

Mikulášek, Miroslav

Stranickost, angažovanost a novátorství socialistické literatury

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1975, vol. 24, iss. D22, pp. [7]-23

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108206>

Access Date: 19. 02. 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

STRANICKOST, ANGAŽOVANOST A NOVÁTORSTVÍ SOCIALISTICKÉ LITERATURY

20. století se svými revolučními kataklysmaty, válečnými bouřemi a mocnými společenskopolitickými přesuny nedovoluje, aby se umění uzavřelo do izolovaného, esteticky autonomního světa, aby zpřetrhalo vazby s realitou, aby žilo jen tendencemi „umění pro umění“, „čisté poezie“, jak tomu bývá v dobách odlivu revolučních nálad, porážek revolučních a osvobozeneckých hnutí nebo v podmínkách, kdy se „umělci rozcházejí se společenským hnutím, které je obklopuje“.¹

V dobách revolučních výbuchů a ostrého třídního boje zvyšuje se zákonitě aktivita samotného života — vyhraňují se společenské postoje, lidé jsou nuceni volit cestu, jsou vtahováni do politického dění a zápasů; to znamená, že sama doba bývá až příliš politicky vyhrocena, než aby lidé, kteří v ní žijí, mohli zůstat lhostejní, hlouzí, indiferentní. Tato vyhrocenost samotného života se nemůže nepromítat do tvorby umělců, kteří zrcadlí, ať už živelně nebo vědomě, ve svém díle sebe sama, svůj životní postoj, myšlenky, prožitky, tj. život svůj a společenský zápas, jenž kolem nich bouří. H. Ch. Andersen, tento tichý a laskavý romantik, pohroužený do světa fantazie a hlubin lidského srdce, zastával názor o etické a společenské výlučnosti básníka (podle jeho mínění „básník nemá působit ve službách politiky, ale klidně kráčet v čele každého hnutí jako věstec“);² přesto o svých pocitech v revolučním roce 1848 dovedl napsat: „Politikou jsem se nikdy nezabýval, básník má jiné poslání, ale když se nyní země otřásají, že člověk neustále cítí pod nohama záchvěvy, musí se o tom hovořit.“³ Jinými slovy: „Člověk mající myslící rozum a citlivé srdce nemůže být ve skutečnosti lhostejným divákem občanské války, probíhající v soudobé společnosti,“ psal svého času G. V. Plechanov.⁴ Tím nezvratnější je skutečnost, že revoluce vyvolává k životu v tvorbě umělců, kteří s ní sepjali svůj život, společensky zainteresované umění, podílející se

¹ G. V. Plechanov, *Umění a literatura*. Praha 1956, 217.

² H. Ch. Andersen, *Pohádka mého života*. Praha 1956, 134.

³ Tamtéž, 282.

⁴ G. V. Plechanov, 256.

na pocitech a náladách člověka uskutečňujícího revoluci, podílející se na obecném odporu proti jakémukoli útlaku, na boji za osvobození člověka od politické poroby.

Není tomu tak ovšem jen ve vypjatých historických dobách. Politika, tato — podle V. I. Lenina — oblast vzájemných vztahů mezi společenskými skupinami, třídami, národy, státy atd.,⁵ oblast boje zájmů mezi nimi, je objektivní historickou realitou. Společnost vtahuje každého člověka do soukollí sociálních vztahů a styků, mění ho buď v aktivního nebo pasivního, uvědomělého nebo bezděčného účastníka či pozorovatele historických událostí a veřejně politického života vůbec. Spisovatel se přirozeně může občasně ocitnout stranou uvědomělého zasahování do společenskopolitického procesu a poměrů, ale od politiky jako systému vztahů mezi třídami, systému reálných vzájemných souvislostí a závislostí mezi lidmi, společenskými skupinami atd. se nikdo distancovat nemůže. Politika se jako osobitý společenský fenomén vyznačuje univerzálním, všeobepínajícím vlivem na ideologické procesy, společenskou psychiku, vědomí i bytí své doby. Spisovatel, jak říkal M. Gorkij, „je člověkem své epochy, bezprostředním divákem nebo aktivním účastníkem jejich tragédií i dramát“.⁶ Kromě svých vlastních představ nebo učení o vztazích mezi třídami, národy a o vztazích lidí a tříd ke státu atd. má ovšem politika svou sféru projevu: „... jako rozhodující stimul žije v každém sociologickém traktátu, v každém umění, v každé formě společenského vědomí, v každé události mající třídní charakter.“⁷ Politika není indiferentním jevem. Vede se vždy v zájmu něčeho proti něčemu. Nejinak je tomu i s uměním. Dějiny umění a kultury od nejstarších dob až po současnost vypovídají o tom, že umělecká tvorba byla v třídní společnosti vždy spjata s politikou. Je známo, že ideologie, umění a kultura epochy přípravy i realizace anglické i francouzské buržoazní revoluce 17. a 18. století vstiskly svou pečeť dějinnému vývoji anglické i francouzské kultury; nebylo tomu jinak ani v době první ruské revoluce r. 1905. Nikoli náhodou se hovoří o tom, že sovětské umění a kultura byla zrozena Říjnovou revolucí. Umění je nepochybně výpovědí o skutečnosti, ale je zároveň osobitou formou jejího odrazu, zrcadlením pohybu, funkcí, podstatných rysů společenského bytí, jeho proměn. Tím, že odráží, zpodobuje a hodnotí různé stránky společenského života, vstřebává do svého obsahu zcela zákonitě momenty ideologické, politické, etické, náboženské aj. V tomto smyslu je umění vždy součástí společenského života.

V oblasti umění se v průběhu estetického vývoje lidstva vyhranily dva aspekty — zformoval se názor, který akcentoval sepětí umění s životní praxí, který chce, aby umění odráželo objektivní realitu, vypovídalo o životě společnosti, sloužilo jeho potřebám, tj. jde o postulát *aktivní účasti umění na společenských přeměnách a životě společnosti*. Na druhé straně — ať už byly společenské a filozofické příčiny zrodu tendence „umění pro umění“ jakékoli, tato druhá estetická koncepce, akcentující imanenci formy v nezávislosti na pohybu reality, ignorující pohyb a změny v společenském a politickém životě

⁵ В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 43. Москва 1963, 72; т. 49. Москва 1964, 369.

⁶ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 26. Москва 1953, 217.

⁷ Г. Куницын, *Политика и литература*. Москва 1973, 149—150.

a proklamující „vznešenou neutralitu“, *uzavírala umění do autonomní sféry, odtrhávala ho od života*, ústíc do uměleckého solipsismu.

