

Mathauser, Zdeněk

Revoluce a poezie

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 155-164

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121288>

Access Date: 30. 11. 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.

Z. MATHAUSER (PRAHA)

REVOLUCE A POEZIE

1. Každý, koho přitahuje vztah revoluce a poezie, setká se s tím, že na jeho počátku jak historicky, tak významově stojí otázka o tom, jak je vůbec revoluční poezie možná. Nejedna z činitelů kultury, jejichž význam — dokonce v dějinách pozdější socialistické kultury — není zdaleka zanedbatelný (např. V. Brjusov), se ještě v předvečer revoluce domníval, že vědomé navazování na ideje socialismu by literaturu dovedlo k tvorbě à la thèse. A u nás v šedesátých letech se nejednou vynořoval názor, podle něhož by bylo lépe na vědomou socialistickou ideovost vůbec zapomenout a prostě důvěřovat faktu, že současná literatura vzniká v socialistickém společenství, že ji píše jeho příslušníci. A jsou tu další otázky: Může mít odpovědnost socialistického spisovatele vůči revoluci tvárný umělecký význam? Má-li jej, tedy jaký? Kritické poříjnového uměleckého vývoje V. M a j a k o v s k é h o tvrdili, že odvrát od pozůstatků bohémského individualismu a příklon ke kolektivnímu citění nové society vede ke ztrátě oné romantické malebnosti, která je kořením poezie. Český strukturalismus v 30. letech dospěl zase k názoru, že oscilační tvar poezie 20. stol. spíše než ze zodpovědnosti tvůrce vůči realitě vzniká z pravého opaku, z uvolněnosti moderní umělecké struktury jak z jejích funkcí zobrazovacích, tak i vyjadřovacích. Takto — narážejíce na diametrální rozpor koncepce strukturalistické s marxistickou — vidíme, že otázka o možnosti revoluční poezie a o tvárném významu básníkovy revoluční odpovědnosti organicky přechází v otázku metodologickou: jakou estetickou metodou je možné a vhodné zkoumání toho, co nazýváme revoluční poezií?

Jednota předmětu (revoluce a poezie) a metody jejího zkoumání bude charakterizovat i celé naše zamyšlení.

2. Jsme svědky toho, že naše uměnověda se dnes dosti široce dovolává oné aplikace dialekticko-materialistické teorie odrazu na oblast umělecké tvorby, jak ji podal V. I. Lenin v cyklu svých „tolstojovských“ statí. Nepojímá se však příliš často tato aplikace neadekvátně? Příliš staticky, metafyzicky? Uvědomujeme si běžně ten fakt, který je svrchovaně důležitý právě pro naše symposium, že totiž umělecký odraz je u Lenina zasazen do nejpriznáčnější „uměnotvorné situace“, totiž do situace revoluční? Uvědomu-

jeme si, že Leninova koncepce odrazu nespočívá na pouhém páru dvou nehybných entit — obráženého a obrážejícího, nýbrž že vše je tu mnohonásobně zdvojeno, vše je v pohybu a napětí, vše jen hraje a je nabitó dynamičností a přitom jeden dialektický svár podmiňuje druhý? Že polárně zdvojena je tu a) ona „mateční“ (v užším slova smyslu) skutečnost, z níž autor bezprostředně *vychází*? (V případě Tolstého je to realita jeho šlechtictví a svářící se s ní realita jeho uměleckého talentu.) Že polárně zdvojena je tu b) i ona skutečnost, kterou významově spisovatel v plném slova smyslu *obráží*? (V případě Tolstého svár silných a slabých stránek rolnicko-buržoazní revoluce.) Že v Leninově modelu uměleckého odrazu je tento objektivní svár prvotní a směrodatný, přičemž mu však polarita „mateční“ skutečnosti *vychází* vstříc a vstupuje s objektivní polaritou do významových vazeb? (Máme na mysli souhru silných stránek revoluce a uměleckého talentu, právě tak jako na druhé straně vzájemnou vazbu „patriarchální“ slabosti revoluce a Tolstého „statkářských“ slabin uměleckých a myslitelských . . .) Uvědomujeme si běžně, že se v tomto nečekaném, objevném, jiskrném Leninově zjištění dotýkáme kořenů vědeckého objevitelství vůbec, neboť se tu odhaluje dosud utajená souvztažnost (a to materialisticky pojatá souvztažnost) dvou vzdálených řad jevů? Že konečně — po zdvojení reality *vychází*, „mateční“ (té, na niž se omezuje sociologismus) a po zdvojení reality obrážená — je v Leninově modelu uměleckého odrazu mnohonásobně zdvojen c) též umělecký *výsledek odrazu*? Především zdvojen v tom smyslu, že jsou v něm i prvky odvratu od revoluce, i prvky přimknutí k ní; za druhé je *výsledek odrazu* zdvojen v tom smyslu, že je v něm i poutavá vrstva uměleckého zobrazení (Rusko!), i hlubinná vrstva oné souběžnosti se strukturou revolučních sil, která byla před Leninem utajena zrakům literární kritiky . . .

