

Mikulášek, Miroslav

Literatura životní pravdy : ideově estetická koncepce a principy literatury socialistického realismu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1986, vol. 35, iss. D33, pp. [7]-27

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107587>

Access Date: 27. 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.

STATI

MIROSLAV MIKULÁŠEK

LITERATURA ŽIVOTNÍ PRAVDY

IDEOVĚ ESTETICKÁ KONCEPCE A PRINCIPY
LITERATURY SOCIALISTICKÉHO REALISMU

Socialistický realismus je kvalitativně novým, historicky podmíněným typem obrazného myšlení, uměleckého vědomí, uměleckého osvojení světa, je novátorským typem realistické tvorby epochy revolucí i budování rozvinutého socialismu v 20. století.

Ideově estetický pojem socialistický realismus se používá v marxisticko-leninské estetické teorii a uměnovědě jako denominace nové etapy ve vývoji světového umění 20. století, jako vymezení jeho estetických základů, jako definice základní tvůrčí metody i uměleckého směru v současném socialistickém umění, který získal určující vliv. Sám termín „socialistický realismus“ se poprvé objevil na stránkách moskevského listu *Literaturnaja gazeta* z 23. 5. 1932 v informaci o projevu I. Gronskeho na aktivu moskevských literárních kroužků. Teoreticky byl koncipován v statích A. V. Lunačarského a rozpracován na I. sjezdu sovětských spisovatelů r. 1934.

Socialistický realismus jako tvůrčí metoda je kategorií gnoseologie umění; v tomto smyslu je pojímán jako systém základních principů poznání pravdy života, uměleckoobrazného osvojení skutečnosti, jejího zobecnění, hodnocení a odrazu na bázi marxistické filozofie. Nejde o svod estetických pravidel či návod ku psaní, konstituování artefaktu, ale o způsob uměleckého nazírání a poznání světa, pohybu objektivní reality. Socialistický realismus jako umělecký směr je ideově estetickou kategorií uměleckého procesu; jednak představuje celistvý systém uměleckých obrazných forem, s jehož pomocí se dosahuje uměleckého osvojení a interpretace skutečnosti, jednak souhrn typologicky blízkých, příbuzných děl; obráží „reálné historické výsledky vzájemného působení tradice a novátorství“. „Směr vzniká jako umělecká tendence vývoje umění,“ píše J. Borev, „vzniká jako pole mezi dvěma póly – metodou a stylem, které orientují umělce i v jeho vztahu ke světu i ve vztahu k umělecké tradici. Hlavní zvláštnost uměleckého směru, sama jeho podstata tkví v tom, že jde o typologii umělecké koncepce osobnosti a světa. Směr je invarianta proudů; proudy představují varianty typologické umělecké koncepce světa.“¹

¹ Borev, J.: *Estetika*. Moskva 1975, s. 284–285.

Socialistický realismus je uměním, které reflektuje a hodnotí bytí člověka a sociálně politický stav reality 20. století z důsledně třídních hledisek a pozic socialistického světového názoru. Je v něm obsažen celý komplex sociálních determinant. Poznání a zobrazení pravdy společenskopolitického dění, proměnlivého procesu dějin a existence člověka je v jeho ideově filozofické i ideově estetické soustavě axiomem. Ideovou, světónázorovou bází a východiskem umění socialistického realismu je marxistická filozofie spojující poznání stavu a hybných sil skutečnosti s programem přeměny lidské společnosti směrem k socialismu a komunismu.

V průběhu let se vyhranil v tvůrčí praxi i teoretické koncepci socialistického realismu celistvý systém ideově estetických, ideově filozofických a metodologických rysů a hodnot:

Jedním z dominantních ideově filozofických aspektů a metodologických rysů socialistického realismu je evoluční pojetí skutečnosti, dialektické vidění a podání vyvíjející se sociální reality a historismus uměleckého myšlení. Zatímco soudobí představitelé západního modernismu zpochybňují samu ideu vývoje lidské společnosti i lidského charakteru a evoluční koncepci v básníkově nazírání na lidské bytí vůbec (Ph. Sollers zdůrazňuje, že „spisovatel nemá věřit v lidskou evoluci“²), umění socialistického realismu, jež spjalo své osudy s osudy nového světa, usiluje o zobrazení života nikoli v jeho statické podobě, nýbrž v jeho proměně, přestavbě, v jeho směřování k novým společenským horizontům, v „revolučním“ vývoji. „Za výchozí bod socialistického realismu je třeba vzít Engelsovo tvrzení: život je ustavičný a nepřetržitý pohyb, změna,“ napsal M. Gorkij r. 1935.³ Neznámější formule z r. 1934 definující socialistický realismus jako „pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji“⁴ akcentuje především dialektiku jako metodologické jádro nové estetické koncepce. Dialektické vidění světa předpokládá obnažení vnitřní rozpornosti bytí a disonancí lidských povah, ambivalentnosti jevů života, kontinuity i diskontinuity dějinného procesu. Umělec nového typu se snaží citlivě postihovat a předvídat pohyb skutečnosti, ukazovat, kam vede boj protikladů, který viděl v životě a zobrazil ve svém díle. „Přijímáme skutečnost, avšak nikoli staticky . . . ,“ psal r. 1933 A. V. 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.“⁵ Zevrubná anamnéza života je provázána v socialistickém realismu analýzou jeho sociálních determinant a postižením hybných sil, především však vědomím skutečnosti, která je primárním objektem umělecké tvorby. Zde se dostává do popředí úloha umělcova světového názoru, schopnost perspektivního pochopení zákonitostí dějinného procesu, představujícího vyšší stadium historismu uměleckého myšlení.

Závažným metodologickým principem a ideově filozofickým aspektem socialistického realismu je v této souvislosti komplexní, syntetické zobrazení

² Nouvelles littéraires 1978, č. 2652.

³ Gor'kij, M.: *Sobranije sočineníj*, T. 30. Moskva 1955, s. 381.

⁴ *Pervyj Vsesojuznyj s'jezd sovětskich pisatelej*. (Stenografičeskij očet.) Moskva 1934, s. 716.

⁵ A. V. Lunačarskij *o teatre i dramaturgii*. T. 1. Moskva 1958, s. 734—736.

protikladných stránek a tendencí života, kontrastních momentů bytí, dialektiky lidské duše i společenskopolitického a historického procesu v úsilí o poznání objektivní pravdy

Dialektický přístup socialistickorealistickeho umění ke skutečnosti, „komplexní vidění, které vždy podá v díle totalitu společenského procesu doby“, postuloval ve svých teoretických pracích svého času už významný český marxistický estetik a literární vědec B. Václavek. Podle něho je jedním z pilířů marxistické estetiky požadavek, aby „básník nelfčil jen některé výseky (skutečnosti — M. M.), nýbrž viděl je vždycky v souvislosti s celkovým procesem společenským“.⁶ V tomto momentu zobecňoval nejen zkušenosti české literatury, ale i literatury sovětské, viděl její tvůrčí orientaci k postižení života člověka v širokých sociálních vazbách, v rozsáhlém záběru skutečnosti (což bylo patrné na dílech F. Panfjorova *Brusky*, M. Šolochova *Tichý Don* aj.). Proto Václavek přesně postihl, že nový socialistickorealistickeý román líčí „celé systémy jednotlivců, polyfonně sprádaje osudy co největšího počtu sil a hodnot“, „stává se mnohoosým, touže zachytit skutečnost mnohostrannou a mnohostrannou“; nový společenský román se podle něho dlouho vyrovnával s problémem, jak soustředit „do lidských typů a typických událostí ne v časové následnosti, nýbrž současně a dramaticky vše to, co je charakteristické pro epochu a co má být postiženo velkým dílem slovesně výpravným“.⁷ B. Václavek postihl přesně závažný rys umělecké koncepce socialistického realismu postulujícího v souladu s marxistickým přístupem k jevům světa a v souladu s principy marxistické gnoseologie vůbec celostní, nikoli jen partikulární obraz života a světa. Jen pomocí odhalení „objektivní spojitosti a vzájemné závislosti historických jevů v jejich celku“ (V. I. Lenin⁸) lze se dobrat poznání všech stránek skutečnosti, společenských vztahů, jevů, poznání rozporného životního procesu, lze dosáhnout pravdivého obrazu reálného světa.

Stěžejní díla socialistickorealistickeho romanopisectví první poloviny 20. století — *Okouzlená duše* (1922—33) R. Rollanda, *Tichý Don* (1925—40) M. Šolochova, *Život Klíma Samgina* (1925—36) M. Gorkého, trilogie *Lidé na křižovatce* (1937), *Hra s ohněm* (1948), *Život proti smrti* (1952) M. Pujmanové, *Thibaultové* (1922—40) R. Martina du Garda, *Komunisté* (1949—51, 1967) L. Aragona aj. — jsou založena na širokém syntetismu spájajícím v rozsáhlém epickém dějovém toku rozmanité a protikladné, individuální i celospolečenské stránky životního a dějinného procesu. Všichni tito autoři dovedli sepnout, proplést i konfrontovat nanejvýš citlivě, se smyslem pro proporce životního procesu a faktu „poezii lidského života“ (v hegelovském pojetí), individuální příběh, soukromý osud tragického dosahu, resp. individuální osudy svých hrdinů s osudem regionu, s historií konce 19. a první poloviny 20. století, se všemi jejími milňky, peripetie a zákrutami tvořenými první světovou válkou i VŘSR, protifašistickým bojem třicátých let i druhou světovou válkou a dovedli se dobrat hlubinné pravdy o stavu světa.