Francouzští „parnasisté“ viděli básníkovo místo „mimo politiku“. Podle slov jejich významného představitele, básníka 19. století Ch. Leconte de Lisle bylo úkolem poezie, aby dala „ideální život“ tomu, kdo již nemá „život reálný“ („donner la vie idéal celui qui n'a pas la vie réelle“). Tento názor dávného data, vycházející z kantovské teorie „nezainteresovanosti“ estetického soudu a citu⁸ a oživovaný estetikou jisté části romantismu, snažící se vzdálit umění od reálného životního procesu, zbavit ho různých mimoestetických vlivů a momentů, nalézal a nalézá dodnes své přívržence. Anglický umělecký a literární kritik Clive Bell psal v r. 1913: „Abychom ocenili umělecké dílo, nevyžadujeme nic od života, žádnou znalost jeho idejí a událostí, žádnou povědomost o jeho prožitcích. Umění nás přenáší ze světa lidské činnosti do světa estetického požitku.“ „Velké umění zůstává pevným a nevybledne proto, že city, které probouzí, nezávisí na čase a místě, neboť jeho království není z tohoto světa“;⁹ „... mít co do činění s lidským obsahem díla je principiálně neslučitelné s estetickým citem ve vlastním smyslu,“ psal svého času Ortega y Gasset.¹⁰ Někteří západní vědci, jako např. představitelé tzv. švýcarské literárněvědné školy E. Staiger, W. Kayser aj. považují takové kategorie jako osobnost básníka, jeho světový názor i sociální příslušnost za mimoestetické faktory, jež nemají vztah k samotné tvorbě; doporučovali studovat jenom vnitřní strukturu díla: „Umělecké dílo,“ psal W. Kayser, „žije a vzniká nikoli jako odraz čehosi jiného, ale jako vnitřně uzavřená jazyková struktura.“¹¹ Kayser spatřuje úkol poezie v tom, aby vyvedla člověka ze souvislosti s realitou.

Marxistická kritika a estetika již dávno dokázala, že není vývoje uměleckého jevu vně pohybu sociálního života; jak psal významný italský marxistický teoretik A. Gramsci: „Literatura nezrodí literaturu ... ideologie nevytvářejí ideologie, nadstavby nerodí nadstavby, leda jako dědictví z netečnosti a pasivity. Ty se nerodí »partenogenezí«, nýbrž ze zásahu »mužského« živlu, dějin, revoluční aktivity, která vytváří »nového člověka«, to jest nové společenské vztahy.“¹² Představitelé marxistického estetického myšlení přesevědělivě dokázali, že „nemůže být umělecké dílo bez ideového obsahu“, a že dokonce i „díla, jejichž autoři si váží pouze formy, vždy vyjadřují určitý ... pesimistický záporný poměr autorů k svému společenskému prostředí. Právě v tom spočívá *idea*, jim všem společná a různými způsoby vyjadřovaná každým z nich v jednotlivosti“¹³ (Plechanov; podtrženo mnou — M. M.). Čili koncepce „umění pro umění“ je svého druhu ideovou tendencí, která má svůj politický náboj, svůj vyhraněný vztah k životu. Dodnes se ovšem můžeme setkat s pokusy postavit do protikladu obě tyto základní tendence umění, se snahou upřednostnit koncepci esteticky autonomního díla: „Přetvářka pravé politiky zde a dnes,“ psal teoretik „frankfurtské školy“ T. Adorno, „strnulost poměrů, které se nikde nemají k pohybu, to vše nutí ducha, aby se ubíral

⁸ Viz Иммануил Кант, *Сочинения в шести томах*, т. 5. Москва 1966, 203, 205.

⁹ Cit. podle: *Современная книга по эстетике*. Антология. Москва 1957, 354, 361.

¹⁰ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*. Bd II, Stuttgart 1955, 234.

¹¹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1956, 5.

¹² Antonio Gramsci, *Sešity z vězení*. Čs. spisovatel, Praha 1959, 43.

¹³ G. V. Plechanov, 230, 231.

místy, kde se nepotřebuje špinit ve stokách.¹⁴ Snahu distancovat umění od společenského života demonstruje i idealistická koncepce H. Marcuse, který chápe funkci a pravdu umění jako sféru hry, experimentu a fantazie, sféru, která stojí v protikladu k „jakékoli politice a jakémukoli programu“.¹⁵ Podobně např. i anglický romanopisec a kritik P. H. T o y n b e e ve své stati *Spisovatelé bojovníci* odděluje „spisovatele“ od „občana“, tvrdí, že spisovatel, je-li stržen ušlechtilou společenskou ideou, musí vyjadřovat své názory v přímé formě — v publicistice, nikoli však v uměleckých dílech, které tím ztrácejí svou uměleckou hodnotu.¹⁶

Bylo by přirozeně výrazem politické krátkozrakosti domnívat se, že koncepci společenskopoliticky angažovaného či „utilitárního“ názoru na umění, jak též bývá otázka formulována — zastávají pouze revolucionáři nebo lidé pokrokového smýšlení. Jak známo, již jezuité využívali např. divadla jako účinné tribuny svého učení, z níž ostře polemicky napadali jiná vyznání: „Jezuité domyslili význam divadla, který církev jen tušila, když se rozhodla k jeho obnově. Uvědomili si, že se může stát bojovným nástrojem náboženské agitace. A v jejich rukou se divadlo stalo skutečně jedním z nejmocnějších prostředků protireformačního náporu. Dovedli využití všech kouzel vyspívající jevištní techniky, která složitou mašinérií barokní scény působila mohutně na prostého diváka. Jezuité první budují divadelní účín na rafinovanosti jevištní podívané, kterou dávají do služeb promyšleného agitačního záměru . . .“¹⁷ I kultura období varianty „konzervativní revoluce“ v Německu — kulturního fenomenu prvních čtyř desetiletí 20. století — otevřeně podřizovala obrazový svět umění ideologickým a politickým cílům. Extatické tendence, antidemokratické a rasistické, kulturní a agitační hry takových spisovatelů jako D. Eckart (*Familienvater*, 1904; *Lorenzaccio*, 1918), H. Johst (*Die fröhliche Stadt*, 1925; *Schlageter*, 1933), C. Langenbeck (*Das Schwert*, 1940; *Treue*, 1944), E. W. Möller (*Das Sündender Weihnachtsspiel*, 1935), G. Goes (*Aufbricht Deutschland*, 1933), K. Heynicke (*Der Weg ins Reich*, 1935) aj. sloužily propagandě a posílení nacionálněsocialistické ideologie. Dramatikové „třetí říše“ kultivovali témata „oběti a krve“ ve jménu kultu, pomsty, predestinace, rasové nesnášenlivosti a nenávisti, světové války, sbratření stavů, převzetí moci (Machtübernahme), povinnosti, osudovosti, hledání boha, mýtického znovuzrození národa, motivy spjaté s akcí „Kraft durch Freude“ atd.; dramatikové svastiky tak vytvářeli ideové paralely a analogie k novému politickému pořádku. Toto „zamaskované nic“, jak se mluví v odborné literatuře o německém vydání „konzervativní revoluce“,¹⁸ považovalo „divadlo a film za účinný nástroj národní výchovy“, a „politicum“ — za základ a výchozí bod nacistického umění a jeho teorie. Ostatně, na podzim r. 1933 Joseph Goebbels prohlásil: „Umění je svobodné a musí zůstat svobodným. Pravda, s jednou výhradou. Umění musí být svázáno jistými mravními, politickými a ideologickými normami, bez nichž si není