3. Zamýšlíme-li se takto nad Leninovými statěmi o Lvu Tolstém a ruském revolučním hnutí let 1861—1905, chápeme, že se za jejich vnější podobou kulturně politických esejí skrývá neobyčejně důmyslný, přesný a mnohanásobně dialekticky propracovaný systém, o němž ještě zdaleka nemůžeme říci, že bychom jej byli teoreticky plně probádali. Avšak nejen to: z tohoto systému odrazové teorie lze vykročit dále — k metasystému Leninových názorů na vztah revoluce a kultury. Mohli bychom prokázat, jak je v tomto metasystému propojeno s Leninovou teorií odrazu i Leninovo učení o dvou kulturách v každé národní kultuře, i dialektika národního a internacionálního, i dialektika synchronního a diachronního, která je skrytou pružinou Leninova učení o historismu jako kritériu hodnocení kteréhokoli společenského jevu, a spolu s tím přirozeně i onen svár pokrokového a reakčního, který je východiskem Leninovy koncepce stranickosti.

Téma našeho symposia nás pak v souvislosti s tím vším vede k sebekritickému zamýšlení: máme-li k dispozici tak propracovaný model odrazu revoluce v literárním díle, jaký skýtají Leninovy tolstojovské statě, činíme dosti pro to, abychom jej aktualizovali pro literaturu uprostřed revoluce socialistické? Jestliže např. moderní fyziologie prokázala, že lidské vidění,

tj. druh smyslového odrazu, není abstraktní, nýbrž že vidění je vždy specifickým viděním konkrétního předmětu, pak přirozeně tím méně je abstraktním procesem umělecký, tj. výrazně společenský odraz. Umělecký odraz socialistické revoluce je sám o sobě nutně poněkud jiný než odraz revoluce rolnicko-buržoazní. Úkolem naší uměnovědy je vyčerpát nejen celé metodologické bohatství Leninových statí tolstojovských, aby se z nich mj. výtěžily základní dialektické obrysy každého uměleckého odrazu, ale navíc také důkladně propojit tyto základní obrysy s tím, co u Lenina nacházíme specifického pro revoluci socialistickou.

Už sama dialektika socialistické revoluce je podstatně jiná nežli dialektika oné rolnicko-buržoazní revoluce, do níž patří dílo Lva Tolstého. Není tu aktuální např. otázka sváru mezi „slabými“ a „silnými“ stránkami revoluce, neboť zájmy proletariátu, který je nositelem socialistické revoluce, se plně shodují s objektivními perspektivami vývoje lidské společnosti. Dopusťte-li se ve svém průběhu socialistická revoluce toho či onoho dobového omylu, spadá především na vrub lidské subjektivity — chybovatí je skutečně lidské —, nikoli již na vrub nějaké objektivní lidské zákonitosti, nějakého nevyhnutelného záhybu dialektické spirály. Zato je tu však výsostně dialektická problematika např. přerodu revoluce buržoazně demokratické v revoluci socialistickou, dialektika jednoty národního a internacionálního v socialistické revoluci, její dialektická spjatost s bojem národně osvobozovacím a koloniálním atd.

