

M. SUCHOMEL (BRNO)

VÁCLAVEK A LUNAČARSKIJ**(Několik poznámek a srovnání)**

V dosud vydaném díle Václavkově se nesetkáme se jménem Anatolije Vasiljeviče Lunačarského. Tím marněji bychom hledali u Lunačarského nějakou zmínku o Bedřichu Václavkovi. Co nalézt můžeme, jsou některé pozoruhodné obdoby v myšlenkách a postojích. Vzpomeneme-li např. Václavkova konstatování z rozhraní dvacátých a třicátých let, že marxistická kritika a teorie umění jako systém s pevnými jednoznačnými kritérii nebyla dosud vybudována, vybaví se nám i Lunačarského výrok z roku 1925: „[...] existuje ve vědě o umění něco, co by bylo možno nazvat marxistickou ortodoxií? Disponujeme několika základními předpoklady metodologickými, máme za sebou některé přípravné práce, skupina našich mladých vědeckých pracovníků se zabývá touto problematikou. Ale vyplývá z toho, že se nemusíme navzájem kritizovat? Není zřejmé, že nejmladší odvětví marxismu — marxistická věda o umění — se může rozvíjet jen úsilnou prací? Není o tom pochybnosti. Zřejmý je i ten fakt, že marxismus, který se snaží co možná nejrychleji přejít v tomto oboru do jakési předčasně zkonstatěle ortodoxie, nemá nic společného se skutečně vědeckým myšlením ani — což se rozumí samo sebou — s opravdovým marxismem [...] Marxistická věda o umění se utváří postupně [...]“¹⁾ Přitom jak Lunačarskij, tak o čtvrt století mladší Václavek stáli aktivně na straně socialistické revoluce nejen svým občanským přesvědčením a svým politickým působením, ale i snahou integrovat zkoumání literatury, estetiku a vůbec humanitní obory na společné bázi dialektickomaterialistické filosofie a metodologie. Oba také našli vyústění literárního vývoje současnosti v socialistickém realismu. Na tom faktu, že se přihlásili k socialistickému realismu, by ještě nebylo nic zvláštního. V polovině třicátých let nebo krátce předtím se socialisticky orientovaná literatura a marxisticky zaměřená kritika hlásí k socialistickému realismu v širším měřítku. Důraz je spíš na tom „vyústění“. Ani pro Václavka, ani pro Lunačarského nebyl socialistický realismus vynálezem ad hoc, ale přirozené řešení nahromaděných vývojových tezí a antitezí. Socialistický realismus tady nevzniká odvržením předchozích vývojových stupňů, ale jejich kritickým včleňováním, dialektickou syntézou. Socialistický realismus vystupuje jako umění syntetické. Václavek používá někdy výrazů socialis-

tický realismus a syntetismus přímo záměrně synonymicky. S přijetím socialistického realismu nepopírá svou bezprostředně předcházející avantgardní minulost, nezavrhuje se vším všudy poetismus, jehož exponentem byl ve dvacátých letech. I v překonaném stadiu dokázal rozpoznat živé hodnoty a zachránit je pro syntézu; překonával starý program vývojem k budoucnosti a k novým kvalitám, nikoli křečovitým novotařením nebo konzervováním solidních, protože dostatečně odlezelých „předchůdců“.