¹⁴ Viz T. W. Adorno, *Angažovanost*. In: *Divadlo* 9, 1969, 13.

¹⁵ Cit. podle knihy *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Москва 1972, 233.

¹⁶ *Observer* 17. 8. 1969.

¹⁷ Čs. vlastivěda, díl III. *Umění*. Sfinx, Praha 1935, 328.

¹⁸ Peter H. Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution*. München 1971, 191.

možné představit společný nacionální život.“¹⁹ Četní němečtí spisovatelé se v té době vzdali postoje „svobodného a nezávislého umělce“ a dali své pero do služeb nacionálněsocialistické propagandy, propagandy fašistických idejí.

G. V. Plechanov přesvědčivě dokázal, že „utilitární názor na umění se snaží s konservativním smýšlením stejně dobře jako s revolučním“.²⁰ V minulosti se nejednou v evropské literatuře objevovala díla, která vědomě, programově obhajovala buržoazii v jejím boji proti proletariátu, tj. snažila se zabránit neodvratnému chodu dějin. Na konci 19. a na začátku 20. století v období zostrujících se sociálních rozporů se objevovala např. dramatická díla K. Hamsuna *U brány říše* (1895), P. Bourgeta *Barikáda* (1910) F. de Curela *Lpi hostina* (1897) prochnutá buržoazní stranickostí, díla, která zcela zjevně hájila zpátečnické společenské názory a tendence, snažila se upevnit panství velké buržoazie a majetných tříd. Nikoli náhodou citlivá analýza protikladných jevů umělecké tvorby, filozofie, publicistiky buržoazního světa vedla V. I. Lenina na počátku 20. století k formulování teorie dvou kultur uvnitř jedné národní kultury: vedle oficiální, reakční kultury, obsluhující vládnoucí třídu se podle něho rodila a formovala a vyvíjela kultura demokratická²¹ — nemluvic o elementech kultury socialistické, která byla svým způsobem předstupněm kultury nového socialistického světa.

Je nepochybné, že právě existence reakčních politických tendencí umění, děl, sloužících zájmům buržoazie a vykořisťovatelských tříd a nutnost sociálně a filozoficky zdůvodnit úlohu umění v revolučním třídním zápase vedly V. I. Lenina k tomu, aby ve stati *Stranická organizace a stranická literatura* z r. 1905 (otištěné v č. 12 časopisu *Novaja žizn'*) zformuloval koncepci umění, jež by se postavilo na stranu dělnické třídy, aby vytýčil *princip stranickosti umění a literatury*, představující nejvyšší formu třídnosti, zvláštní typ třídního postoje. Lenin poprvé užil termínu „stranickost“ k označení osobité vlastnosti ideologie, včetně filozofie i umění v práci *Ekonomický obsah narodnictví a jeho kritika v knize p. Struveho* (1894—1895). Lenin psal, že samotný „... materialismus v sobě zahrnuje myšlenku stranickosti a vyžaduje, aby člověk při každém hodnocení události přímo a otevřeně zastával názor určité společenské skupiny“;²² k tomuto postulátu přivedly Lenina úvahy o postavení spisovatele v třídní, buržoazní společnosti, o jeho závislosti „na peněžním měšci, na podplácení, na vydržování“. „Není možné žít ve společnosti a být na společnosti nezávislý.“²³ (Tato formulace dodnes nezestárla, má svou platnost, jak o tom svědčí přiznání J. P. Sartra na leningradském setkání evropských spisovatelů v r. 1963: „My . . . jsme nuceni brát v úvahu fakt, že nedisponujeme širokým publikem, a že proto, abychom se do něho dobrali, musíme využívat možnosti, jež se nalézají v rukách buržoazie . . . konec konců máme právo přístupu k masám jen v tom případě, že jsme se zalíbili vládnoucí elitě. To je jeden z našich největších rozporů.“²⁴)

V. I. Lenin, obrací se ve své stati k stranickému spisovatelskému aktivu, usiloval o to, aby vznikla ještě v rámci buržoazní společnosti nová, „skutečně

¹⁹ Cit. podle ruského vydání: Ф. Вольф, *Искусство — оружие*. Москва 1967, 102.

²⁰ G. V. Plechanov, 228—229.

²¹ Viz V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 20. Praha 1957, 15—19.

²² V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 1. Praha 1951, 417.

²³ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 10. Praha 1954, 41.

²⁴ Cit. podle *Иностранная литература* 11, 1963, 243.

svobodná literatura“, „veřejně spjatá s proletariátem“ a jeho revoluční stranou, literatura proniknutá porozuměním pro pracující a vyzdvihující ideu socialismu.

V tomto smyslu formuluje Lenin obsáhlý program organizování „rozsáhlé, všestranné, rozmanité literární činnosti v těsném a nerozlučném spojení se sociálně demokratickým dělnickým hnutím“. Jako kategorický imperativ vyznívá jeho požadavek, že se „celá sociálně demokratická literatura . . . musí stát stranickou“! „Teprve pak se »sociálně demokratická« literatura stane opravdu sociálně demokratickou, teprve pak bude s to splnit svou povinnost, teprve pak bude s to i v mezích buržoazní společnosti vyrvat se z otroctví buržoazie a splýnout s hnutím skutečně pokrokové a důsledně revoluční třídy.“²⁵ Leninovo otevřené formulování problému — postulátu literatury zainteresované a podílející se na zápasech revoluční strany o radikální přeměnu staré společnosti — vytyčovalo dalekosáhlé perspektivy pro společenskou obrodu umění, pro vývoj pokrokového umění osvobozeného od nadvlády kapitalistických pořádků, pro vývoj literatury skutečně svobodné.