Je-li takto odlišná objektivní dialektika obou revolucí, nemůže to nepoznamenat odlišnosti i dialektiku jejich uměleckého odrazu. I když literární historie a kritika v našich zemích věnuje odrazu objektivních dialektických stránek socialistické revoluce určitou pozornost, zůstává tu jejich zachycení příliš často čistě popisné (popisy určitých literárních obrazů, postav a dějů, v nichž se dané dialektické procesy názorně konkretizují); zdaleka si však nemůžeme lichotit, že bychom takové dialektické stránky socialistické revoluce postihovali též jako skryté pružiny kultury, analogické těm, jež odhaloval V. I. Lenin na příkladu Tolstého, a jako činitele tvarové.

Nedostatek pozornosti k specifičnosti socialistické revoluce, její dialektiky a jejího uměleckého odrazu jde tedy ruku v ruce s nedostatkem pozornosti k metodologii zkoumání uměleckého odrazu. Mnozí jsou ochotni uznat, že v socialistickém umění je skutečně tolik dialektiky, jak to zde aspoň v nejobecnějších obrysech naznačila naše úvaha, domnívají se však, že tuto dialektiku lze v podstatě postihovat takovou metodologií, jakou tak činil v třicátých letech např. Mukařovského strukturalismus.

4. J a n M u k a ř o v s k ý podal v studii Dialektické rozpory v moderním umění přehled mnoha polarizačních úkazů v umění dvacátého století — odcizení moderního umění vůči společnosti a současně jeho snaha o nové sblížení s ní; jeho vzrušenost námětová a chlad vlastní výpovědi; oscilace pravdivosti a fikce, předmětnosti a nepředmětnosti, sdělování a autonomie atd. Strukturalismus spojuje takovéto polarizační úkazy s tím, že především

v moderním uměleckém díle jde o strukturu vnitřně rozkolísanou, neboť je uvolněna jak od tvůrčího individua, tak od objektivní skutečnosti. (Máme-li pochopit tuto uvolněnost, musíme si připomenout idealistickou povahu strukturalistické noetiky umění, jak je podána zvláště v Mukařovského studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z r. 1936: Konstituuje se zde jakási neutrální rovina mezi objektivním a subjektivním; tato rovina, do níž je situováno umělecké dílo, nepřipouští pojem odrazu, nezná protikladu mezi obraženým a obražejícím; zná jen rozdíl mezi organizovaným a organizujícím, tj. mezi viditelnými sociálními obsahy uměleckého díla a neviditelnými, zato však organizujícími je estetickými hodnotami, resp. funkcemi. Ve svém běžném kontaktu s uměleckým dílem volně oscilujeme mezi oním viditelným, ale pro vlastní uměnovědný přístup irrelevantním obsahem, a těmito neviditelnými, zato však všemohoucími — esteticky všemohoucími — vztahy. Jestliže strukturalismus umisťuje umění do takovéto polohy obecně, pak moderní umění jako by mělo ještě větší uvolněností své struktury vycházet této koncepci obzvláště vstříc. — (K dané problematice srov. mé články v *Estetice* 1973, č. 1 a 3.)

V takovémto zorném úhlu místo na skutečně dialektické vztahy umění naráží strukturalismus často spíše jen na nervózní záchvěvy modernismu. Není divu, že z uvolněnosti umělecké struktury od tvůrce i od objektivní skutečnosti vyvozuje strukturalismus dokonce i nemožnost, aby moderní autor přebíral odpovědnost za tvarové deformace, jež jsou právě v moderním uměleckém díle tak výrazné. Vzpomeňme nyní tvorby Majakovského! Je přece moderní tvorbou par excellence. Od počátku do konce je proniknuta — při všech svých proměnách — jednotným pocitem odpovědnosti, takovým, že např. v době 1. sv. války básník jako by vykupitelsky prováděl sebekritiku za celé lidstvo: bere na sebe deformované podoby násilníků a válečné lítě . . . Tváří v tvář této tvorbě vypadá dosti absurdně tvrzení o tom, že moderní tvůrce rezignuje na odpovědnost za určitou stránku svého díla.