Václavkův postup se dá ostatně vyložit návazností na vlastní minulost, eventuálně zatížením vlastní minulostí; i když právě novokřtenci bývají nejhorlivější a nejradikálnější. Jenomže právě Václavek žádným novokřtencem nebyl. Přecházel souvisle od jednoho vývojového stadia k druhému tak, jak ho vedlo další poznání i tlak poznávaných skutečností. Ale také Lunačarskij se vyslovil pro to, aby socialistické umění asimilovalo a přetvářelo vyjadřovací formy avantgardy, s odůvodněním, že víc odpovídají duchu průmyslové epochy než formy klasické. Lunačarskij pokládal za samozřejmé, že socialistický realismus „může obsáhnout mnohé a velmi rozmanité metody, uplatňující se v moderní umělecké tvorbě, anebo formy, ke kterým teprve dospějeme.“²⁾ Obecně vzato, nebylo stanovisko vyjádřené Lunačarským zdaleka samozřejmé. Marxistická estetika se utvářela hlavně pod vlivem klasicismu, zejména německého, a kritického realismu, zvláště ruského. Zásluhou Lunačarského je, že marxistickou estetiku rozvinul a obohatil o zkušenost moderního umění, kterou nebylo možno ignorovat bez nebezpečí, že teorie ztratí kontakt se skutečným vývojem. Při sebekritičtějším názoru na moderní umění nelze mu upřít, že je uměním své doby a že je uměním. Paušální odsudek, který by tato fakta nerespektoval — třeba s odůvodněním, že jde o projevy úpadkové, které nerespektují skutečnost a deformují skutečnost — nebyl by stanoviskem opravdu kritickým a sám by skutečnost zjednodušoval a obcházel.

Lunačarskij, kterému ležela na srdci jednota umění a života i přímá účast umění na životě společnosti, docenoval z tohoto hlediska realismus. Považoval realismus za umělecké vyjádření marxistické teze o prioritě bytí před vědomím a o objektivním charakteru skutečnosti. Jednou z funkcí, kterou umění přisuzoval, bylo orientovat člověka, a zejména proletáře, v objektivní skutečnosti, poskytovat orientaci vedenou aktivním zájmem o realitu, protože proletariát je třída, které záleží na skutečnosti, která mění skutečnost a která tedy potřebuje vyznat se ve skutečnosti. Při tomto zásadním docenění realismu se Lunačarskij chránil toho, aby dal realismu ustrnout v nějaké zakademičtělá a nedotknutelné klasičnosti.

Není bez zajímavosti srovnat dvojí L u n a č a r s k é h o postoj v otázce klasičnosti. Jednou se vyjádřil takto: „Klasiky jsou ti umělci, kteří neadekvátněji a přitom i nejsilněji vyjadřují ideje své epochy. [...] tj. vůdčí normy třídy, která v té době dominuje.“³⁾ Později se Lunačarskij zdatelně odklání od mechanické plechanovovské paralely mezi vzestupem společenským a uměleckým, mezi úpadkem společnosti a umění, od paralely, která

stála v pozadí jeho definice klasiky (totiž tak, že klasické umění, vyznačující se dokonalou jednotou obsahu a formy, nastupuje tehdy, kdy progresivní dosud společenská třída je na svém vrcholu, kdy je také v plném rozkvětu společenský pořádek, který ustavila), a formuluje otázku značně odlišně: „Sledujeme-li historii lidstva — zvláště historii kultury a literatury — pozorujeme, že v obdobích poměrně klidných, kdy nějaká vládnoucí třída a jí vytvořený společenský systém se rozvíjejí v ustálených hranicích, dosahujíce svého apogea, vystupují takzvané klasické talenty, které tvoří díla sice neposkrvněná, ale zato nepřilíš vzrušující, obsahu dost ubohého. Největší spisovatelé (a vůbec tvůrci) se objevují právě v časech prudkých společenských krizí, kdy to, co se běžně nazývá „duší“, je rozbito na dvě nebo více částí pod tlakem mocných a navzájem rozporných společenských proudů. Tehdy právě se lidská osobnost cítí vykořelejována z tradičních životních forem. Plna bolestných dojmů a utrpení snaží se vyjádřit své zážitky, a tak se stává hlasem těch, kteří se jí podobají. Touží stvořit jakési trvalé hodnoty, jakési nová gravitační centra, která by jí dovolila vyrvat se zpod vlády společenského chaosu.“⁴⁾

Lunačarského poměr k modernímu umění je určován tímto poznáním o rozpornosti umělecké tvorby a o napjatém, dynamickém vztahu mezi tvůrcem a prostředím. Proto Lunačarskij ani jednoznačně nepřijímá, ani jednoznačně neodmítá. Bylo mu např. nepřijatelné filosofické pozadí symbolismu, pokud odtud vyplýval únik ze světa anebo trpné poddávání se světu. Ale zároveň uznával, že symbolistická estetika soustředila pozornost k základním funkcím umění, když poukázala na to, jak působí umění slova proti automatizaci a uniformitě slov, a když dala umění úkol objevovat za věcmi, za povrchem věcí skrytější a mnohoznačnější obsahy.