Pokrokový americký sociolog Scott Nearing ve své knize *Svoboda: slib a hrozba* obnažuje a kritizuje mýtus „svobodného světa“ o „buržoazní svobodě“; ukazuje, že v kapitalismu vládne společnosti „omezení a nikoli svoboda“ („Sociální historie je historií omezení a nikoli svobody“²⁶) a že mýtus o svobodě je „nejnezakrytější podvodem“, neboť svoboda se zredukovala na „svobodné podnikání“, jež se změnilo v monopol, v neúprosný volný konkurenční boj za místní soukromé zájmy a že tolik vychvalovaná západní svoboda tisku se stala záležitostí trhu — „koupě — prodeje“ — reklamy. Zatímco „kapitalisté žádají svobodu ve jménu osobních zájmů“, „socialisté se starají o obranu zájmů společnosti“, píše S. Nearing. Na rozdíl od kapitalistů s jejich zákonem konkurenčního boje „socialisté . . . nastolují princip spolupráce, princip kolektivnosti. Tvrdí, že život a pokrok jsou možné jen v podmínkách zachování těchto principů. Jakýkoli sociální systém určuje jeho schopnost přežít a dále se vyvíjet. Soudit o účelnosti socialistického systému je třeba nikoli podle množství svobod, které poskytuje, ale podle jeho schopnosti zabezpečit příslušníkům společnosti plnost života a pokrok.“²⁷

Základ k této skutečnosti byl kladen veškerou politickou činností Leninovy revoluční strany už v jejích počátcích a v oblasti kultury výše uvedenou Leninovou statí z r. 1905, která odhalovala už v tehdejších podmínkách falešný mýtus o buržoazní svobodě a nazývala věci pravým jménem: řeči o „absolutní svobodě“ byly už tehdy podle Lenina pokryteckou „buržoazní nebo anarchistickou frází“.

Není bez zajímavosti, že v současném tříděně rozděleném světě i někteří západní stoupenci buržoazní demokracie vystupují ze zjevných třídních pozic a proklamují „požadavek »zregulované svobody tvorby«, svobody, která vede člověka k tomu, aby hájil společnost, v níž žije“,²⁸ v daném případě postavit se na hledisko vládnoucích buržoazních kruhů.

²⁵ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 10. Praha 1954, 42.

²⁶ Cit. podle: A. Кукаркин, *По ту сторону расцвета*. Москва 1974, 460.

²⁷ *Tamtéž*, 469.

²⁸ Viz např. *Fiera letteraria* 20, 1966, maggio; cit.: podle *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Москва 1972, 246.

Lenin pojímal umění jako část proletářské věci, zdůrazňoval jeho sepětí s filozofií, politikou, sociologií, etikou a jinými formami společenského vědomí: „Literární a vydavatelská činnost se musí stát částí celkové proletářské věci, »kolečkem a šroubkem« jediného, velkého sociálně demokratického mechanismu, uváděného v pohyb celým uvědomělým předvojem celé dělnické třídy.“ Uvědomoval si však zároveň úskalí daného srovnání. Bylo mu jasné, že „literární složka stranické činnosti proletariátu nemůže být šablonovitě ztotožňována s jinými složkami stranické činnosti proletariátu“, že jde o oblast složitou, náročnou a citlivou, v níž „... se dá ze všeho nejméně uplatňovat mechanické usměrňování, nivelizování, podržování menšiny většinou“, v níž je „bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu“²⁹ (!! — M. M.).

Leninova stať byla statí programovou, razila novou kulturněpolitickou koncepci ve vztahu k umělecké frontě jako součásti politického a ideologického zápasu revoluční strany o změnu společenského řádu. Koncepční vyhraněnosti postulátů překonávala teoretickou vágnost v otázkách kulturní politiky a vztahu umění k potřebám revoluce vůbec, jaká panovala uvnitř samotného sociálně demokratického hnutí na přelomu 19. a 20. století. Např. belgický socialista J. Destrée odmítal ve své práci *Socialismus a umění* sebemenší regulující vztah státu — jak buržoazního, tak i socialistického — vůči umění, nazýval ho donucováním a žádal pro umění „absolutní svobodu“. „Stát má vůči umění pouze povinnosti,“ psal Destrée, „ale žádná práva; musí se starat o službu vědě a umění, nikoli je nutit sloužit sobě.“³⁰ Někdejší uznávaný teoretik II. internacionály, německý socialista a reformista K. Kautsky postuloval ve své knize z r. 1902 *V den po sociální revoluci* pro epochu socialismu: „Komunismus ve výrobě hmotné, anarchismus ve výrobě duševní“³¹ (tj. ve vědě a v umění). S distancováním sféry umění od stranických záležitostí vystupoval i představitel německé a mezinárodní sociální demokracie E. Bernstein. V knize *Předpoklady socialismu a úkoly sociální demokracie* z r. 1899 se vyslovoval kategoricky proti tomu, aby se s vědou a vůbec s „duchovní výrobou“ zacházelo jinak než jako s „věcí stojící mimo stranu“.³²

Leninova stať *Stranická organizace a stranická literatura* stála v ostrém protikladu k reformistickým a anarchistickým názorům Destrée, Kautského i Bernsteina. Svým marxistickým pojetím úlohy a místa umění ve společnosti, formulací principů stranickosti literatury, vědeckého, cílevědomého působení na umělecký proces kladla základy kulturní politiky strany nového, důsledně revolučního typu.

Perspektivní leninská koncepce stranického umění a literatury zároveň shrnovala zkušenosti revolučních epoch minulosti, kdy umění povstávalo na obranu zájmů revoluce a ztotožňovalo se s jejími cíli, což mělo své místo v epoše Velké francouzské revoluce i ve dnech Pařížské komuny. J. L. David, P. S. Maréchal, A. Chénier, Radet a po nich G. Courbet, L. Michelová,

²⁹ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 10. Praha 1954, 38, 39.

³⁰ Cit. podle ruského vydání: Ж. Дестре, *Социализм и искусство*. СПб. 1906, 24.

³¹ K. Kautsky, *V den po sociální revoluci*. Praha 1903, 53.

³² E. Bernstein, *Předpoklady socialismu a úkoly sociální demokracie*. Praha 1902,

E. Pottier, J. B. Clément, M. Lisbonn, Rozali Borda aj. vytvářeli umění, které bojovalo za revoluci, napomáhalo ustavení nových vztahů s vládou — nikoli vztahů protektorství, ale spolupráce ve jménu společenských ideálů a cílů.