5. Nebylo by tedy možno na díle *V l. M a j a k o v s k é h o*, největšího básníka socialistické revoluce, prokázat některé vlastnosti uměleckého odrazu právě této revoluce? Odhalit odraz v Leninově pojetí znamená — jak už výše naznačeno — objasnit příčinnou souvislost mezi dvěma řadami jevů (z nichž základní a určující význam má řada obražených jevů hmotných, ekonomických). Povšimněme si nejdříve dialektických poměrů uvnitř „řady básníkův“!

V raných básnickových dílech, zvl. tragédii *Vladimir Majakovskij*, je základním obrazotvorným intervalem rozpor mezi uzpůsobením člověka k lásce a faktickou nemožností pravé lásky v soudobé třídní společnosti. Odtud pak série odvozených opozit: vzpoura a anarchie, vzdor a mesiášství, láska a krutost, trend harmonický a disharmonický, lidské nitro a technika atd. Poněkud vykupitelské a ahistorické, mytioké původní básníkovo řešení daných opozit vedlo k pocitu přílišné fyziologičnosti, přílišné tíže fyziologických deformací. I když se později deformace — aspoň na první pohled —

stanou u Majakovského ještě drastičtějšími (např. ve *Vojně a světu* obrazy Básníka-válečné obludy), přece jen celkově se obraz Básníka stává harmoničtějším (zvl. v nádherné poémě *Oblak v kalhotách*), a co hlavně: stále větší historismus vnáší do struktury obrazů i více intelektuálního jasu; stylizace, resp. deformace nyní více obnažují svůj slovesný ráz a tím jsou i méně násilné a křečovitě. Nicméně teprve Říjen 1917 přinesl radikálnější odvrát od pozůstatků rané sentimentální malebnosti, hrudního, „sametového“ hlasu, démoničnosti a mesiášství.

Je to odvrát složitý, složitá básnická sebekritika. V poémě *O tom* se Majakovskij i vrací k předrevolučnímu námětu utrpení a sebeobětování, i s ním — uvnitř návratu samého — svádí zápas. I bere na sebe barbarské podoby a někdejší mesiášské převleky (své i jiných svých současníků), i je ironizuje a sebekriticky se skrže ně prodírá k očistěnému lidství. Jestliže ovšem přechody mezi sebezpředmětňováním autokritickým a autoironickým jsou takto jemné, pak se přirozeně někdy příliš aktualizuje ze starších básnickových podob to, co tu naopak básník chtěl především antikvovat. V tomto smyslu je to teprve rok Leninovy smrti a vzniku poémy *Vladimír Ilič Lenin*, rok 1924, který přináší novou a zcela radikální katarzi v básnickové tvorbě.

6. V poémě *Vladimír Ilič Lenin* Majakovskij jako by přehodnocoval i své dosavadní sebeočistné úsilí (katarze se nyní děje „pod světlem Leninovým“), i onen svůj dosavadní způsob splývání s kolektivem, v němž ještě zůstaly zbytky individualistické okázalosti, i své dosavadní úsilí o nový básnický jazyk (z potřeby „ulice bezjazyké“ se nyní definitivně stala potřeba jazyka revolučního). Popsali jsme dialektické intervaly v „řadě básníkův“ na cestě k roku poémy, k roku 1924: intervaly mezi vykupitelstvím, resp. živelným buřičstvím, a uvědomělou revolučností, mezi romantickou malebností a rozhodnutím těžit novou krásu z socialistické reality, dále pak zvláště intervaly mezi básnickovými někdejšími a současnými názory na kolektivitu a na úkol velké osobnosti v dějinách! Dané intervaly by bylo možno zobecnit takto: v „řadě básníkův“ se nyní neustále opakuje motiv nové odpovědnosti, totiž neokázalého splnutí s kolektivem a nemesiášské očisty.

