nezapomínej* atd. byly výrazem tvůrčího rozmachu sovětské literatury, křivky jdoucí neustále vzhůru. Znovu je v popředí nepřikrášlená pravda života, cesty a osud lidu, člověk se všemi svými slabostmi i hodnotami, jeho zápas o své lidství a prosazení komunistického životního principu.

„Všechny pokusy o jednoznačné určení socialistického realismu uzavřeno, jednou provždy platnou formulí, nevedou k úspěchu, neboť socialistický realismus je složitý, vyvíjející se živý jev.“⁸⁴ Metoda socialistického realismu dávající „pravdivé zobrazení života v jeho revolučním vývoji“ předpokládá nikoli stylovou omezenost, ale tvarovou mnohotvárnost výpovědi o světě, mnohotvárnost forem jeho zobrazení. Dnešní pojetí socialistického realismu nelze omezovat vytyčováním závazných sociologicko-obsahových rysů, jimiž se poměruje to či ono konkrétní dílo (jak píše A. Mjasnikov, objevila se v padesátých letech dokonce kniha, v níž se kompozice, syžet a systém uměleckých obrazů v Gorkého *Matce* předkládaly jako typologické příklady kompozice a systémů obrazů celého socialistického realismu).⁸⁵ „Jakmile jednou vzniklo básnické dílo, nebo cyklus básnických děl,“ citoval kdysi A. Gramsci Croceho Kulturu a mravní život, „není možné pokračovat v tomto cyklu dále studiem, nápodobou nebo variacemi těchto děl. Po této cestě dospějeme jen k tak řečené básnické škole, a to je *servum pecus* epigonů. Poezie nezrodí poezii; k partenogenezi nedojde; musí zasáhnout mužský živel, skutečnost, vášně, praxe, mravnost. Nejvýsostnější posuzovatelé básnického umění doporučují nenásledovat v tomto případě literární předpisy, nýbrž, jak říkají, ‚znovu tvořit člověka‘, obrodit ducha, vzbudit nový citový život – z toho pak povstane, povstane-li vůbec, nová poezie.“⁸⁶ Estetika socialistického realismu, odrážejícího pohybuující se realitu, se proto musí opírat o takové principy, které při stanovení nesvazujících tvůrčích zásad, respektujících dosavadní vývoj socialistického umění, otvírají prostor pro tvůrčí hledání, pro objevování nových uměleckých cest. V sovětské literární vědě se prosadila koncepce, která bere v potaz celý souhrn faktorů, počínajících se tím, že „1. umění odráží reálnou skutečnost, naslouchá ‚jazyku ... předmětu‘ (Marx); 2. umělec není pasívním médiem, podřizujícím se – podle Lukácse – ‚diktátu skutečnosti‘, ale tvůrčím způsobem zpodobuje, přetváří viděné, srovnává skutečnost se svým ideálem (odtud velká úloha světového názoru umělce, stranickost a lidovost jeho tvorby); 3. obraz skutečnosti v umění není kopií života, ale zvláštní ‚estetickou realitou‘, která má zpětný vliv na společenský život a podílí se na jeho změně; 4. umělecké dílo žije jen

⁸⁴ *Проблемы художественной формы социалистического реализма*, т. 1. Москва 1971, str. 15.

⁸⁵ Tamtéž, str. 23.

tehdy, když odkrývá lidem něco nového, když obohacuje jejich city, rozum, vůli, když v nich probouzí umělce.“⁸⁷

Více než půl století sovětské literatury proběhlo ve znamení socialistického realismu, který se stal uměleckou epochou — zákonitou etapou ve vývoji nejen sovětského, ale i světového umění. Jistě jsou důležité diskuse o socialistickém realismu jako o metodě, směru či stylu, což přirozeně pomůže myšlenkově vytríbit jeho estetické pojetí. Je však důležitější, aby se socialistický realismus — jako umění zvláštního typu, jako osobitá filozofická a estetická kategorie — nestal strnulým dogmatem, kanonizovaným souhrnem předem daných postulátů, uzavírajících se před tvůrčími výboji. Epocha socialismu je před námi a jde o to, aby její umění bylo vždy schopno reagovat na proměny života, aby se nestalo zkamenělinou, „nabalzámovanou mumií minulosti“, ale aby se vždy pružně a tvořivě rozvíjelo dále ruku v ruce se samotným životem.