Mimochodem, právě česká avantgarda je spojena se symbolismem tak, že ho popírá a zároveň ho využívá způsobem, o kterém se rozepisuje Lunačarskij. Jen z *V í t ě z s l a v a N e z v a l a* by se dalo uvést mnoho dokladů, jak z jeho poezie, tak i z jeho výroků o poezii.

Lunačarskij zřejmě v klasičnosti, hodné vši úcty a vážnosti, vyciřoval nebezpečí přítomné všude tam, kde protiklady byly příliš dokonale zharmozonizovány: tam hrozí, že z vývoje bude vyloučen jeho druhý pól, že bude vývoj připraven o dialektické napětí a impulsivnost. Lunačarskij přisuzoval umění harmonizační funkci, jenomže harmonizace má také svou dynamiku, předpokládá předchozí rozpor. Umělec je dynamický činitel, který zvlášť citlivě reaguje na nesoulad mezi „zákony světa“ a „zákony života“. Cituji ze stati *Socialismus a umění*: „Život je spojen s utrpením, i když jeho vnitřním zákonem je libost a dokonalost, je spojen s utrpením, protože zákony řídící život nejsou zákony světa a život se rozvíjí jako boj tužeb, které mu jsou vlastní, s netečným lhostejným okolím, prostředím [. . .]. Umělec vidí životní chaos, ve kterém jsou pomíchány všechny barvy. K jeho sluchu doléhá mnohohlasé sténání, volání, chvástání, prosby, výzvy, výkřiky a všechny vyjadřují věčné puzení k životu, k rozkvětu, k světlu, ke štěstí.“⁵⁾

Umění pojaté jako dynamizující element, který — veden potřebou harmonie — bouří se právě proto proti přítomnému stavu věci, je srovnatelné s pojetím, které V á c l a v e k vyjádřil protikladnou dvojicí umění a tvorba. «Umění» je zde pojem pejorativní, je záporným členem dvojice: nemá smysl pro realitu, a proto konzervuje daný stav buď jeho přímou afirmací, anebo únikem ze skutečnosti. «Tvorba» naopak je pozitivní v tom, že překračuje stávající skutečnosti. V situaci, v jaké zrovna byla česká literatura, když psal Václavek knihu *Od umění k tvorbě*, a ve vývojové fázi, kterou tehdy prodělával sám Václavek, je především zdůrazněno, že je to nový tvar, který se staví proti danosti v souladu s potřebami lidské senzibility. Takto vyslovený rozpor je podložen přesvědčením, že je to zejména kapitalistické společenské zřízení, které je nepřátelské bytostným potřebám a silám nejenom umělce, ale člověka vůbec.

Odtud útočí Václavek na novoklasicismus všeho druhu. „Sám princip novoklasicismu“ — píše Václavek — „je reakční a protivývojový“, protože vyrůstá z přesvědčení o „absolutnosti a neměnnosti minulých tvarů, jak uměleckých, tak společenských.“⁶⁾ Napořád poukazuje Václavek k tomu, jak starý postoj a starý tvar jdou pospolu, starý tvar poukazuje Václavkovi k setrvačnosti postojů, k lpění na tom, co je, k odvozenému poměru k životu, k neschopnosti zmocňovat se světa a utvářet ho. Kde se bloudí v starých okruzích názorových, tam není intenzita zážitková, a není tedy ani potřeba nového tvaru.