Co však uvidíme, rekonstruuje-li nyní „řadu bytí“ (objektivního revolučního bytí), k níž je „řada básníkov“ odrazovou subjektivní paralelou? Uvidíme, že v této „řadě bytí“ Rusko prochází staletými sociálními bouřemi; že revoluční hnutí, tolikrát zdeptané, se tu vždy znovu vynořuje na povrch a bouře vrcholí revolučním uragánem Října; že v čele revoluce je přístavní město Petrohrad a rudí námořníci; že signál k revoluci dala loď, křižník Aurora, a „námořní“ terminologie silně ovlivňuje jazyk revoluce, atd. Co bylo přirozenější nežli spojení intervalových složek z „řady básníkov“ (splnutí, očista) a z „řady bytí“ (Petrohrad, vodní živel, námořníci, Aurora, revoluční bouře)? Majakovskij — bytost po léta toužící splýnout s kolektivem a očistit se, se nyní, v poémě o Leninovi, ztotožňuje s předmětem uprostřed vodního živlu — s člunem! Děj vrcholící křižníkem Aurorou je zároveň průběžně očistným dějem lodičky jedincovy. A tak člun je na jedné straně

výtvořem básnickovy fantazie, který si naléhavě vyžádala logika básnickova vývoje, na druhé straně je však ohniskem celého nezávislého na něm soudobého revolučního komplexu reálného a představového. Člun — psychická představa — jako by se zároveň stával básnickovým materiálním reprezentantem v objektivní, historické, revoluční „řadě bytí“. Tady se před našima očima rýsuje záblesk skutečné, reálné totality dvou řad, „řady básníka“ a „řady bytí“. Je to hluboká jednota subjektivní básnickovy očistné fantazie s objektivní realitou „námořnického“ žívlu v revoluci a v revoluční terminologii mas.

7. Rekonstrukce reálné totality revoluce s jejím uměním a její ideologií patří přirozeně především do oblasti sociologie umění. Může však s různou intenzitou přiblížit i způsob, jímž se socialistická revoluce obráží v básnických obrazech revoluční poezie. Viděli jsme právě, že úvaha o vztahu „řady bytí“ a „řady básnickovy“ může přispět k objasnění vzniku ústředního obrazu v Majakovského poemě o Leninovi.

Reálná totalita různých řad bývá často nahrazována „totalitou falešnou“, máme-li použít termínu, kterým u nás např. K. Konrad charakterizoval strukturalistickou představu o autonomii a o vzájemném působení takových řad, jako je věda, politika, ekonomie, společenské rozvrstvení, jazyk, morálka, náboženství atd. K. Konrad právem spatřoval nezdár strukturalistického pokusu v odloučení jednotlivých řad od jejich společenského nositele, od společenského člověka, a v přesvědčení, že žádná z jednotlivých řad nesmí být nadřazována ostatním (zatím co marxismus zachovává určující ráz hospodářské základny). Dodali bychom k tomu, že strukturalismus nehledá mezi různými řadami souvislost reálnou, kauzální, nýbrž jen „funkcionální“: jako by „řada umělecká“ — vzpomeňme naší předchozí charakteristiky strukturalismu — jen prostupovala „řadu společenskou“ na způsob neviditelné přítomnosti „čtvrtého rozměru“.

Východisko z „falešné totality“ ukazuje jediné marxismus-leninismus. Oním čepem, který spojuje různé řady jevů, je společenská, historická praxe člověka. Při ní dochází — jak známo — k určitému zdvojení: člověk, zůstává sebou samým, zároveň zjišťuje svůj otisk v objektivním předmětu, který se tak stává i „lidským předmětem“. (Srov. různá místa v *Marxových Ekonomicko-filosofických rukopisech* a v *Leninových Filosofických sešitech* o „lidském předmětu“ či „předmětném člověku“, „předmětném bytí člověka“.) Na příkladu poemý *Vladimír Iljič Lenin* a její struktury obrazů jsme pozorovali tolik: zatímco básníkův subjekt byl zapojen do své řady, do „řady básníka“, jeho zpředmětnění, jeho objektivní ekvivalent (člun) byl zapojen do řady předmětů objektivních, přičemž obě básnickovy podoby — subjektivní a předmětná — nepřerušily svou významovou jednotu.