Estetická a myšlenková koncepce socialistickorealistickeho romanopisectví s jeho tendencí k analytickému, „poznávacímu psychologismu“ (Fadějev, Leonov, Olbracht aj.), dialektickému a syntetickému zobrazení života a jeho po-

⁶ Václavek, B.: *Tvorba a společnost* Praha 1961, s. 203.

⁷ Václavek B.: *Román*. OŠN DN. Díl V. Sv. 1. Praha 1938, s. 702, 701.

⁸ Lenin, V. I.: *Spisy*. Sv. 23. Praha 1957, s. 290.

hybu, jak se utvářela již v dvacátých a třicátých letech (Šolochov, Rolland, du Gard, Pujmanová, Majerová aj.), byla protichůdná supersubtilnímu psychologickému subjektivismu moderního západního romanopisectví. Románová díla představitelů této linie — J. Joyce (*Odysseus*, 1922), I. Sveva (*Zenovo svědomí*, 1923), M. Prousta (*Hledání ztraceného času*, 1913–22, vyd. 1913–27), V. Woolfové (*K majáku*, 1927, *Orlando*, 1928 aj.) — řešila celý komplex vazeb světového názoru introvertního jedince; jejich předmětem se stala evokace minulosti intuitivní lidskou pamětí, zachycení plynutí prchavého času prostřednictvím řetězce vzpomínek, „proudu vědomí“ (Proust), „epických kryptogramů“ (Joyce), „rentgenogramů“ nehlubších vrstev podvědomí (Woolfová) aj. Současně však uvedená románová díla přinášela rozklad románové formy založené na syntetickém pohledu na skutečnost, vyjímala literárního hrdinu z reálných, objektivních sociálních souvislostí, exkludovala „celou sféru praktického života“, zachycovala člověka jako společensky beznadějně izolovaného jedince. „Hrdina přestává být individualizovaným odrazem, zlomkem ‚velkého světa‘; spojitosti mezi ním a věcmi, mezi ním a jinými lidmi se naprosto zprerhaly.“¹⁰ Byla to literatura vnitřního, ryze intimního života.

Nejhodnotnější díla literatury socialistického realismu vypovídají o tom, že individuální život člověka nelze vypočítat z přediva sociálních, politických, ekonomických souvislostí, vazeb i mezilidských vztahů dané sociální pospolitosti. Obsah individuálního zážitku, individuální zkušenosti zachycuje nejen v obsahových momentech, ale i v celé struktuře a reflexech této struktury vyvíjející se a proměňující se svět, realitu sociálního bytí.

Epocha revolučních bouří, boje proti fašismu, budování reálného socialismu nedovolovala umění socialistického realismu, aby učinilo svým předmětem pouze intimní život člověka. Politika, sociálně ho přirozeně nesmazatelně poznamenaly. Jak vypovídají díla Gorkého, Šolochova, Nexého, Olbrachta, Vančury, de Vriese, Aragona, Laxnesse, Andrzejewského, Iwaszkiewiczze, Déryho a v nové době psychologicky orientované novely, povídky a romány Ajtmatova, Šukšina, Rasputina, Pavla a řady jiných tvůrců, literatura socialistického realismu nikdy neztratila smysl pro osud člověka ve všech jeho životních souvislostech. Zvláště novela V. Rasputina *Poslední lhůta* (1970) přesvědčivě dokazuje, že i dílo vysloveně reflexivní povahy, s introspektivním záběrem, je schopno podat v proudu vědomí, v pásmu volných reminiscencí tvořících syžetovou dominantu díla život v jeho sociálně psychických i filozofických dimenzích.

Jeden z úhelných kamenů systému ideově filozofických rysů a metodologických principů socialistického realismu představuje koncepce člověka jako určující hodnotové kategorie v ideově estetických hledáních lidstva i rozhodující síly historického vývoje.

Aristoteles ve své *Poetice* označuje za nejzávažnější estetické kategorie charaktere a fabuli, již však přisuzuje prioritní postavení. Marxistická estetika považuje lidský charakter, utvářený sociálně historickými okolnostmi, dějinnými faktory za „ústřední kategorii umění, za organizující princip estetického zobrazení“.¹¹

¹⁰ Admoni, V.: *Poetika i dejstviteľ'nost'*. Leningrad 1975, s. 213.

¹¹ Zatonckij, D.: *Dvacáté století*. Praha 1963, s. 220.

¹² *Literatura v izmenjajuščemsja mire*. Moskva 1975, s. 447.

Umění epochy renesance učinilo svým ohniskem osobnost uvědomující si samu sebe jako měřítko hodnot; klasicismus vyzvedl do popředí jako svůj objekt společnost, stát; zatímco romantismus zaměřil pozornost umění na lidskou duši, vnitřní, emocionální svět výjimečného lidského charakteru, člověka vzdáleného všednímu životu, realismus uvedl do umění živého, typického člověka, zkoumal sociální „okolnosti“ formující vnitřní svět individua, akcentoval osudy člověka a lidu. Socialistický realismus jako novodobý typ umění klade do centra pozornosti opět osobnost člověka jako tvůrce dějin a společnosti. Nejen pro renesanci, ale i pro epochu socialismu platí, že „[...] společnost, dějiny, svět má hodnotu jen potud,“ píše N. Konrad, „pokud se to týká člověka“¹²

Část západní literatury ztrácí v posledním desetiletí do značné míry velký lidský charakter jako mravní ohnisko díla a nahrazuje ho antihrdinou. Dramatik M. Frisch přiznal, že ve švýcarské literatuře mizí pojem „hrdina“. D. Forte konstatuje, že „západoněmecký dramatik se bojí hrdiny“. Italský kritik B. Grieco říká, že člověk převládající v umění západního světa je „demytologizovaný hrdina“, „mladý bořitel v modrých džínách“. Režisér A. Schneider vidí současného hrdinu amerického filmu jako člověka, jehož činy jsou poznamenány „rostoucí ordinárností, vlastní nejistotou, sexualitou ...“¹³

Někteří teoretikové a uměnovědci socialistického tábora vyzvedají v typologickém systému hrdinů socialistického realismu „politického člověka“ jako dominantní typ současného života i literárního procesu, jako „organizující moment uměleckého díla“.¹⁴ Novátorství galerie lidských typů spatřují jistě oprávněně právě v metamorfóze někdejšího lyrického hrdiny v člověka-občana, ve formování člověka, který se stal „uvědomělým bojovníkem za budoucnost lidstva“.¹⁵ Člověk dnešního světa je vskutku člověkem politicky myslícím i jednajícím. Jiný snad ani nemůže být v století hlubokých sociálně politických ořesů, v složitých podmínkách ostrého ideologického boje a politických konfrontací dvou společenských soustav, kdy politika se stává ve smyslu postřehu J. W. Goetha „osudem lidstva“; jiný nemůže být zvláště v dnešní době, kdy se nad světem vznáší hrozba další světové války. Nicméně ať už „homo politicus“ nebo „homo economicus“ či „homo faber“ či „homo aestheticus“ — vždy jde jen o člověka jednoho rozměru, o jistou redukci člověka totálního. Lidský život, úděl člověka se nevyčerpává ani ve 20. století jen politikou, byť je jí vrchovatě naplněn a zasažen. Hrdina umění socialistického realismu — ať už je to politik, dělník či voják, inženýr, vědec nebo zemědělec — je člověk společensky činný, dělný, tvůrčí, pracující mozkiem i rukama pro socialistickou společnost, je to harmonická osobnost, nepostrádající nic z toho, co činí člověka člověkem, není mu cizí láska, domov, rodný kraj, tvořivá práce, láska k vědě, kultuře, boj za sociální spravedlnost, za zachování míru, za uskutečnění svých ideálů. Vměšuje se do chodu dějin, žije vším, co tvoří obsah lidského života. Jeho soukromý zájem se spřádá se zájmy obecně lidskými, diktovanými podmínkami života, jeho soukromý svět se rozrůstá do měřítek veškerého lidstva. „Hlavním je pro socialistický realismus člověk a jeho úděl

¹² Konrad, N.: *Západ a Východ*. Praha 1973, s. 126.

¹³ *Teatr*, 1977, č. 12, s. 45, 43, 40, 41.

¹⁴ Gej, N.: *Pafos socialistického realismu*. Moskva 1973, s. 90—110.

¹⁵ *Tamtéž*, s. 109.