Na konci dvacátých let se ukazuje nedostatečnost řešení, které na první místo vyzvedlo tvar a tvarovou inovaci. Do popředí Václavkova zájmu se dostává poměr básníků ke skutečnosti, básnické poznání skutečnosti. Ani teď nepůjde o přijetí stávající reality a návrat k umělecké reprodukci reality, ale o tvorbu reality, o konstituování reality tvorbou, o dialektický spor tvorby s realitou. Jenomže teď je už do tohoto tvůrčího sporu zahrnována také činná účast na základním konfliktu společenském. Už o poetismu věřil Václavek, že přesunul básníkovu revolučnost „v samu podstatu poezie“, že ji neponechává v ideologii, která by mohla být tlumočena i jinak než básní, která by mohla být i vně poezie; místo aby v básních filosofoval, básník básní. Je aktivní tím, že „stupňuje pocit života a energie.“⁷⁾ Krása, která byla maloměšťáckem zdiskreditována, je revolučním básníkem zachraňována a očišťována. Ve třicátých letech už tento dvojí konflikt — umělecký a společenský — nemá řešit odděleně, paralelně, má splynout v jednotu, samým svým básnickým dílem se má básník podílet na zápasu společenském. Deviza „řešení se přesunuje z ideologie v samu podstatu poezie“⁸⁾ je nahrazena jinou: „Poezie musí být zároveň opojena životem i bojovati.“⁹⁾ Společenský úkol básníkův se dostává do samého centra jeho tvorby tím, že básník „rozšiřuje svou tvorbou lidské obzory, že působí svým uměním na široké vrstvy ve smyslu vývoje“; tím, „plní svůj nejvlastnější úkol, tím ‚mění svět‘ [...]“¹⁰⁾

Vytčená dynamičnost ve Václavkově i Lunačarského myšlení o umění

přechází u obou do koncepce socialistického realismu. Oba odlišují socialistický realismus od starého realismu, který líčil věci „v jejich momentálním stavu, a ne v jejich utváření.“¹¹⁾ To je jeden aspekt dynamiky: pochopení pro pohyb samé skutečnosti a bezpodmínečnou účast umělce na pohybu skutečnosti. Druhým aspektem je pochopení dynamiky umělecké tvorby a uměleckého vývoje, dynamiky, která se nesnáší s apriorním zákonodárstvím: „Méně zamykání do norem. Méně předčasných pravidel.“¹²⁾ Tak to žádá Lunačarskij v diskusi o socialistickém realismu a vysvětluje, že normy bude možno vyvodit teprve z živého procesu tvorby a uměleckého hledání. Podobně Václavek: „Novému syntetickému umění, které je cílem přítomnosti a umění budoucnosti, jde o umělecká díla největšího formátu. Může k nim vésti jedině svobodná, ale metodická tvorba pevného řádu [...] společná perspektiva přinese jistě i společné výsledky. To znamená, že časem mnohobytvarnost forem, která dosud trvá u básnických děl, zaměřených tímto směrem, ustoupí jednotě formové, jednotě slohu. Tento nový sloh se zrodí teprve dlouhou prací a vývojem.“¹³⁾

V socialistickorealistické syntéze syntetizoval Václavek předchozí vývoj, tezi proletářské poezie s antitezí poetismu; ale syntetizoval v ní také literaturu a život, umění a skutečnost, radost a boj, štěstí a práci, funkce estetické a mimoestetické; měl v ní být zcelen a zharmonizován člověk s lidským společenstvím i člověk uvnitř v sobě. Už v dvacátých letech za avantgardistickými směrovými schémata, leckdy doktrinářskými, prosvítila u Václavka potřeba řádu, nadosobního, a přece lidského. I v poetismu, jak mu rozuměl Václavek, šlo o to realizovat v samém životě to, co dosud nabízelo jen umění, osvobodit lidskou energii, lidskou tvořivost, soustředit se k světu, jak jej vytvořil člověk. Vymezuje-li v roce 1926 Lunačarskij „umění jakožto radost z bohatě naplněného života“, mohl Václavek toto vymezení docela dobře akceptovat pro tehdejší český poetismus. Dobovou ohraničenost poetické realizace nebudeme rozvádět. Co nás tady zajímá, je souvislost a kontinuita. Souvislost mezi myšlením českého literárního teoretika a kritika a úvahami sovětského myslitele o umění i organizátora kultury; a kontinuita mezi dvacátými léty a pozdějším stupněm vývoje, který byl označen jako socialistický realismus. A ovšem je tu také souvislost a kontinuita širší. Středem uvažování Anatolije Lunačarského a jeho jednotliví osnou je problém člověka, otázka po místě člověka ve světě, který se mění a revolucionuje. Bezprostředně v tom navazuje na Č e r n y š e v s k é h o, ale shoduje se v tom také s většinou ruských myslitelů 19. století. Lunačarskij spojil tento proud ruského myšlení s marxismem. Stejně zaujetí nalézám také u Václavka a v té české literární a kulturní tradici, ke které se Václavek vědomě přiřazoval.