Po socialistické revoluci se v souladu s historickým vývojem nevyhnutelně realizoval leninský princip proletářské, komunistické stranickosti umění v celém svém ideovém, funkcionálním a kulturněpolitickém významu a šíří. Nejen strana, ale sama revoluce, odmítajíc „nadtřídní“ hledisko a postoj politické a ideologické „neutrality“, která v dobách velkých společenských přeměn bývá podporou reakce, otevřeně vyzvedla před uměleckou frontou požadavek stranickosti znamenající aktivní stranění revoluci, jejímu zápasu o přetvoření společnosti, nutnost postavit se na stranu revolučního boje proletariátu, chápat a sdílet jeho třídní zájmy; požadavek stranickosti znamenal nutnost uvědomělé, otevřené služby zájmům a idejím komunismu, aktivního zásahu do životního a literárního procesu z přesných třídních pozic proletářské revoluce: „... žádný živý člověk nemůže se nestavět na stranu té či oné třídy (když poznal jejich vzájemné vztahy),“ psal V. I. Lenin, „nemůže se neradovat z úspěchu dané třídy, nemůže se nermoutit 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. ...“³³

Již tehdy Lenin ukázal, že nutnost uvědomělé a otevřené volby postoje v hodnocení společenského dění činí stranickost i záležitostí etického, morálněpolitického rázu, neboť vyrůstá z momentu sounáležitosti umělce s pohybem společnosti k sociálnímu pokroku. Pro takový postoj je příznačná společenská ukázněnost a odpovědnost umělce za své jednání, vystupování a zveřejněná díla, je mu cizí jakýkoli projev lhovosti a anarchismu. V tomto směru svého času nepochybně nedocenil hloubku problému G. Lukács, který „stranickost“ poněkud zužoval na vztah pouze mezi „stranou a básníkem“, když spatřoval postavení „stranického básníka“ v tom, že „nikdy není vůdcem ani řadovým vojákem; je vždy partyzánem“.³⁴ Akcentování momentu „partyzánství“ vyplývalo z rezidua uvolněného, liberalistického pojetí vztahu „umělce a strany“, z „intelektuálního anarchismu“, stalo se pro mnohé spisovatele, jak později Lukács sebekriticky doznal, „heslem těch, kteří jím chtěli zdůraznit a ubránit «nezávislost» básníka na Straně“, výrazem „práva zachovat si svůj starý buržoazní individualistický postoj“.³⁵

Otázku „stranickosti“ básníka a umělce nelze chápat v úzkém smyslu „organizační“ příslušnosti ke straně a jeho poslání v tomto směru svést k politické agitaci, k roli ilustrátora stranických tezí. Když se F. Freiligrath kdysi v dopise Marxovi (z 28. února 1860) ohrazoval, že „strana je rovněž klec“ a že „na počest strany se lépe zpívá mimo ni než v ní“,³⁶ Marxova odpověď svědčila o širokém pojetí dané otázky: „Snažil jsem se ... odstranit nedorozumění, jako bych »stranou« rozuměl už 8 let mrtvým »Svaz« nebo 12 let

³³ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 2. Praha 1952, 527.

³⁴ G. Lukács, *Literatúra a demokracia*. Bratislava 1949, 134.

³⁵ Viz Rudas — Lukács — Révai, *Diskusia o literatúre a demokracii*. Bratislava 1950, 81—82.

³⁶ Cit. podle ruského vydání: Ф. М е р и н г, *Литературно-критические статьи*. Москва-Ленинград 1964; 267.

rozpadlou redakci novin. Stranou jsem rozuměl stranu ve velkém historickém smyslu.³⁷ Stranickost chápal Marx ve smyslu sepětí básníka se světo-dějným posláním revolučního hnutí usilujícího o přeměnu společnosti, ve smyslu souladu tvorby umělce s logikou dějin, se strategickou linií vytýčenou revolučním hnutím, jež si dalo za cíl vybudování nové, spravedlivé lidské společnosti.

Dějiny revolučního umění dokázaly, že pro velkého básníka stranického typu je příznačná aktivní účast na přetváření společenského dění, snaha vmísit se, zasahovat do života, odkrývat dialektiku skutečnosti, vidět tok života z hlediska vývojových cest lidstva i když se umělecky zmocňuje jevů všedního dne.

V tomto směru princip komunistické stranickosti je ovšem nejen politickou, etickou, nýbrž i estetickofilozofickou kategorií, má svůj gnozeologický 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, spjatá s marxisticko-leninskou analýzou jevů života, vede umělce k pravdivé výpovědi o skutečnosti, k výpovědi, která přitakává životu i skrze jeho kritiku i poetizaci jeho pozitivních stránek. Komunistická stranickost v tomto směru stimuluje onen nejvyšší zákon umění — zákon věrnosti pravdě života.

Požadavek revoluční, komunistické stranickosti umění a literatury, založený na svobodné volbě postoje, svobodném projevení umělcovy vůle sloužit revoluční přestavbě světa a objektivně třídním politickým zájmům dělnické třídy, být v souladu s dějinným posláním revoluce, osvobozující lidstvo, je výrazem objektivních kulturněpolitických zákonitostí a společenskopolitických procesů třídně rozděleného světa, logiky třídního boje, historického pohybu.

Někteří západní vědci, literáti a ideologičtí odpůrci komunismu ve snaze bagatelizovat a zdiskreditovat princip stranickosti literatury a principiální význam tezí leninské stati se snaží vykreslit ji jako záležitost, jež se dotýká nikoli umělecké, ale politické literatury,³⁸ označují ji za projev kulturněpolitického voluntarismu, zlovolného komandování a doktrinářství, spoutávajícího umělecký proces,³⁹ za plod „stranického vměšování“, „byrokratického administrování“ v literatuře, za formu politického znásilňování umělce atd. „Schon von Lenin stammt der Begriff »Parteilichkeit«, die Wurzel alles

³⁷ K. Marx, B. Engels, *Spisy*, sv. 30. Praha 1969, 551.

³⁸ „This has been written by Lenin in 1905, and it had never before occurred to anyone that it was particularly relevant to the problem of literature in the sense of belles-lettres“ (*Literature and Revolution in Soviet Russia 1917—1962*. London. Oxford University Press. New York, Toronto 1963, XIV; Introduction — Max Hayward).