[...]“ napsal B. Václavek. Ani jednotlivec se mu „neztratí v množství fakt a celku společenského dění. Naopak, i masové zjevy líčí v jednotlivci, neboť jen pak jsou vylíčeny konkrétně, životně a hluboce. Ne člověka v mase, ale masu v člověku vylíčit — to je jeho cíl. A člověka ve všech jeho složkách: ani jen bojovníka, ani jen soukromého člověka, ani oba vedle sebe, nýbrž jako jednotu.“¹⁶ Socialistický realismus postuluje totální pohled na člověka, jeho „nejdůležitějším znakem“, podle K. Konrada, je „orientace na člověka v celé jeho rozmanitosti, na společenského člověka v celé jeho perspektivě“.¹⁷

Jednu z ústředních axiologických složek, etické jádro a konstantu nového estetického systému tvoří reálný, aktivní, socialistický humanismus. M. Gorkij chápal socialistický realismus nikoli jako strnulé ideové dogma, ale jako živý, stále se vyvíjející organismus, nejen jako ideově estetickou, nýbrž především jako širokou etickofilozofickou kategorii. Byl přesvědčen o tom, že literatura zobrazující člověka v revoluci, v zápasech o proměnu světa může poskytovat obrovský životní materiál pro „vytvoření sociální etiky a estetiky“.¹⁸

Gorkého *Matka*, Nexôho *Ditta, dcera člověka*, Olbrachtova *Anna proletářka*, Šolochovův *Tichý Don*, Majerové *Siréna*, Gorkého *Jegor Bulyčov*, Makarenkova *Pedagogická poéma*, Prišvinův *Kořen Žen-Šen*, Rollandova *Okouzlená duše*, de Vriesovo *Slunce chudých*, Laxnessova *Salka Valka*, Paustovského *Zlatá růže*, Kazakevičova *Hvězda a Dva ve stepi*, Platonovova *Fro i Návrat*, Šolochovův *Osud člověka*, Vasiljevova *A jitra jsou zde tichá ...*, Pasoliniho *Zběsilý život*, Rasputinova *Poslední lhůta a Loučení s Matorou*, Šukšinoва *Červená kalina*, Pavlova *Smrt krásných srnců* a *Jak jsem potkal ryby*, Matějkův *Náš dědek Josef* aj. — ať už napřimují a přetvářejí člověka, opěvují přírodu, přitakávají životu, společnosti či kritizují její negativní stránky, vždy především křísí a upevňují v člověku lidskost, „[...]mravní ideál, ony mravní hodnoty, jež stojí výše, než hodnoty jiné“.¹⁹ „Umění má učit být člověkem, nejen odhalovat smysl dějin a cest člověka v nich, nýbrž ho i podporovat.“²⁰

Socialistický, reálný humanismus, jak ho nazýval K. Marx (viz předmluvu ke spisu *Svatá rodina*), obráží mravní klima společnosti, vyznává úctu a lásku k pracujícímu člověku, podněcuje vůli žít, usiluje o harmonii se světem, brojí však současně proti všemu, co spoutává, deformuje a ničí lidskou přirozenost i lidské vztahy. Zvláště pak boj za odstranění vykořisťování člověka člověkem a válek představuje v současné době hlavní obsah socialistického humanismu. Je mu ovšem cizí abstraktní humanismus s jeho ideou „milovat bližního svého, ať je jakýkoli“,²¹ stejně jako idea pokory před mocí, fatalistického smíření člověka s osudem, se zlem, ať se objevuje v jakýchkoli historických či lidských převlecích a podobách. Dialektika mravních hodnot je vážena z hlediska, jak ten či onen akt, jev slouží, prospívá zájmům pracujícího lidstva, boji za jeho osvobození, tvorbě nového sociálního řádu. Socialistický humanismus, jehož etickým nervem je důvěra v život, víra v možnost mravní obrody lidstva,

¹⁶ Václavek, B.: *Socialistický realismus*. In: Index, 1936, č. 7.

¹⁷ Konrad, K.: *O socialistickém realismu*. In: Ztvárněte skutečnost. Praha 1963, s. 101.

¹⁸ Gor'kij, M.: *Sobranije* 8. T. 30. Moskva 1955, s. 383.

¹⁹ Sovětská literatura, 1975, č. 8, s. 149.

²⁰ *Kritičeskij realizm XX veka i modernizm*. Moskva 1967, s. 159–160.

²¹ *Literatura i sovremennost*. Moskva 1976, s. 63.

vyznává společenskou rovnost, bratrství, úctu k lidské osobnosti, k pracujícímu člověku, tvůrci nových mravních i materiálních hodnot, postuluje však jeho sociální a morální odpovědnost za stav společnosti. M. Gorkij již v dopise H. G. Wellsovi z března 1918 napsal, „člověku náleží nejen zásluha za vše, co dobrého v životě vzniká“, ale že „má i odpovědnost za všechno neštěstí na zemi“.²² Socialistický humanismus ovšem zdůrazňuje nejen mravní odpovědnost člověka před dějinami, ale i odpovědnost dějin, společnosti za osud a štěstí lidské osobnosti.²³ Humanistický imperativ doby i jejího umění říká: „neškrtat osobnost ve jménu blahého cíle“, velí však i „nezřítat se kvůli jednotlivé osobnosti obecně lidského blaha“.²⁴ Jde nepochybně o jevy spjaté dialektickou vazbou socialistické etiky. Umění socialistického realismu prodchnuté socialistickým humanismem představuje ve svém úhrnu součinitel mravní atmosféry, povědomí epochy socialismu. E. Mieželaitis svého času napsal: „jestliže v umění jako hlavní hrdina abstenuje socialistické svědomí, pak takové umění nemá budoucnost.“²⁵ Literatura socialistického realismu je v tomto smyslu svého druhu „conscientia generis humani“ epochy reálného socialismu.

Myšlenková a společenská zainteresovanost 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. Zde se nepochybně „socialistická ideovost umění“ rozšiřuje „do hranic socialistického humanismu.“²⁶

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

Utvrzovat skutečnost totiž neznamená pouze pasívně zrcadlit „naše úspěchy“ a mechanicky a panegyricky se ztotožňovat s pozitivním. Očividná je dialektická jednota obou těchto ideově estetických a emocionálně estetických přístupů ke skutečnosti. Utvrzení není produktem pouze „přitakávajícího“ vztahu k realitě, ale vzniká z jednoty dvou principů: afirmace ideálu nemůže probíhat bez boje, bez kritiky a negace antiideálu; na druhé straně kritické a satirické odhalení vzniká na základě utvrzujícího zaměření tvorby k společenskému ideálu, tj. zahrnuje pozitivní program. Ostatně v dialektice „popření je určité něco, má určitý obsah“, není to „holá negace“. „Negativní je stejnou měrou pozitivní,“ fixuje V. I. Lenin postřeh Hegelův ve svých konsepektech *Vědy o logice*.²⁷

Už na I. sjezdu sovětských spisovatelů byl v řadě projevů socialistický realismus chápán jako literatura kritického záběru a podání skutečnosti,²⁸ jako

²² Voprosy literatury, 1957, č. 1, s. 179.

²³ Gej, N.: cit. d., s. 102.

²⁴ Tamtéž, s. 50.

²⁵ Viz *Gerj chudožestvennoj prozy. Socialističeskiye strany Jevropy*. Moskva 1973, s. 317.

²⁶ Kagan, M. S.: *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*. Leningrad 1971, s. 755.

²⁷ Lenin, V. I.: *Filozofické sešity*. Praha 1953, s. 71.

²⁸ *Pervyj Vsesojuznyj s'jezd sovětskich pisatelej*, cit. d., s. 666.

osobitá korektura života. Afirmativní vztah k pozitivním hodnotám reality, kritika jejich negativních stránek patří ke klíčovým ideově filozofickým znakům socialistického realismu.

Afirmativní vztah ke skutečnosti není totožný s povrchně pojímaným optimismem, druhy postulovaným dogmaticky naladěnými teoretiky jako závazné vyznění uměleckého díla. Umění socialistického realismu se nevyhýbalo zobrazení těžkých osudů, překrych životních zvratů, ztrát a katastrof, aniž museli autoři sahat pro zesílení optimistického akordu díla k „šťastnému rozuzlení“ nebo k odlehčenému vyřešení konfliktu. Jedno z klasických děl sovětské literatury, románová epopoj M. Šolochova *Tichý Don*, stvrzuje celým svým obsahem, že přerod světa, zrození nového řádu je mučivý a bolestný proces (podle N. Konrada „v základu literární tvorby tkví prožívání ‚muk‘ dějin“²⁹), že však jde o nezadržitelný pohyb k historické spravedlnosti. Tragické osudy hrdinů jsou zobrazeny z perspektivy pravdy věku. Utvrzení života skrze tragické poznání, skrze tragiku života je výrazem historického optimismu socialistického realismu, který poskytuje klíč k pochopení složitosti světa a který je neslučitelný s postulátem absolutizující radostnosti ve výpovědi uměleckého díla. Pro socialistický realismus je příznačná vůle k životu, nikoli fenomén jejího vyhasínání v schopenhauerovském pojetí. V tom tkví jeho vnitřní optimismus, bytostně cizí všem druhům pesimismu. „Věřte, že je jediný skutečný pesimismus, a to je ten, který skládá ruce, řekl bych etický defétismus. Člověk, který pracuje, hledá a realizuje, není a nemůže být pesimistou“ (K. Čapek³⁰).

Vnitřní patos umění socialistického realismu úzce souvisí se světovým názorem umělce, s jeho vztahem vůči okolnímu světu, s jeho stranickostí představující zvláštní typ třídního postoje, ideový regulátor tvorby.

Idea stranickosti umění rozpracovaná V. I. Leninem ve stati *Stranická organizace a stranická literatura* (1905) nabyta v průběhu 20. století v souvislosti s VRSR, se vznikem světa socialismu a jeho složité koexistence s kapitalismem na pronikavém významu. Sama realita třídně rozděleného světa vyzvedla před uměním požadavek stranickosti, který znamená nutnost volit místo v složité hře a kontroverzi dějinných sil pokroku a regrese: „neboť žádný živý člověk *nemůže se nestavět na stranu* té či oné třídy (když poznal jejich vzájemné vztahy), *nemůže se neradovat z úspěchu dané třídy, nemůže se nermouřit nad jejími neúspěchy, nemůže být nerozhorlen na ty, kdo jsou k této třídě nepřátelští, na ty, kdo překážejí jejímu rozvoji rozšiřováním zaostalých názorů atd. atd. . .*“ (V. I. Lenin³¹).