POZNÁMKY

- 1) Один из сдвигов в искусствоведении. Вестник коммунистической академии, ки. 15, 88—89.
- 2) *Socialistický realizmus, Umenie a revolúcia* (výbor sestavil a redigoval Mikuláš Vakoš), Bratislava 1958, 180.
- 3) О наследстве классиков, Статьи о литературе. Москва 1957, 100.
- 4) *Достоевский как мыслитель и художник*. Русская литература, Москва 1947, 223.
- 5) Cituji podle: Leszek Turek, *Kultura i revolucja*, Ossolineum (Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk), 1973, 233.
- 6) *Od umění k tvorbě*, Praha 1949, 34.
- 7) Tamtéž, 127.
- 8) Tamtéž, 125.
- 9) *Tvorbou k realitě*, Praha 1946, 14.
- 10) Tamtéž, 18.
- 11) A. V. Lunačarskij, *O socialistickém realismu, Pozitivní estetika*, Praha 1972, 221.
- 12) *O socialistickom realizme, Umenie a revolúcia* (srv. pozn. 2), 188.
- 13) *Tvorbou k realitě*, 20—21.

ВАЦЛАВЕК И ЛУНАЧАРСКИЙ

(Несколько заметок и сравнений)

Статья посвящена вскрытию аналогий в концепции Луначарского и Вацлавека социалистического реализма. Оба они считали социалистический реализм естественным выражением литературного развития своего времени, решением его накопившихся эволюционных противоречий. Социалистический реализм возникает, по их мнению, не простым отрицанием предшествующих эволюционных ступеней, а их критическим включением в процесс развития, диалектическим синтезом. Отношение Луначарского к новаторскому, авангардному искусству определяется познанием противоречивости художественного творчества и напряженных взаимоотношений между художником и средой.

Художник, по его мнению, является динамическим фактором, который особенно чутко реагирует на разлад между „законами мира“ и „законами жизни“. Искусство, воспринятое как динамизирующий элемент, обусловленный потребностью гармонии — бунтующий против данного состояния вещей, может быть сопоставлено с пониманием, выраженным Вацлавом антиномией „искусство“ и „творчество“: „творчество“ в противовес к „искусству“ положительно в том, что переходит границы данной, имеющейся действительности. Уже в 20-х, а затем и в 30-х годах, в стадии социалистически-реалистической, Вацлавек стоит на позиции творчества реальности, создания реальности через творчество, диалектического противоречия между творчеством и реальностью, отвергая момент пассивного подчинения реальности, репродукции реальности. В этом отношении как Вацлавек, так и Луначарский отличают социалистический реализм от реализма, который изображал вещи „в их моментальном состоянии, а не в их формировании“ (Луначарский). Вацлавек синтезировал в социалистическом реализме тезис пролетарской поэзии с антитезой поэтизма; но он объединял в нем одновременно литературу и жизнь, искусство и общество, функции эстетические и внеэстетические; в социалистическом реализме должен был быть объединен и гармонизирован человек с человеческим обществом и человек как таковой. Своей гуманистической ориентацией Вацлавек включает свою концепцию социалистического реализма в более широкие чешские литературные и культурные традиции. Подобным образом и Луначарский: с одной стороны, он ориентируется на русских художников и мыслителей XIX века в том, что центральной проблемой является человек и место человека в мире, который изменяется и революционизируется, и данную струю русского мышления он связывает с марксизмом; с другой стороны, Луначарский развернул марксистскую эстетику, которая формировалась под решающим влиянием классицизма, в особенности немецкого, и критического реализма, в особенности русского, и обогатил ее на основе опыта новаторского, авангардного искусства.

Перев. М. М.