³⁹ „Nevertheless, this article of Lenin's was used the source of the central concept of socialist realism, namely *partijnost* (Party — mindedness) the idea that the Party may use literature for whatever purpose it may think fit at given moment, and that it is the duty of any true Soviet writer to accept Party guidance without question“ (tamtéž, XV.).

Übels," píše západoněmecký antikomunista J. Rühle ve své knize *Literatur und Revolution*.⁴⁰

Tento kulturněpolitický negativismus má svůj dávný precedens. Se zpochybnutím principu stranickosti a Leninovy snahy učinit literaturu „součástí proletářské věci“ vystoupil již v r. 1905 (v roce, kdy se objevila Leninova stať *Stranická organizace a stranická literatura*) i básník V. Brjusov. Svě zpochybnutí Leninovy koncepce motivoval sociologickým relativizováním jevů: „Ale i když budeme souhlasit s tím," psal Brjusov, „že proletářská věc — je věc spravedlivá a »peněžní žok« — něčím hanebným, cožpak to změni stupeň závislosti? Otok moudrého Platona byl i nadále otrokem a nikoli svobodným člověkem."⁴¹ Jak píše sovětský badatel A. O v č a r e n k o, Brjusovova invektiva je dodnes jedním z nejužívanějších argumentů v rukou těch, kdož brojí proti stranickosti v umění. Ti, kdož ho užívají, prozrazují, že nejsou schopni uvažovat jinak než v souvislostech a v polohách „otrockých": „Nejsou si ani schopni představit, že jsou možné a nutné takové vzájemné vztahy, kdy jednotlivý člověk, i strana, třída, lid jsou stejnou měrou tvůrci a nikoli otroky společně tvůrčí věci."⁴²

Revoluce se snažily překonávat odvěký rozpor mezi uměním a skutečností nikoli pomocí represivních, administrativních opatření a nátlaku vůbec, nýbrž získáním představitelů umění k účasti na přetváření světa, vytvořením předpokladů k jejich splynutí s revolučním hnutím, vytvořením prostoru pro zrod nových uměleckých hodnot, nových tvůrčích hledání. Jak známo: „Každá obrodná síla je represivní ke svým protivníkům, uvolňuje však a upevňuje skrytou energii a právě touto schopností musíme měřit její význam."⁴³ Revoluce, která odmítá indiferentnost, konformismus a přizpůsobivost, je zainteresována na spontánním, uvědoměném, dobrovolném, svobodném souhlasu lidí umění s jejím historicky pokrokovým světovým názorem a úlohou, sociálně politickými i kulturními snahami a opatřeními. Revolucionáři jsou si přirozeně vědomi toho, že opatření a „metody administrativního nátlaku . . . k ničemu nevedou" (Lunačarskij), že politický nátlak nemůže napomáhat rozvoji umění. Přitom ovšem, jak psal A. Gramsci: „Tlak je tlakem jen pro toho, kdo jej nepřijímá, ne pro toho, kdo jej přijímá. Jestliže se tlak vyvíjí podle vývoje společenských sil, není to tlak, nýbrž »odhalení« kulturní pravdy, jehož bylo dosaženo zrychlenou metodou."⁴⁴ Zde se problém stranickosti úzce stýká s problémem svobody tvorby: rozumí se, že „stranickost může svazovat svobodu nebo naopak může se stát jejím garantem a základem. Reakční stranickost, namířená proti zájmům lidu, je neslučitelná se skutečnou tvůrčí svobodou. Umělci se tehdy může subjektivně zdát, že je svoboděn, avšak tento pocit je iluzí. Komunistická stranickost nejen neomezuje umělcův talent, jeho schopnost mluvit, ale uvádí do souladu objektivní faktory a subjektivní pocity tvůrce umění"⁴⁵

Společenskotřídní regulující, usměrňující tlak, který vykonává revoluce na

⁴⁰ J. Rühle, *Literatur und Revolution*. München, Zürich 1963, 10.

⁴¹ В е с ы 11, 1905, 62.

⁴² Viz sb. st. *Идеологическая борьба в литературе и эстетике*. Москва 1972, 146.

⁴³ Cit. podle ruského vydání: А. Г р а м с к и, *О литературе и искусстве*. Москва 1967, 83.

⁴⁴ Tamtéž, 195.

⁴⁵ Г. К у н и ц ы н, *Политика и литература*. Москва 1973, 477—8.

kulturní frontu, stavíc před ní gigantický program kulturně organizátorské práce, vyzývajíc umělce k aktivní účasti v budování nové socialistické kultury, obsahuje obrovský tvořivý náboj: „Umění patří lidu,“ říkal V. I. Lenin v rozhovoru s Klárou Zetkinovou. „Musí vrústat svými nejhlubšími kořeny přímo do hloubi pracujících mas. Musí být těmto masám pochopitelné a musí je mít rády. Musí sjednocovat cit, myšlení a vůli těchto mas a povznášet je. Musí v nich probouzet umělce a rozvíjet je.“⁴⁶ Úkol vytyčený Leninem, tj. samotnou revolucí, před uměním byl vskutku inspirující a tvořivý, stal se hybnou silou rozvoje umění epochy revoluce, jeho smyslem. Obavy H. Heina (vyslovené v předmluvě k francouzskému vydání knihy *Lutetia*) z trudného postavení a osudu jeho díla za komunismu, o jehož budoucnosti nepochyboval („... moje kniha písni poslouží hokynáři, který z ní nadělá kornouty a bude do nich v budoucnu sypat kávu a šňupavý tabák starým ženským ...“⁴⁷), se nestaly skutečností, zůstaly liché. Dílo H. Heina stejně jako díla všech velkých tvůrců lidské kultury od antiky až po novou dobu se staly nedílnou součástí duchovní kultury člověka nového světa, socialistické epochy. Říjnová revoluce jako revoluce socialistická zprostředkovala širokým masám lidu všelidské hodnoty kultury minulosti, budovala z jejich zdrojů umění nové, které se stalo záležitostí „milionů a desetimilionů pracujících“ a nikoli „tloušťkou trpících »hořeních deseti tisíců«“.⁴⁸