Otázku „stranickosti“ umělce nelze tudíž chápat v úzkém smyslu „organizační“ příslušnosti ke straně a jeho poslání v tomto směru nelze svést k politické agitaci, k roli ilustrátora stranických tezí. Když se F. Freiligrath v dopise K. Marxovi (28. 2. 1860) ohrazoval, že „strana je rovněž klec“ a že na počest strany se „lépe zpívá mimo ni než v ní“,³² Marxova odpověď z 29. 2. 1860 svědčila o širokém pojetí otázky: „Snažil jsem se [. . .] odstranit nedorozumění,

²⁹ Novyj mir, 1971, č. 1, s. 216.

³⁰ Čapek, K.: *Divadelníkem proti své vůli*. Praha 1968, s. 316.

³¹ Lenin, V. I.: *Spisy*. Sv. 2. Praha 1952, s. 527.

³² Cit. podle vyd. Mehring, F.: *Literaturno-kritičeskije statji*. Moskva-Leningrad 1964, s. 267.

jako bych „stranou“ rozuměl už 8 let mrtvý „Svaz“ nebo 12 let rozpadlou redakci novin. Stranou jsem rozuměl stranu ve velkém historickém smyslu.“³³ Stranickost chápal Marx ve smyslu sepětí básníka se světodějným posláním a strategickou linií revolučního hnutí usilujícího o přeměnu společnosti, ve smyslu souladu tvorby umělce s logikou dějin.

Dějiny revolučního hnutí dokázaly, že pro velkého básníka stranického typu je příznačná aktivní účast na přetváření společenského dění, snaha zasahovat do života, odkrývat jeho dialektiku, vidět jeho tok z hlediska vývojových cest lidstva, i když se zmocňuje jevů všedního dne. V tomto směru je ovšem princip stranickosti nejen politickou, etickou, nýbrž i estetickofilozofickou kategorií, má svůj gnoseologický dosah a význam v procesu pravdivého poznání reality. Skutečný umělec není lhostejným pozorovatelem života: zkoumá ho a vyslovuje nad ním hodnotící soud. Proces pravdivého poznání života předpokládá i v umění všestrannou analýzu skutečnosti vedenou z jistých světonázorových pozic, vyžaduje citlivý výběr a konfrontaci životních faktů i lidských charakterů, schopnost postihnout v proudu života jeho vůdčí vývojové tendence. Právě komunistická stranickost, tj. správná politická *volba postoje*, správné vidění reality spjaté s marxisticko-leninskou analýzou jevů života, vede umělce k pravdivé výpovědi, která přitakává životu i skrze kritiku negativního i poetizaci jeho pozitivních stránek. Komunistická stranickost v tomto směru stimuluje onen nejvyšší zákon umění — zákon věrnosti pravdě života.

S otázkou stranickosti umění úzce souvisí problematika svobody umělecké tvorby, která je determinována souhrnem mnoha světonázorových faktorů, společenských vazeb a podmínek. Svoboda tvorby neznamená absolutní nezávislost subjektu na životním procesu, na vnějším světě, izolaci od potřeb života. Neznamená ani anarchii, rozmary či zvlí ve volbě uměleckých forem, prostředků i sdělovaných obsahů. Svoboda tvorby je spjata s fenoménem přejímání občanské odpovědnosti tvůrců vůči světu své každodennosti, je spjata se solidaritou uvnitř lidského kolektivu. Svoboda umělce je tudíž podmíněna „disciplínou ideje“, světového názoru umělce. Svoboda tvorby — to je svoboda vidět a zobrazovat složitost života z hlediska hybných sil dějin, to je projev iniciativy ve volbě uměleckých prostředků v souladu s tvůrčími dispozicemi tvůrce, tj. právo na možnost vyslovit vlastní názor na stav společnosti, jestliže se praxe dostává do rozporu se světovým názorem epochy, s ideály hnutí, které umělec vyznává. „Básník je svoboden,“ napsal V. Vančura. „Nikdo mu neukládá omezení, ale za své bouřlivé svobody je přece podřízen tomu, co bylo řečeno: umělecké pravdě a dále svazkům a vztahům, jimiž trvá jeho osobnost, a dále závislosti na věcech jazyka. To jsou pravidla, která musí každý vyznávat buď srdcem, buď rozumem. Bez nich není umění.“³⁴

V. I. Lenin pojímal umění z hlediska kulturní politiky jako „část celkové proletářské věci“ a zdůrazňoval jeho sepětí s filozofií, politikou, sociologií, etikou a jinými formami společenského vědomí. Byl si ovšem vědom toho, že „literární složka stranické činnosti proletariátu“ nemůže být šablonovitě ztotožňována s jinými jejími složkami, že jde o oblast složitou, náročnou a citlivou, spjatou s oblastí krásna: nejen se v ní nedá uplatňovat „mechanické

³³ Marx, K., Engels, B.: *Spisy*. Sv. 30. Praha 1969, s. 551.

³⁴ Vančura, V.: *Rád nové tvorby*. Praha 1972, s. 190.

usměrňování, nivelizování, podřizování menšiny většině“, ale je v ní „bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu.“³⁵

„Umění patří lidu,“ řekl V. I. Lenin v rozhovoru s Klárou Zetkinovou. „Musí vrstát svými nehlubšími kořeny přímo do hloubi pracujících mas. Musí být těmto masám pochopitelné a ony je musí mít rády. Musí v nich probouzet umělce a rozvíjet je.“³⁶ Humanistické leninské pojetí, akcentující pozvednutí lidových mas na vysokou kulturní úroveň, stojí v zásadním protikladu ke koncepci esteticky elitářského umění vycházející z ideje nerovnosti lidí, z antinomie „ducha a masy“, jak ji rozvíjeli v různých myšlenkových variantách v podmínkách třídně antagonistické společnosti od konce 19. století až po současnost představitelé buržoazní filozofie F. Nietzsche, O. Spengler, J. Ortega y Gasset, T. Adorno aj. Ze strachu před „zmasověním“ umění a kultury, resp. z „povstání davů“, z obav před nivelizací lidí, k níž podle nich nevyhnutelně vede realizace „falešného“ principu sociální rovnosti, vyzvedal Ortega y Gasset v pracích *Dehumanizace umění* (1925), *Vzpouza davů* (1930) nové umění, které se stává výsadou jedinců tvořících „nepopulární“ umění, nedostupné širokým masám, obracející se „pouze k zvlášť talentované menšině“, tj. k představitelům „duchovní elity“.³⁷ Formování nového umění Ortega y Gasset viděl ve shodě se svým systémem dualismu „osobnosti“ a „společnosti“ jako proces distancování umění od lidu, od politického nebo ideologického boje: „Bude to umění pro umělce a nikoli pro masy lidí. Bude to umění kasty a nikoli demokratické umění.“³⁸ V celé této koncepci šlo o odvrát umění od existujících forem „kolektivnosti“ (představující podle Ortegy y Gasset „pseudoživot“ vnějších lidských zájmů) k vnitřnímu životu individua, k „autentickému“ stavu lidské osobnosti, jímž je „ponoření do sama sebe“, „radikální osamělost“, představující „život bez vnějších ‚významů‘“.³⁹ Šlo o zpretrhání vazeb mezi uměním a společností, jejich izolaci od sociálních determinant, tj. de facto o proces „přeměny umění ve formu vnitřní emigrace“,⁴⁰ hrozící ztrátou jeho humanizačního poslání.

Socialismus odmítl v oblasti umění elitářské teorie a učinil centrem svého kulturního úsilí obnovení vztahu kultury s pracujícím lidem, dokázal, že umění je nedílnou součástí veřejného života. Přihlásil se tak k myšlenkovému dědicství oněch velkých filozofů minulosti, kteří nikdy neuzavírali umění do věže ze slonové kosti, ale akcentovali jeho společenské poslání: „Básník tvoří pro obecnost, především pro svůj národ a svou dobu, která smí požadovat, aby mohla uměleckému dílu rozumět a v něm zdomácnět“ (G. W. F. Hegel⁴¹). V tomto obsahovém vymezení tkví de facto jádro konkrétně historické kategorie lidovosti, která spolu se stranickostí představuje substancionální ideové filozofický rys socialistického realismu.

Lidovost, kategorie sociologie umění, úzce spjatá v koncepci socialistického realismu s fenoménem široce pojímané stranickosti (již někteří teoretikové

³⁵ Lenin, V. I.: *Spisy*. Sv. 10. Praha 1954, s. 38–39.

³⁶ Lenin, V. I.: *O literatuře*. Praha 1950, s. 193.

³⁷ Ortega y Gasset, J.: *Gesammelte Werke*. Bd. II. Stuttgart 1955, s. 232.

³⁸ Tamtéž, s. 236.

³⁹ Tamtéž, Bd. III. Stuttgart 1956, s. 459, 458, 359.

⁴⁰ Davydov, J.: *Iskusstvo i elita*. Moskva 1966, s. 318.