*

Sovětská literatura prodělala od dob Říjnové revoluce obrovský vývoj. Má za sebou léta úporných hledání, své vrcholy, období, vyznačující se napjatým bojem za objevování nových uměleckých cest i obsahových vrstev. Vždy však představovala umění, jehož osudy byly pevně spjaty s osudy socialistického světa, umění, jež ukusovalo „s lidem z jednoho krajíce, sdílelo jeho starosti, jeho naděje i jeho zápasy“.

ПУТИ, СМЫСЛ И НОВАТОРСТВО СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

Sovětská literatura formuluje se v době svého zrození jako literatura nového typu, která vytváří celou uměleckou epochu. Umění ВОСР dokázalo na praxi, že epochy společenských proměn a změn ne tlumí estetické potřeby lidu, že umění nejenže nepřestává být uměním, ale i ideově se obohacuje a umělecky se mění. V této analýze se v evolučním aspektu některé žánry sovětské literatury — heroicko-revoluční román, psychologická drama, román-epos; v práci zdůrazňuje se historická zásluha revoluční sovětské literatury, spočívající v potvrzení priority života jako obrazového zdroje umění, v potvrzení pravdivého, historicky konkrétního zobrazení skutečnosti. Pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti se všemi realitami, které se stalo esteticky-společenskou črtou sovětské literatury, ne znamená, ale to, že sovětská literatura znala jen úzko společensko-politický konflikt, který redukoval život na politiku a ideologii. Široký a obdumávaný život umění dokumentuje tvorbu M. Gorkého a M. Šolochova, kteří se dokázali otevřít pramenům společenského života a zdrojům lidskosti.

Umění sovětské literatury svědčí o tom, že konkrétní historismus, přikování pohledu k konkrétnímu životu — ne omezovalo tvůrčí představivost umělce a jeho umělecké vidění, ale umožňovalo ještě větší rozpětí fantazie. V této části studie se věnuje pozornost zrození a formování umělecké tendence, která se snaží o poznání smyslu společenských procesů a událostí (V. Majakovský, *Mysteria-buff*, některé díla A. V. Lunacharského, M. Bulgakova, Evg. Švarca), odlišná od umělecké struny humanistického romantismu (Grim, Paustovskij, Olesha) a tvůrčí evoluce sovětské satirické

⁸⁶ A. Gramsci, *Sešity z vězení*. Čs. spisovatel, Praha 1959, str. 42—43.

⁸⁷ Viz M. H. Пархоменко, *Актуальные проблемы социалистического реализма*. Москва 1972, str. 51.

литературы, в которой воскрешали лучшие традиции русской и мировой сатиры, отмечается смысл и назначение сатиры в социалистическом обществе.

В статье решается и проблематика взаимоотношений искусства и действительности, художника и революции, решаются и вопросы идейной и художественной революционности искусства в период общественных перемен, новаторства советской революционной литературы и искусства и др. В статье показывается, что революционность искусства не является выражением политической оппозиционности художника по отношению к данному общественному строю, а выражением способности постигать художественными средствами динамику и внутреннее движение эволюционного ряда, процесс самоизменения общественно-политической формации. Искусство социалистического мира доказало в течение своего развития, что настоящее новаторство возникает только там, где искусство реагирует на движение и преобразования жизни, где новаторство формы сочетается с политической прогрессивностью содержания, отмеченного коммунистической партийностью создателя, правдиво отражающего действительность в ее революционном развитии.

Заключительная часть статьи посвящена формированию советской литературы как литературы социалистического реализма. Здесь уделяется внимание Первому съезду советских писателей (1934 г.), который внес свой творческий вклад в развитие эстетики социалистического реализма; исследуется проблематика творческих приемов социалистического реализма, роль предметных форм и художественной стилизации в его поэтике. Одновременно решается ряд вопросов, касающихся основных идейно-эстетических категорий социалистического реализма, которые восприняты не только исторически, а показаны на фоне актуальных задач современной идеологической борьбы двух мировых общественных систем.