Hluboce humanistické leninské pojetí se svou orientací na zkulturnění širokých mas lidu, akcentující pozvednutí mas na vysokou myšlenkovou úroveň, stálo v zásadním protikladu ke koncepci elitářského umění vycházející z ideje nerovnosti lidí, z protikladu „ducha a masy“, jak ji rozvíjeli v různých myšlenkových variantách v podmínkách třídně antagonické společnosti od konce 19. století až po současnost představitelé buržoazní filozofie (F. Nietzsche, O. Spengler, Ortega y Gasset, T. Adorno aj.).⁴⁹ Ze strachu před „zmasovněním“ 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 ve svých pracích *Dehumanizace umění* (1925), *Vzpouera davů* (1930) nové umění, které se stává výsadou a záležitostí úzkého okruhu „vyvolených“ jedinců tvořících „nepopulární“ umění, nedostupné širokým masám, umění, které se obrací „pouze k zvlášť talentované menšině“, tj. k představitelům „duchovní elity“.⁵⁰ Formování nového umění Ortega y Gasset — v posledních letech nikoli náhodou široce vyzvedaný západní estetikou a filozofií — viděl ve shodě se svým systémem dualismu „osobnosti“ a „společnosti“ jako proces distancování umění od lidu, mas, od politického nebo ideologického boje: „Bude to umění pro umělce a nikoli pro masy lidí. Bude to umění kasty a nikoli demokratické umění.“⁵¹ 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

⁴⁶ V. I. Lenin, *O literatuře*. Praha 1950, 193.

⁴⁷ Heinrich Heine, *O Německu*. Praha 1951, 378.

⁴⁸ V. I. Lenin, *Spisy*, sv. 10. Praha 1954, 42.

⁴⁹ Viz podrobně Ю. Н. Давыдов, *Искусство и элита*. Москва 1966.

⁵⁰ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*. Bd II. Stuttgart 1955, 232.

⁵¹ Tamtéž, 236.

vnějších »významů«.⁵² Šlo o zpřetrhání vazeb mezi uměním a společností, jejich izolaci od sociálních determinant, tj. de facto o proces „přeměny umění ve formu vnitřní emigrace“,⁵³ hrozící ztrátou jejího humanizačního poslání.

Socialismus jako nový společenský řád, jemuž proklestila cestu Velká Říjnová socialistická revoluce, 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 dědictví oněch velkých filozofů minulosti, kteří nikdy neuzavírali umění do věže ze slonové kosti, ale akcentovali jeho společenské poslání: „Básník tvoří pro veřejnost a především pro svůj lid a svou epochu, jež mají právo žádat, aby umělecké dílo bylo lidu pochopitelné a blízké“ (Hegel).⁵⁴ Samotnou ideu stranicky pojaté „služby umění životu“ nelze ovšem v tomto směru chápat ve zvládnuté podobě — jako požadavek pouhého propagandistického posluhování, akt rigorismu umění, jako prostředek ilustrace společenskopolitického hnutí a aktuálních hesel dne, ale jako tvůrčí podíl na vzdělání širokých mas lidu, na probuzení jeho estetického citění, na rozvíjení jeho tvořivosti, jako podíl na širokém zápase o novou kulturu a novou podobu společnosti.

*

Nejúplněji byly ovšem leninské principy umění nového typu realizovány v literatuře a umění epochy VŘSR. Umění Říjnové revoluce šlo s třídou, jejíž sociální boj považovalo za spravedlivý, jejíž věc vzalo za svou. Snažilo se postihnout a vyjádřit specifickou kvalitu revoluce, spočívající nejen v dobytí moci, ale i ve vytváření nového sociálního i etického systému hodnot, odlišného od hodnotových systémů minulosti: honbu za ziskem vystřídala plánovitá výstavba, vykořisťování nahradila spolupráce, na místo bohatství ve formě majetku a soukromého vlastnictví nastoupilo bohatství lidských vztahů, uvolnění všech schopností, tkvících v lidské bytosti, na místo hierarchie a kastovníctví rovnoprávnost, místo šovinismu a nacionalismu internacionalismus atd. Sovětské revoluční umění se hlásilo k tomuto systému hodnot, samo tento systém rozvíjelo, utvrzovalo a obohacovalo specifickými uměleckými prostředky ve všech etapách svého vývoje.

Říjnová revoluce vytvořila dosud nebývalé podmínky pro identifikaci spisovatelů a umělců s revolučním programem, s programem největší, nejradikálnější revoluce v dějinách lidstva. „Každý rozumný člověk musí uznat,“ napsal v r. 1932 náš významný literární kritik F. X. Šalda, „že nebylo nikdy gigantičtějšího úkolu vloženo na bedra žádného národa a žádného státu ...“⁵⁵ Vzniklo spojenectví revolučního umění a politické revoluce, které nemá obdoby pokud jde o jeho šíři, společenský dosah a výsledky. Toto spojenectví je založeno na naprosto nových sociálních vztazích: nikoli opozičnost tvůrců umění vůči režimu, státu, nýbrž totožnost jejich zájmů,

⁵² Tamtéž, Bd III. Stuttgart 1956, 459, 458, 359.

⁵³ Ю. Н. Давыдов, *Искусство и элита*. Москва 1966, 318.

⁵⁴ Cit. podle ruského vydání: Гегель, *Сочинения*, т. 12. Москва 1938, 280.

⁵⁵ F. X. Šalda, *Patnáct let Sovětského Ruska*. In: F. X. Šalda, *O umění*. Praha 1955, 652.

jednota cílů a spolupráce se staly sociální bází nového umění. „Socialistická revoluce odstraňuje propast mezi skutečným uměním a státem.“⁵⁶

Jak známo, moment politické revolty, „permanentní výzvy“, „Velké Negace“ skutečnosti, světonázorové opozičnosti vůči vládnoucí třídě je nezřídka v pracích revizionistů, buržoazních estetiků, filosofů a literátů vydáván nejen za základ umělecké tvorby a sociálněpolitickou konstantu (podle H. Marcuse: „Poezie je schopnost negování věci . . .“;⁵⁷ E. Fischer viděl literáta v rámci „neklidné literatury“ pouze jako kacíře, stojícího proti společnosti: „V našem století je intelektuál povolán být . . . kacířem“;⁵⁸ poplacen názoru o opozičním vztahu umění vůči skutečnosti byl i G. Lukács, ztotožňující se v tomto ohledu s A. Gidem: „André Gide jednou konstatoval, že v dnešních časech každá skutečná literatura vznikla navzdory době“⁵⁹), ale za stimul, zdroj revolučního vývoje umění. Zde jsou zjevně generalizovány fenomény vlastní literatuře a umění v třídní, buržoazní společnosti.