⁴¹ Hegel, G. W. F.: *Estetika*. Sv. II. Praha 1966, s. 182.

považují za „nejvyšší projev lidovosti“⁴²), je výrazem demokratičnosti umělce-va ideálu, jeho životní zkušenosti. Projevuje se v službě všelidovým, celonárodním zájmům, v pocitu sounáležitosti umělce s osudem lidu, ve vyslovení názorů a sociálních potřeb pracujících mas. Je to „proces, v němž se umění přibližuje lidu, a lid, který má právo na skutečné velké umění, mu jde vstříc“⁴³. Otázka lidovosti není však jen otázkou obsahu umění vyjadřujícího zájmy lidu, ale i otázkou jeho přístupnosti lidu, smysluplnosti (nikoli ovšem pouhé přímočaře vyjadřované srozumitelnosti), a na druhé straně schopnosti lidu vnímat krásu umění i jeho myšlenkové bohatství.

„Socialistický realismus není však ani poznávací metodou skutečnosti, ani *bezprostředně* revoluční praxí v této skutečnosti,“ psal K. Konrad už v třicátých letech, „je *ztvárněním* skutečnosti. Není vědou, je literaturou a poezií. Jeho definice není tedy problém *noetický*, ale také a především problém *estetický*.“⁴⁴

Socialistický realismus je při všech svých ideově filozofických, politických a ideologických aspektech především fenomén estetického rázu, je uměním poskytujícím uměleckou výpověď o světě, ztvárňujícím reálné obsahy bytí člověka i společnosti. Pravdivé, realistické zobrazení sociální skutečnosti ze socialistických pozic je jeho ideově estetickou bází.

Realismus jako osobitý typ umění se zrodil a utvářel v průběhu staletého vývoje v západní i východní Evropě. „Realistická díla mohla existovat a existovala jak ve starověku, tak ve středověku,“ píše V. Dněprov, „avšak období realistického umění začíná až tehdy, kdy světové dění se obrací ke kapitalismu. Cesta od Giotta k Rembrandtovi, od Chaucera k Boccacciovi, Cervantesovi a Shakespeareovi je cestou vzniku realistické metody.“⁴⁵ Realismus znamenal především přiblížení uměleckého díla reálnému životu, znamenal překonání subjektivismu v jeho výkladu směrem k objektivnímu pohledu na okolní svět. J. W. Goethe v rozhovorech se svým tajemníkem, básníkem J. P. Eckermannem, řekl: „Dokud [básník — M. M.] vyjadřuje jen tu trochu svých subjektivních citů, nelze jej ještě nazvat básníkem; jakmile si však dovede přisvojovat svět a vyslovovat jej, pak básníkem je. A potom je nevyčerpatelný a může být stále nový, kdežto subjektivní povaha nakonec zajde na manýru [. . .] Každé pořádné úsilí se obrací z nitra ven na svět, jak to vidíte na našich velkých epochách, které skutečně o něco usilovaly a šly kupředu a všechny měly objektivní ráz“ (*Rozhovory s Goethem*, 1826⁴⁶).

Tento objektivní pohled přinášel právě realismus jako nový typ umění v estetickém vývoji lidstva. Extrospektivní záběr reality, „pravdivé zobrazení typických charakterů za typických okolností“ (formulace B. Engelse v dopise anglické spisovatelce M. Harknessové⁴⁷), tj. pronikavá analýza mechanismu a zákonitostí sociálního dění určujících chod života se v něm spojovala

⁴² Andrejev, Ju.: *O socialističeskom realizme*. Moskva 1978, s. 78.

⁴³ Hnízdo, V.: *Socialistický realismus jako tvůrčí umělecká metoda*. In: *Tvorba* (příloha), 1979, č. 1, s. 7.

⁴⁴ Konrad, K.: *Ztvárněte skutečnost*. Praha 1963, s. 102.

⁴⁵ Dněprov, V.: *Problémy realismu*. Praha 1961, s. 12.

⁴⁶ Cit. podle Eckermann, J. P.: *Rozhovory s Goethem*. Praha 1955, s. 138—139.

⁴⁷ Marx, K., Engels, B.: *O umění a literatuře*. Praha 1951, s. 129—130.

s hloubkovou analýzou „dialektiky duše“ člověka i duchovního života společnosti.

Socialistický realismus jako novátorská etapa ve vývoji uměleckého osvojení skutečnosti si zachoval všechny myšlenkové i umělecké kvality klasického realismu — objektivní pohled na realitu, věrnost skutečnosti, kritičnost ve vztahu k negativním jevům. Navíc však — vedle přitakání životu, jež se stalo spolu s objevováním krásy pozitivního lidského příkladu jeho vnitřním, humanitním patosem —, snažil se ještě pronikavěji obnažit podstatu sociálně historického procesu, zachytit hybné síly sociálních přeměn, prozkoumat předivo politických, ekonomických i historických determinant určujících ve svém úhrnu život člověka, proniknout tak za fasádu jevů, „za obal událostí, za zevní příkrov procesů, probíhajících v sociálním bytí“⁴⁸, zobrazit pohyb života z perspektivy vývoje dějin k dokonalejším formám společenského ustrojení. Vědomý historismus se stal výrazným rysem nové ideově estetické koncepce.

Socialistický realismus představuje novátorský realistický systém a fenomén v evoluci světového umění. Teoretická koncepce této estetické kategorie prodělala od třicátých let značný vývoj. Po jistých koncepčních a interpretačních deviacích, zužujících zvl. na přelomu čtyřicátých a padesátých let jeho ideově estetickou bázi reglementováním a vymezováním závazných, unifikovaných obsahových vrstev, tematických okruhů a uměleckých hranic (kladný hrdina, optimismus aj.), dospěla marxistická estetika a literární teorie postupně k pojetí socialistického realismu jako širokého řečiště ideově uměleckých postupů, žánrů a tendencí.

Vývoj umění socialistického realismu dokumentovala v průběhu 20. století postupně se formující a narůstající mnohotvárnost žánrově stylových i tvarových tendencí a výrazových prostředků na bázi realismu. V jeho poetice se vyhranil výrazný tvůrčí proud, jenž nabyl dominantního postavení — proud *objektivního, sociálně analytického, konkrétního realismu syntetizujícího v konkrétně předmětném obrazu světa založeném na „mimesis“ v aristotelovském smyslu dialekticky protikladné stránky životního procesu* (M. Gorkij, *Matka*; M. Andersen *Nexo, Ditta, dcera člověka*; A. Serafimovič, *Železný proud*; A. Fadějev, *Porážka*; M. Šolochov, *Tichý Don*; A. Tolstoj, *Křtžová cesta a Petr I.*; I. Olbracht, *Anna proletářka*; M. Majerová, *Siréna*; A. Seghersová, *Sedmý kříž*; P. Jilemnický, *Kronika*; T. Déry, *Nedokončená věta*; G. Illyés, *Lidé z pusty*; J. Andrzejewski, *Popel a démant*; J. Putrament, *Září*; P. Courtade, *Rudé náměstí*; J. Amado, *Rytíř Naděje*; N. Frýd, *Krabice živých*; J. Otčenášek, *Občan Brych*; M. Šolochov, *Osud člověka*; V. Rasputin, *Žij a nezapomínej*, aj.). Základem uměleckého zobrazení skutečnosti se v proudu objektivního, sociálně analytického realismu stal konkrétní historismus. Tento přístup umožňující zpodobit v přesných reáliích dobu, její atmosféru, životní procesy, namnoze osudy autentických osobností, typické konflikty, charakteristické sociální antagonismy, zásadní zvraty a změny, které se v životě odehrávají, tvořil vždy bázi formativních elementů v řadě žánrů — v románové epeji, sociálním, historickým, válečném románu a dramatu, v beletrizovaných memoárech a dílech dokumentární literatury. Tyto žánry se skutečnostmi osnou vyžadují neretušované podání skutečných událostí, sepětí pravdy dokumentární s umě-

⁴⁸ Sučkov, B. L.: *Dejstvennost iskusstva*. Moskva 1978, s. 21.

leckou, historicky přesnou rekonstrukci dějů časově odlehlých epoch, evokaci jejich atmosféry i obnažení smyslových vrstev života člověka. Význam konkrétně historického přístupu k poznání pravdy skutečnosti zdůrazňoval v dopise I. Armandové z r. 1916 V. I. Lenin: „Celý duch marxismu, celá soustava myšlení vyžaduje, aby každá teze byla brána jen α) historicky, β) jen v souvislosti s ostatními, γ) jen v souvislosti s konkrétní historickou zkušeností.“⁴⁹