A tak člunem jako by byl Majakovskij sám pobyl jako adekvátní realita mezi Aurorou, námořníky, v blízkosti lodivoda . . . A naopak, objeviv tam tento předmět, člun, Majakovskij jako by se v něm opět poznával, v něm objevoval svou představu a jím se vracel nazpět z „řady bytí“ do „řady bás-

níkovy". Takovýto kontakt dvou řad nemohl být zjednán ani spekulací, ani bezděčnou asociací, nýbrž jen básnickovou revoluční praxí, jen uprostřed dvojediného zápasu, který Majakovskij vedl stejně tak jako básník i jako občan. V bodě „člunu“ se tedy obě řady zauzly, vytvořily jeden článek reálné totality.

Je to u Majakovského vynikající zauzlení. UVědomme si, že socialistická revoluce je tím neobjektivnějším dějem, kulminací staletého revolučního hnutí; objektivnost tohoto děje marxismus-leninismus ještě jako by umocnil tím, že objevil společenskou zákonitost; velikost tohoto děje i ne jeden významný socialistický umělec spatřoval mj. v tom, že mu přisuzoval právo neohlížet se na jedince a překrýt individuum jako vyšší historická síla... Nuže tento děj pochopil Majakovskij — zároveň s jeho objektivností — i jako něco, co se v jedinci zvnitřňuje co nejintenzivněji, zlidštuje ho a očisťuje! Člun sice nabere na boky leccjakou nečistotu, ale pluje dál a očistí se pod sluncem Leninovým.

8. V předchozím bodě své úvahy jsme zjistili, že objasnění totality obou řad — řady revolučního bytí a řady revoluční poezie — nám může přiblížit i vznik ústředního obrazu v Majakovského poémě; nyní můžeme pokročit dále: Obě zmíněné řady netřeba si představovat jen a jen jako protilehlé a souběžné; částečně též jedna přechází v druhou. Tak např. r. 1924 bylo možno tvorbu Majakovského, mj. i díky revolučním častuškám a agitkám z r. 1917 i z prvních let pořijnových (Okna ROSTA), nazírat pro její evidentní revoluční funkci i jako složku objektivního revolučního dění; začleněn takto do historické „řady bytí“, může se určitý prvek básnickova díla znovu zpětně v jeho díle obrážet. A tak svou častušku *Tetřivky žvýkej*, která věštila pád buržoazie a která se ozývala ze zástupu revolucionářů při jejich pochodu na Zimní palác v Říjnu 1917, Majakovskij ne náhodou cituje v „říjnové pasáži“ své poémy o Leninovi.

Totalita obou řad nás takto znovu přivedla k samému prvku obrazné tkáně. Avšak povšimněme si, že i na zdánlivě tak odlehlé záležitosti, jako je básnickova autocitace, leží odlesk revoluční doby: autocitace se v Majakovského poémě objevila jako určitý moment v oné totalitě bytí a umění, kterou nastoupila společenská, ba přímo revoluční praxe básnickova. Ta učinila jeho dílo „revolučním objektem“ a ta — nikoli nějaká subjektivní samolibost — umožnila tudíž autocitaci! Připomínáme, že takto, v duchu historického materialismu a kontrastně k známému formalistickému pojmání citací, rozvíjejí „citační problematiku“ práce S á v y Š a b o u k a i kolektivní činnost mezioborového týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění při ÚTDU ČSAV.