Paralelně s proudem objektivního, sociálně analytického realismu se prosadil v umění socialistického realismu proud *syntetického*, *metaforického*⁵⁰ realismu odrážejícího realitu v stylizovaném, konkrétně abstraktním, široce asociativním a imaginativním básnickém obrazu vrcholné generalizace.⁵¹ Díla inklinující k tomuto uměleckému typu (V. Majakovskij, *Mysterie-buffa*, *Štěnice*, *Horká lázeň*; J. Švarc, *Stín*, *Drak*; Ilf-Petrov, *Dvanáct křesel*, *Zlaté telátko*; N. Hikmet, *Byl Ivan Ivánovič nebo nebyl*; V. Nezval, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, J. Andrzejewski, *Winkelriedovy oslavy*, *Prométheus*; L. Fuks, *Myši Nathálie Mooshaberové*; T. Déry, *Cesta pana G. A. do X.*; V. Šukšín, *Až kohout zakokrhá*, aj.) usilují nikoli o obnažení mechanismu sociálního konkrétna, ale především o postižení logiky, obecného smyslu lidské existence a skryté podstaty probíhajících událostí, o univerzální výpověď o světě, odhalení nadčasových významů v životě člověka i společnosti. Vedle žánrové tendence, pro niž je příznačná groteskně satirická interpretace reality (V. Majakovskij, J. Švarc, Ilf-Petrov, A. Platonov aj.), zformovala se na bázi „metaforického realismu“ i žánrově stylová vrstva humanistického „romantického realismu“, vyznačující se syntetizující konstrukcí, v níž se realistický detail, motiv, příběh spíná s romantickým „přetvářejícím“ momentem — snem, fikcí, mýtem, legendou, alegorií, symbolem, umocněným lyrismem (M. Bulgakov, *Mistr a Markétka*; A. Grin, *Krysař*, *Královna vln*; M. Prišvin, *Berendějova houština*; K. Paustovskij, *Zlatá růže*; M. Zariňš, *Nepravý Faust*; O. Čiladze, *Půjdu za svým hněvem*; Č. Ajtmatov, *Stanice Bouřná*, aj.). Bezmála před sto lety vyslovil O. Hostinský názor, že „pokud lidstvo lidstvem bude, nevyhyne z něho živý smysl pro báj, legendu, pověst, báchorku, jichž umělecké podání dávno již se vymanilo z pout živé víry, vyhovujíc i jako pouhá hra fantazie oné vrozené nám téměř instinktivní básnivosti, již ani sebechladnější rozumnost nemůže v člověku nadobro udusiti, ana básnivost ta patří mezi nejpodstatnější zdroje a znaky činnosti umělecké“.⁵² Nezmizela ani v dělných rytmech epochy socialismu. Prvotní koncepce socialistického realismu zdůrazňovala, že tato nová estetická kategorie „neznamená kopírování, opakování skutečnosti a drobných životních detailů. Socialistický realismus ve svých základních možnostech předpokládá veliký rozlet fantazie. Předpokládá jakési daleko syntetičtější formy než ty, jakých většinou užíváme . . .“ (A. Fadějev⁵³).

Mezi oběma proudy nejen neexistuje hradba, ale jejich vzájemné prolínání a integrace vedou k obohacení spektra uměleckých forem umění socialistického realismu. Ostatně, podle A. Hausera, „žádné umělecké dílo není složením

⁴⁹ Lenin, V. I.: *Spisy*. Sv. 35. Praha 1957, s. 220.

⁵⁰ Eľjaševič, A.: *Lirizm. Ekspressija. Grotesk*. Leningrad 1975, s. 147.

⁵¹ Viz Mikulášek, M.: *Žánrové a tvaroslovné tendence sovětské literatury dvacátých a třicátých let a tradice evropské literatury*. In: *Čs. slavistika 1983*. Praha, ČSAV 1983, s. 93—103.

⁵² Hostinský, O.: *Studie a kritiky*. Praha 1974, s. 84.

⁵³ Fadějev, A.: *Za třicet let*. Praha 1962, s. 13.

svých prvků zcela homogenní [...]“⁵⁴ Problematika vztahu předmětnostních a stylizovaných prostředků v poetice socialistického realismu není ovšem jednoduchou ideově estetickou záležitostí. Popírání stylizovaných forem, jež o sobě v určitých dobách dávalo znát, ztotožnění těchto forem s formami antirealistického umění (v soulase s rozšířenou antinomii realismus — modernismus) mělo za následek kanonizaci předmětnostních forem zobrazení skutečnosti. Někteří badatelé dodnes, jak píše D. F. Markov v knize *Geneze socialistického realismu*, „nechápu socialistický realismus jako nový estetický systém, novou estetickou strukturu, ale spojují jej s konkrétně historickým, předmětně analytickým charakterem tvorby“.⁵⁵ Podle A. Bušmina „pravda života nemůže být v umění dosažena bez věrné obrazné reprodukce konkrétně citové skutečnosti“.⁵⁶ „Pro realismus je charakteristické,“ píše S. Petrov, „že proces života vystaven v umělcově zobrazení většinou v těch formách, v jakých probíhá v samé reálné skutečnosti.“⁵⁷ „Jestliže však není dílo zcela spjata s konkrétně historickým časem a prostorem, pak vypadává ze systému socialistického realismu, ve své podstatě konkrétně historického,“ konstatuje I. F. Volkov.⁵⁸ Orientace na umění jedné dimenze, upřednostňování jednoho tvaru, postupu, typu, formy zobrazení skutečnosti však nemůže neochuzovat škálu tvárných prostředků a žánrově stylových tendencí socialistického realismu jak v oblasti literatury, tak i divadla a jiných druhů umění. Navíc samo o sobě užití předmětnostních forem v artefaktu nemusí vždy garantovat dosažení pravdivé výpovědi o světě.

Představitelé tzv. „nového románu“ (nouveau roman) ve francouzské literatuře padesátých let zakládali v počáteční fázi svou koncepci vědomě na zprostředkování reality. N. Sarrautová v eseji *Věk podezírání* (1956) píše, že „skutečné události“ mají před vymyšlenou historií opravdu velkou výhodu, [...] především tu, že jsou skutečné. Odtud pramení jejich přesvědčivost a účinnost, povznesenost nad směšností a nevkušem, klidná chladnokrevnost a nenucenost, jež dovoluje překročit těsné hrazení, v němž svírá i nejdovádňější romanopisec snaha o pravděpodobnost, a posunout hranice skutečně daleko dopředu [...].“⁵⁹ Rovněž A. Robbe-Grillet napsal v knize *Za nový román* (1963), že „v ní budou zachyceny obrysy nového realismu, [...] nového druhu realistického psaní“.⁶⁰ Umělecká praxe tvůrců „nového románu“ však byla značně odlišná od teoretických manifestů, stála v rozporu s proklamacemi o jeho cestách k realismu.

Estetický systém „chosismu“ („chose“ — věc) v podání A. Robbe-Grilletta (*Zírající*, 1955; *V labyrintu*, 1959; *Žárlivost*, 1957; *Projekt revoluce v New Yorku*, 1970) rezignoval na možnost interpretace zobrazených jevů, pojmů, vztahů společnosti a dějin, odvracel pozornost literatury od „významové“ stránky jevů, od postižení a obnažení „skrytého smyslu“ popsáných událostí („Jakmile proráží péče o význam, literatura umírá“, A. Robbe-Grillet). Sociální analýzu složitých vazeb reality, člověka a jeho okolí zaměnil chladný, nic nespécifiku-

⁵⁴ Hauser, A.: *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975, s. 270.

⁵⁵ Markov, D. F.: *Geneze socialistického realismu*. Praha 1973, s. 251.

⁵⁶ Bušmin, A.: *Protiv uproščenija složnoj problemy*. In: Russkaja literatura, 1964, č. 4, s. 216.

⁵⁷ Petrov, S.: *Socialističeskij realizm v chudožestvennoj literature*. Moskva 1976, s. 175.

⁵⁸ Volkov, I. F.: *Tvorčeskije metody i chudožestvennyje sistemy*. Moskva 1978, s. 251.

⁵⁹ Sarrautová, N.: *Věk podezírání*. Praha 1967, s. 34.

⁶⁰ Robbe-Grillet, A.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, s. 134.

jící, enumerativní popis faktů, detailů, jevů, věcí (*V labyrintu, Žárlivost*), „klinický popis“ psychologických stavů postav, okamžitých „instinktivních impulsů“, psychických reflexů, „tropismů“⁶¹ vnitřního světa (N. Sarrautová, *Zlaté plody*, 1963; *Slyšíte?*, 1972, aj.), registrace procesu introspekce, „sebepoznání“, odhalování struktury myšlení jednající postavy (M. Butor, *Proměna*, 1957, aj.). Vznikl „dezintegrovaný svět věcí a vědomí, rozložený na nejmenší atomy“⁶². V samé poetice představitelé „nového románu“, resp. „antirománu“ rozbíjeli tradiční syžet, zredukovali děj na minimum, zrušili časovou posloupnost vyprávění, prostředkovali svět v bezprostředních úryvkovitých vjemech, zlomcích celistvého obrazu, využívali vnitřní monology reflektující proud hrdinova vědomí. Román je v jejich podání „depersonalizován“, hrdina „mizí — nebo spíše stává se alegorií člověka vůbec“⁶³, abstraktním symbolem. Z artefaktu byl tak vlastně vyobcován fenomén „literární typizace“ jako jeden z hlavních principů realistické literární tvorby. „Ve snaze vzepnout se k výšinám superrealismu, překonat „tradiční“ psychologický román, neoromanopisci utáli od realismu nejen jeho druhotné, ale i základní kvality; výsledkem byla proměna superrealismu v pseudorealismus, neonaturalismus.“⁶⁴ „Reistická“ tendence se změnila v pravý opak.

Analogický proces v podstatě probíhal i v oblasti výtvarného umění. V padesátých letech představitelé modernistického malířství — abstrakcionismu —, kteří vypudili z plátna člověka, reálné předměty a nahradili je „čistou plastikou barvy“ (Pit Mondrian), geometrickými tvary atd., ztratili zájem o abstraktní malbu a obrátili se k předmětnosti, „nové figurativnosti“ ve snaze přiblížit se „přírodě“, obnovit harmonii mezi lidskou osobností a prostředím. Tvůrci pop-artu, nového modernistického směru ve výtvarném umění padesátých a šedesátých let (R. Rauschenberg, J. Johns, R. Hamilton, G. Segal aj.), přenášeli na plátna obrazů (výstavy „Nového realismu“ v galerii Guggenheima v New Yorku v r. 1962, benátské Bienále, 1964 aj.) a do muzeí „ready-made“, reálné objekty, předměty, průmyslové výrobky, věci vzaté ze všedního dne nebo nalezené na ulici (střevíce, kola, křesla, lopaty, pilu, toaletní mušle aj.⁶⁵), vytvářeli jejich montáže, koláže, asambláže atd. ve snaze podat „předmět, jaký je“ v jeho autentičnosti, nejreálnější materiální podobě. Zázrak přeměny reálné věci v artefakt se však na exponátech nekonal. Ať už to byly projevy „pop-artu“ či „op-artu“ (optické umění, jež se rozplynulo ve sféře designu) nebo „body-artu“ (malba tělem, využití lidského těla jako „materiálu“ i objektu „umělecké tvorby“) jako variant figurativního umění, šlo v podstatě o profanaci umění. Pokusy demonstrovat věc, předmět či písmeno v obnažené, holé podobě, navržit je bez určitého ideově estetického záměru postrádaly akt umělecké metamorfózy, uměleckého zobecnění jako předpokladu uměleckého realismu. „Vylepšení“ realismu cestou prezentace autentických předmětů končila paradoxně ve slepé uličce formalismu, dadaismu, antiumění. „Pop-art, který vznikl jako reakce na bezpředmětnost a projevil přání vrátit se k životu,“ píše T. V. Balašová, „snažil se povýšit na absolutno příznak pravděpo-

⁶¹ Termín N. Sarrautové.

⁶² Balašová, T. V.: *Aktivnost' realizma. Literaturno-chudožestvennyje diskussii na Zapade*. Moskva 1982, s. 204.

⁶³ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, s. 287.

⁶⁴ Balašová, T. V.: cit. d., s. 147.

⁶⁵ Termín N. Sarrautové.

dobnosti. Tím, že nedbal intelektuální a psychologické hloubky realistického umění, ocitl se v zajetí abstrakcionismu, s nímž zdánlivě vedl boj. Krajnosti se setkaly. Figurativnost se ukázala nepřátelskou vůči realismu.⁶⁶

V průběhu vývoje jak literatury, tak i výtvarného umění se ukázalo, že sám umělecký postup je v podstatě fenomén ideově neutrální, indiferentní.⁶⁷ Předmětnostní formy, tj. zpodobení života ve formách samého života, stejně jako transformační efekt stylizovaného postupu nenosou samy o sobě, implicitně, ideologický náboj, neodkazující vzniklé dílo apriorně — podle aplikovaného postupu — k artefaktu ani realismu, ani modernismu.

Konkrétní, reálná předmětnost, byť převzatá či vytržená z autentické reality a uvedená do děl výtvarného či literárního umění, neprodukuje sama o sobě uměleckost díla, není zárukou vzniku uměleckého realismu. Záleží na ideově umělecké koncepci umělce, s níž uvádí „realitu“ do obrazového řádu díla, i na tom, zda „reálné objekty“ implikují emocionálně estetický efekt a pomáhají objevovat nové ve vztahu k odrážené či zastupované realitě, zda stimulují obrazné myšlení, podněcují imaginaci vnímatele, zda podávají obecnou, pravdivou výpověď o prožitcích člověka a jeho bytí.

Obdobně „stylizovaný postup“, jenž byl v některých literárněvědných pojednáních nezřídka identifikován se „subjektivistickou deformací“, představující typologický příznak řady směrů buržoazně modernistického umění,⁶⁸ nelze apriorně vydávat za produkt, výsadu, atribut modernistického umění, za element znetvořující obraz světa. Vnitřní monolog, „proud vědomí“, prolínání vypravovacích rovin, parabola, alegorie, groteskně satirické zveličení, karikatura a jiné postupy literárního „ozvláštnění“ systému obrazů jsou, nebo mohou být, jak známo, konstituujícím tvaroslovným prvkem realistického díla. Groteskně satirický obraz v *Štěníci* či *Horké lázni V. Majakovského*, v *Stínu a Draku* J. Švarce obnažuje hyperbolicky karikaturním zaostřením i groteskně fantastickou deformací obrysu a proporcí reálných životních jevů sociální podstatu, pravdu světa a smysl lidské existence. V daném případě jde plně o stylizaci realistickou. „Stylizace [...] není něčím protichůdným realismu, ale nutným arzenálem uměleckých možností v reprodukci pravdy života.“⁶⁹ Obraz vnějšího světa není ostatně pouhou kopií skutečnosti, „není jednoduchý, zrcadlově mrtvý akt, nýbrž akt složitý, rozdvojený, klikatý, v němž se skrývá možnost odletu fantazie od života“.⁷⁰

Má-li i v případě využití stylizovaných postupů vzniknout dílo realistického typu, „metaforického realismu“, záleží na celkové uměleckofilozofické a společenskopolitické koncepci tvůrce; záleží na tom, v jakých myšlenkových intencích a kontextech obrazové struktury díla zvolený postup působí, do jaké tematickomyšlenkové soustavy obrazů je zabudován, jakou ideou je naplněn. Záleží na tom, zda půjde o poznání a vyslovení pravdy lidského bytí i společenského dění.

Rozhodujícím kritériem v hodnocení využití jak stylizovaných, tak i realis-

⁶⁶ Tamtéž, s. 106.

⁶⁷ Viz i Lejzerov, N. L.: *Obraznost' v iskusstve*. Moskva 1974, s. 171.

⁶⁸ Tamtéž, s. 167.

⁶⁹ Dmitrijev, V. D.: *Problema uslovnosti v realističeskoj literature*. Moskva 1974, s. 43.

⁷⁰ Lenin, V. I.: *Filozofické sešity*. Sv. 38. Praha 1960, s. 378.

tických forem předmětné obrazovosti je pouze pravda života a nikoli zachování životní pravděpodobnosti.

Široký stylový i tvarový rozsah revoluční literatury vyzoroval doslova již na samém počátku vývoje sovětské umění A. V. Lunačarskij. V souhlase se svou koncepcí realismu jako „široké kategorie“, jež nemá nic společného s „opičím napodobováním toho či onoho [...] *originálu*“⁷¹ 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 ihned (jako tvůrce plakátu nebo karikaturista) prohlašuje, že je tendenční a že tendenčnost je těžištěm jeho umění. Zde před námi vyvstává příklad Aristofana,“ napsal 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.“⁷²

Stylizované postupy pro Lunačarského (hovofil o nich nejednou v souvislosti s „levé“ orientovaným uměním, s divadelním uměním Vs. Mejercholda) znamenají „rozšíření realismu“. Revoluce, která „má ráda novost“, „výraznost“, „ochotně je přijímá,“ psal Lunačarskij, protože ve skutečnosti „leží zcela v její oblasti [...] Bude-li k účinnému odhalení jistého sociálního rysu nutno zobrazit tento rys tak, že se naprosto nebude podobat svému reálnému projevu, ale tak, že zkraslený a zkarikovaný obraz obnaží právě to, co je dejme tomu skryto za jeho úctyhodným zevnějškem a nezúčastněností, pak je to ovšem postup hluboce realistický.“⁷³ Budoucnost socialistického umění, nového, „proletářského stylu“ v oblasti literatury, dramatiky a divadla viděl Lunačarskij jako postupný vývoj jdoucí po obou liniích uvedených stylových postupů, 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 Lunačarského rýsovala možnost zrodu „vyšší syntézy“. Především však zdůrazňoval nutnost vyhlášení tvůrčí svobody „*obou linií*, jež jsou diktovány podstatou uměleckých úkolů proletariátu“.⁷⁴

Širokou koncepcí socialistického realismu syntetizujícího výboje proletářského i avantgardního literárního umění, angažujícího se ve společenských zápasech za vítězství socialismu, sdílel ve stopách Lunačarského, Fadějeva aj. v českém kulturním prostředí B. Václavek, navazující na plodné impulsy so-

⁷¹ A. V. Lunačarskij *o teatre i dramaturgii*, cit. d., s. 375.

⁷² Tamtéž, s. 650—1.

⁷³ Tamtéž, s. 348.