Zkoumajíce z různých stran reálnou totalitu revolučního bytí a revoluční poezie, došli jsme až k případu, kdy se poezie sama stává denním chlebem revoluce a kdy „řada básnickova“ se bezprostředně vklíní do „řady bytí“. Na druhé straně jsme v předchozím bodě mohli pozorovat, že „řada bytí“ je nejen předmětem odrazu pro „řadu básnickovu“, ale zároveň

také sama přesahuje až do obrazné tkáně poémy; v této podobě v ní pak vytváří druhou vrstvu spolu s „řadou básníkovou“! Náš rozbor vztahu obou řad se proto neustále pohybuje na jemné hranici mezi vztahem „revoluční skutečnost — revoluční poezie“ a vztahem „vrstva society — vrstva jedince“, tj. vztahem uvnitř obrazné tkáně poémy. Je ovšem našim úkolem nejen *dialekticky* rozehrát celou složitost odrazu, ale zároveň ji také *materialisticky* kontrolovat! Reálná totalita obou řad totiž neznamená rozpouštění jedné řady v druhé. Úkolem marxistické literární vědy není likvidovat dialektický vztah obou řad, nýbrž odhalit odrazovou korespondenci jejich zákonitosti.

9. Majakovského poéma o Leninovi nám umožňuje nadhodit nejen námět na to, jak odhalovat odrazovou korespondenci mezi revolučním bytím a revoluční poezií:

a) Při četbě Majakovského poémy si připomínáme např. takový rys „řady bytí“, jako je dialektický interval mezi revoluční úlohou mas a významem velké osobnosti pro revoluci (víme dobře jak z dějin dělnického hnutí, tak z dějin proletářské poezie, kolika jednostrannými řešeními — ve smyslu potlačení významu osobnosti, i naopak ve smyslu takové či onaké její absolutizace — prošel tento interval, nežli našel historické řešení zvláště v dějinách sovětské komunistické strany a též v dějinách sovětské literatury). V poémě o Leninovi však zjišťujeme analogické dialektické intervaly, a nemáme tu na mysli jen Majakovského zobrazení uvedeného společenského procesu, nýbrž též analogii, kterou vůči intervalům objektivního společenského procesu tvoří kompoziční intervaly naší poémy:

Procesu, v němž se překonávají nedialektická, jednostranná řešení úlohy osobnosti v dějinách, odpovídá důsledná metoda záporných paralelismů při vyprofilování Lenina portrétu (není „vladařem“, „géníem“, „božstvem“, ale není také smrtelným Uljanovem; nežene se ve svém boji za slávou, ale také ne za marným sebeobětováním; není mluvčím praktikismu, ale nežije rovněž jen v knihách, a i ti, kdo jej nikdy nečetli, mohou se stát leninci, atd.);

procesu, v němž se historicky nastoluje dialektická rovnováha mas a osobnosti, odpovídá v díle interference mezi postupnou genezí portrétu revoluční masy a genezí portrétu V. I. Lenina;

procesu, v němž se historicky spolu se vznikem osobnosti-revolučního vůdce osvobozuje i osobnost každého občana, odpovídá v díle interference mezi genezí Lenina a genezí Básníka: Nalézaje Lenina, nalézá Básník i sám sebe; sám je přitom opět nejen autentickou osobností, nýbrž i „světem“, „masou“. Mezi Básníkem a Leninem jde o interferenci skutečně vzájemnou: svůj ústřední kompoziční princip „Básník—svět“ přenáší Majakovskij i na Lenina, který je opět pojat jako interferenční sémantém „autentický hrdina—svět“. (Lenin tu má na jedné straně své autentické jméno občanské i stranické, své přesné životní a politické osudy, svou horkou lidskost, na druhé straně Leninem je opět vidět celý svět, tj. celé dějiny revolučního hnutí.) Toto kompoziční zrovnoprávnění obrazu Lenina a obrazu Básníka má velký

humánní význam a usvědčuje z krátkozrakosti povrchní kritiky, kteří berou příliš doslovně ta místa poémy, na nichž jako by se Básník sebeponižoval . . .