⁷⁴ Tamtéž, s. 655—6.

větského estetického myšlení a zobecňující domácí uměleckou praxi. Václavěk stejně jako Lunačarskij pojímal socialistický realismus jako estetickou kategorii opírající se o mnohotvárnost výrazových prostředků a uměleckých forem na bázi realismu – nejen ryze předmětnostních, ale též vycházejících z imaginativní složky umělcovy tvorby. Zde jde o prostředky, při kterých se dává do pohybu proud asociací, nastolující tvárné postupy zkratky, metafory, intenzivní básnické koncentrace, symbolické obrazovosti aj. Václavěk došel k přesvědčení, že „nelze opomenouti všecko poučení avantgardních směrů, pokud jde o formu a o výrazové prostředky“⁷⁵ Přirozeně i zde je mu primárním momentem významotvorný, sémantický aspekt, primát ideje, obsahu před formou. Konceptci socialistického realismu jako nového syntetického umění budoucnosti (již nazval V. Dostál v sedmdesátých letech „estetickou iluzí“⁷⁶) razil Václavěk zejména v knize *Tvorbou k realitě* (1937). Odmítá ovšem „příští syntézu předčasně zužovati po stránce tvůrčí metody předčasným přesným formulováním tvárných zásad“. Postuluje „velká díla, která by ve svézázné konkrétně abstraktní-obrazy, v *obrazy vrcholné generalizace* a zároveň velkého vnitřního bohatství vtělila celou mnohotvárnost naší doby“.⁷⁷

Soudobá sovětská uměnověda navazuje objektivně na plodný tvůrčí odkaz Lunačarského i Václavka. Pojímá formování umění socialistického realismu jako postupný slohotvorný proces, jak o tom svědčí např. koncepce znalce díla V. Majakovského, literárního vědce V. Percova,⁷⁸ nebo teorie badatele D. F. Markova, který charakterizoval socialistický realismus jako „historicky otevřený systém uměleckých forem“.⁷⁹ Socialistický realismus se totiž neutvořil hned jako hotový umělecký archetyp; jednotliví tvůrcové v mezinárodním měřítku do něj vnášeli každým dílem nové tvůrčí rysy, ideově tematické vrstvy, stylové a tvaroslovné zvláštnosti atd., tj. obohacovali a proměňovali jeho estetickou strukturu a poetiku. Sovětskou stejně jako českou literaturu 20. století nelze vměstnat do jedné stylové řady. Koncepce D. F. Markova (sdílená mj. i B. L. Sučkovem), dodnes v odborné literatuře diskutovaná, byla vyvolána nutností potlačit tendence vytěsňující za rámec sovětské literatury a umění socialistického realismu díla se složitější poetikou a myšlenkovými polohami, překonat neplodnost jak spekulativních úvah stavějících do protikladu socialistické umění a socialistický realismus jako dvě snad nespojité, zcela odlišné kategorie, tak i snah vydělit socialistický realismus v širokém řečišti socialistického umění jako úzkou uměleckou vrstvu, typologicky stejnorodou, variující pouze komplex stěžejních idejí či vůdčích témat.

Dnešní pojetí socialistického realismu nelze omezovat vytyčováním závazných sociologickoobsahových rysů, jimiž se poměřuje to či ono konkrétní dílo. V padesátých letech, jak psal A. Mjasnikov, objevila se dokonce kniha, v níž se kompozice, syžet a systém uměleckých obrazů v Gorkého *Matce* předkládaly

⁷⁵ Václavěk, B.: *Kritické stati z třicátých let*. Praha 1975, s. 118.

⁷⁶ Dostál, V.: *V tomto znamení*. Praha 1975, s. 633.

⁷⁷ Václavěk, B.: *Tvorbou k realitě*. Praha 1937, s. 13–15.

⁷⁸ V. Percov, který analyzoval ve své monografii o V. Majakovském básnickou tvorbu, přišel k závěru, že i sama „zóna“ realismu se ukázala širší, než se myslelo, a že „rozšíření možnosti realismu je spjato do značné míry s přetavením zkušeností individuálních estetických výbojů umělců, kteří začínali v prostředí modernistů“ (*Majakovskij. Žizn' i tvorčestvo 1893–1917*. Moskva 1969, s. 147).

⁷⁹ Viz *Estetičeskoje bogatstvo socialističeskogo realizma*. Pravda 25 apríla 1973.

jako typologické příklady kompozice a systémů obrazů celého socialistického realismu.⁸⁰ „Jakmile jednou vzniklo básnické dílo nebo cyklus básnických děl,“ citoval A. Gramsci ve svých *Sešitech z vězení Croceovu 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, vášeň, praxe, mravnost. Nejvýznamnější 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.“⁸¹

Estetika socialistického realismu, odrážejícího pohybující se realitu, musí se proto 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 pasivním médiem, podřizujícím se — podle Lukáče — „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 tehdy, když objevuje lidem něco nového, když obohacuje jejich city, rozum, vůli, když v nich probouzí umělce.“⁸²

V umění socialistického realismu se zrodila díla, která jsou výrazem složitých vazeb a kontrastů umělce se socialistickou skutečností, která jsou však — stejně jako díla identifikující se s jejím dějinným úsilím a obrážející historická kataklysmata — reflexí i produktem myšlení, mezilidských vztahů i sociálně politického dění své doby. „Knihy vznikly na pochodu a neztrácejí se,“ napsal V. Šklovskij. „Jsou nashromážděnou epochou. Jsou odrazem duše umělce i duše revoluce.“⁸³ Vše sociálně, myšlenkově i lidsky progresivní, čeho bylo dosaženo předchozím estetickým vývojem lidstva i novodobými uměleckými výboji, stává se součástí ideově estetického vědomí socialistické společnosti, nalézá místo v hierarchii jednotlivých druhů jejího umění. Socialistický realismus — zprvu pojímaný jen jako tvůrčí metoda, později jako vyhraněný tvůrčí směr orientující se na zpodobení sociálně politických proměn a kvalit vyvíjející se konkrétně historické skutečnosti — přerůstá tudíž v umělecký styl doby, stává se celistvou, ideově i esteticky mnohvrstevnatou uměleckou epochou v dějinách umění. Patří sem vše, co v ní vzniklo, co však nestojí v ideové opozici proti duchu revoluce a ideji socialismu.

Socialistický realismus má kořeny v národní skutečnosti, umělecké zkuše-

⁸⁰ *Problemy chudožestvennoj formy socialističeskogo realizma*. T. 1. Moskva 1971, s. 23.

⁸¹ Gramsci, A.: *Sešity z vězení*. Praha 1959, s. 42—43.

⁸² Viz Parchomenko, M.: *Aktual'nyje problemy socialističeskogo realizma*. Moskva 1972, s. 51.

⁸³ Šklovskij, V.: *Glubokoje burenije*. In: Oleša, Ju.: *Izbrannoje*. Moskva 1974, s. 10.

nosti jednotlivých národů, je však zároveň jevem internacionálním: každá země vnáší do jeho vývoje svůj vklad, umělecké objevy konkrétních národních umění se stávají součástí uměleckého vědomí jiných národů. Epocha socialismu je epochou konkrétních národních umění, ale současně i epochou uměleckých komunit, obecností a souvislostí. Umění socialistického realismu je mnohotvárné a svérázné co do národních forem, internacionální ideovou koncepcí, socialistickým světovým názorem určujícím umělecké vidění a pojetí světa. Dialektické sepětí národního a internacionálního momentu je základem vzájemného obohacení i rozvoje umění socialistického realismu.

ЛИТЕРАТУРА ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЫ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В статье предпринята попытка системизировать основные идейно-философские аспекты и методологические принципы литературы социалистического реализма, качественно нового, исторически обусловленного типа образного мышления, художественного сознания и освоения мира. Среди них выделяются в особенности: эволюционное, диалектическое видение и восприятие социальной действительности, комплексное, синтетическое изображение противоречивых сторон и тенденций жизни — «диалектики человеческой души» и общественно-исторического процесса; концепция человека как определяющей ценностной категории в идейно-эстетических исканиях человечества и решающей силы исторического развития; социалистический гуманизм, своего рода „*conscientia generis humani*“ эпохи социализма — этическое ядро и константа новой системы; диалектическое единство пафоса утверждения положительных качеств действительности и пафоса критики ее отрицательных сторон; исторический оптимизм, связанный с волей к жизни и с ее неостановимым движением к социальной справедливости; партийность как осознанная классовость, выражающаяся в отождествлении позиции писателя с всемирно-исторической миссией рабочего класса и стратегической линией революционного движения, с логикой истории; народность, проявляющаяся в службе художника всенародным интересам, в слиянии его судьбы с судьбой народа. Среди идейно-эстетических черт социалистического реализма в статье акцентируется: правдивое, реалистическое изображение социальной действительности с социалистических позиций; новаторство и многообразие художественной палитры социалистического реализма, основанной на предметных формах изображения действительности и на формах художественной условности, направленных на вскрытие правды жизни и ее сверхвременных значений. В связи со становлением данных форм и приемов художественного выражения в советской литературе в статье отмечается формирование в поэтике социалистического реализма двух основных творческих течений — течения объективного, социально-аналитического реализма, синтезирующего в конкретно-предметном образе мира, основанном на «мимезис» в аристотелевском смысле, противоречивые стороны жизненного процесса, и течения синтетического, «метафорического» реализма, отражающего реальность в стилизованном, конкретно-абстрактном, широко ассоциативном и имажинативном поэтическом образе предельной генерализации. Наряду с жанрово-морфологической тенденцией, для которой характерна гротескно-сатирическая фактура, сформировалась на основе «метафорического» реализма и жанрово-стилевая линия гуманистического, «романтического реализма», отличающегося синтезирующей конструкцией, в которой реалистическая деталь, мотив, сюжетная история сочетается с романтическим, «преобразующим» моментом — сном, фикцией, мифом, легендой и т. д. Между обоими основными течениями не существует барьеров, их взаимопроникновение и интеграция способствуют обогащению спектра художественных форм искусства социалистического реализма. Автор статьи исходит из синтетической концепции социалистического реализма А. В. Луначарского, В. Вацлавека и в новое время — Д. Ф. Маркова, и приходит к выводу, что сама художественная практика социалистического реализма свидетельствует о том, что эта новая творческая система перерастает в настоящее время границы художественного метода и литературного направления и становится художественным стилем эпохи реального социализма, цельной, идейно и эстетически многослойной художественной эпохой в истории мирового искусства XX века.