b) V „řadě bytí“ zjišťujeme intervaly mezi vzestupy revolučních vln a jejich poklesy (nastupujícími v některých údobích nejkrutějšího carského despotismu), mezi předjímáním komunistické budoucnosti ve vědomí lidí a opožďováním ideové uvědomělosti v určitých vrstvách. Bylo by možno klást otázky, zda zmíněné intervaly bytí nemají svůj odraz opět v určitých kompozičních intervalech poémy:

zda historickému vlnění neodpovídá např. neustálé vlnění kompoziční — vynořování a mizení „revoluční alegorie“ (vlny, moře, bouře, potopa, koráb, kormidelník, maják atd. — tato alegorická Punkva se vynořuje na více než dvacetí místech poémy *Vladimír Iljič Lenin* a „protéká“ — byť už méně znatelně — i poérou *Správná věc!*),

zda se míra adekvátnosti alegorického jazyka revoluce vůči skutečným revolučním událostem neobráží ve výrazně interferenčním způsobu, jímž takové „námořní alegorie“ konstruuje Majakovskij: alegorie je tu otevřená, co chvíli se rozestupuje, a tu sem vtrhuje bezprostředně dobový materiál (srov. např. tuto scénu opravy korábu: „*a Lenin sám / tu dřevem, / tam železem / pobijí trup, kde díry v boku civí. / Ocelovými listy / přeměřuje zem, / stavě trusty, krámy, kooperativy*“ — dřevo, železo, ocel, ale pro danou alegorii zvláště „neadekvátní“ trusty, krámy a kooperativy jsou tu přímo z problematiky sovětské, nealegorické skutečnosti). Tradiční alegorie prostě i „vyhovuje“, i „nevyhovuje“ novým, netradičním skutečností: taková otázka neexistovala pro některé básníky menšího formátu nežli Majakovskij, kteří se pokoušeli převést revoluční události např. do „námořní“ terminologie zcela, beze zbytku.

10. Jak budou tedy vypadat naše odpovědi na otázky položené úvodem? Odpovíme, že existence revoluční poezie je průkazná — a je velká — neboť

a) díky dialektickému a historickému materialismu, zvláště díky noetickým důsledkům teze o společenské praxi člověka dokážeme odhalovat reálnou totalitu revolučního bytí a poezie, a to tak, že se objasňuje sám vznik specifických uměleckých obrazů revoluční poezie;

b) i když ještě nemůžeme hovořit o tom, že by dnes již byla hotovým skutkem adekvátní aplikace odrazové teorie na socialistické umění, analogická zvláště Leninově aplikaci odrazové teorie na tvorbu Tolstého, přece jen — jak ukázal příklad poémy Majakovského — jsme schopni klást otázku určitých odrazově podmíněných systémových shod mezi revolučním bytím a revoluční poezií;

c) umělecká aktuálnost a modernost socialisticko-realistické tvorby naprosto nemůže být zredukována na nervózní oscilace modernismu (a na jeho event. rezignaci na uměleckou odpovědnost), nýbrž historicky nově a neopakovatelně obměňuje hlubokou dialektičnost poezie a je plně zavázána básníkově uvědomělé a doslova obrazotvorné odpovědnosti vůči revoluci.

РЕВОЛЮЦИЯ И ПОЭЗИЯ

Ища ответ на вопросы о возможности и сущности революционной поэзии и о методе ее изучения, автор старается проследить неизученное до сих пор связующее звено между ленинской теорией художественного отражения и критическим рассуждением К. Конрада о том переплетении разных — экономических и надстроечных — „рядов“, научное воспроизведение которого оказалось не по силе структурализму. Теоретическую проблему связи между „рядом бытия“ и „рядом поэта“ автор решает посредством анализа поэмы Маяковского „Владимир Ильич Ленин“ в особенности того способа, которым поэт пользовался и заново переоценил „матросскую“ революционную терминологию. Анализом обнаруживается органический переход онтологической связи обоих рядов (отражение) в связь стилистическую, а наоборот — превращение явлений из „ряда поэта“ в предмет нового художественного отражения (вопрос автоцитации поэта). Указывается, почему как раз глубокая социальная ответственность поэта стала фактором, позволившим ему отражать социальные интерференции посредством композиционных интервалов его художественного произведения. Указывается также, как связь разных „рядов“ в эстетической проблематике выясняется методом материалистической диалектики.