Jde vesměs o ideje a tendence starého data. Již v dávné minulosti se dály pokusy spojovat revolučnost umění s momentem jeho opozičnosti vůči společnosti. R. Wagner už v r. 1848 ve své stati *Umění a revoluce* napsal, že „v epoše svého rozkvětu umění Řeků bylo konzervativní, protože nebylo zcela adekvátní lidovému vědomí,“ a že v Německu jeho doby „je opravdové umění revoluční, protože se nalézá v opozici k celkovému hnutí“. Proto podle jeho názoru mohlo umění u Řeků „pouze dále kvést, nikoli však měnit se“.⁶⁰

Daný, dlouho se držící názor byl překonán samotným vývojem pokrokového umění, jež spojilo svůj osud se socialistickou revolucí. Rozumí se, že vztahy mezi literaturou, uměním a skutečností nejsou ani za socialismu zcela leka pouze idylické; nebývají zbaveny dílčích neshod, jistého napětí: „ . . . nejsou vyloučeny ani jednotlivé odchylky, těžkosti, »třenice« bývají nevyhnutelnými souputníky živého vývoje“ (J. Barabaš).⁶¹ Ale závažná je též jiná okolnost — morálněpolitická, etická jednota socialistického umělce a lidu, jeho strany, totožnost jejich sociálních zájmů: „Sovětský umělec nemůže stát proti společnosti, v níž žije, protože nemůže stát sám proti sobě, proti rodině, kterou miluje, proti mnohamiliónovému společenskému kolektivu, jehož si váží a od něhož se mu naopak dostává poct a uznání.“ (A. Salynskij).⁶² Nelze tedy hovořit „o roztržce umělců se socialistickým prostředím vcelku (nebudeme-li brát v úvahu renegátství),“ píše v knize *Politika a literatura* sovětský vědec G. K u n i c y n, „nýbrž pouze o tom, že nepřijímají jednotlivé stránky skutečnosti. Ostatně kdo u nás, kromě lidí málo vzdělaných v marxismu-leninismu a těch, kdo si myslí, že přikrašlování je správnou věcí, přijímá všechny stránky skutečnosti? Jak bychom mohli jít kupředu, kdybychom přijímali všechny stránky života? . . . I v radostech a smutku našich dějin, i v podpoře nového, v urputném boji se starým — jde naše umění vždy

⁵⁶ Г. К у н и ц ы н, 539.

⁵⁷ H. Marcuse, *One-dimensional Man*. Boston 1968, 257.

⁵⁸ E. Fischer, *Intelligent a moc*. Literární noviny, č. 25, 1966, 3.

⁵⁹ G. Lukács, *Literatura a demokracia*. Bratislava 1949, 177.

⁶⁰ R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Julius Kapp. 10 Band (Grundlegende theoretische Schriften I.) Hesse und Vecker Verlag, Leipzig 1914, 33.

⁶¹ *Вопросы литературы и искусства на современном этапе*. Москва 1973, 26.

⁶² *Viz čas. Teatr* 10, 1971, 10.

spolu s lidem, spolu s leninskou stranou. Nikoli náhodně, ale naprosto zákonitě nazýváme umění mocnou duchovní zbraní v rukách strany a lidu . . . Ze vzájemných *sympatií* mezi naší stranou, naší společností a sovětskými umělci, kteří se s radostnou ochotou zúčastňují společenských zápasů (rozumí se, že chápaných širěji, než účast na zobrazení pouze *momentálních* hospodářskopolitických akcí), se rodí vítězství sovětské literatury a umění.⁶³

E. Fischer ve své knize *Umění a koexistence* vychází z představy, že mezi umělcem a politikem leží hluboká, nepřeklenutelná propast, že jde o nesmiřitelný vztah a střetnutí heretické, „buřičské síly“ s konzervatismem, konformismem a ortodoxností. Vztah velikých myslitelů a vůdců revolučního hnutí Marxe, Engelse a Lenina k umělcům slova — ať už se nacházeli mimo řady strany nebo v ní — však vypovídá o jiném. Je znám pozitivní a jemný vztah Marxův k Herweghovi, Freiligrathovi i Heinovi, Lenina ke Gorkému, vztah plný porozumění a respektování poetického talentu, který dovedl brát i drobné charakterové slabosti, zakolísání a tápání s chápavou shovívavostí, pokud nedošlo k narušení momentů zásadního rázu — zájmů strany, revolučního hnutí a jeho etiky. „On si vždycky vysoce vážil skutečných básníků,“ psal F. Mehring o Marxovi, „nehledě na to — nebo právě díky tomu — že sám naprosto postrádal básnického talentu . . . zachoval si však živou sympatii k celému básnickému cechu a byl plný shovívavosti k jejich drobným slabostem. Považoval básníky za podiviny, které je třeba ponechat jít svou cestou a ke kterým nelze přikládat měřítko obvyčejných a dokonce neobvyčejných lidí. Ty, jak pokládal, je třeba získat vlídným jednáním, jinak přestanou zpívat; s ostrou kritikou k nim nelze přistupovat.“⁶⁴ Tyto vztahy představitelů revoluce k básníkům svého hnutí vyvracejí ovšem Mehringovo tvrzení, že „básník a politik žijí pod různými souhvězdími“,⁶⁵ tvrzení, spočívající v absolutizaci protikladu mezi politikem a umělcem; svědčí naopak o tom, že myslitel, politik potřebuje umělce nejen k výměně a „výbrusu“ myšlenek v diskusích, ale i jako „pomocníka v revoluční věci“.⁶⁶ „Politik potřebuje umělce jako vzduch, jako chléb, jako pravá noha potřebuje levou . . .“⁶⁷ ovšem, jak poznamenává J. Barabaš, „. . . umělec ne vždy a ne ve všem bývá důsledný a pevný, někdy bývá i nerozhodný a chybující i bloudivý a politik je nucen vést těžký, vyčerpávající boj s ním i za něho, ale je to boj nutný, je to nevyhnutelné překonávání rozporů na cestě k sjednocení, překonání disharmonie k dosažení harmonie“.⁶⁸

*

Zejména sovětské umění epochy revoluce dokázalo v praxi, že ideová identifikace umělců se socialistickou realitou a permanentní proměna uměleckých forem se navzájem nevylučují. Poprvé v dějinách slovesného umění

⁶³ Г. Куницын, 459—460.

⁶⁴ Cit. podle ruského vydání: Франц Меринг, *Литературно-критические статьи*. Москва-Ленинград 1964, 258.

⁶⁵ Tamtéž, 269.

⁶⁶ Ю. Барабаш, *Часть общепартийного дела*. In: *Актуальные проблемы теории литературы и искусства*. Москва 1972, 24.

⁶⁷ М. Шагинян, *Четыре урока у Ленина*. Москва 1970, 281.

⁶⁸ *Актуальные проблемы теории литературы и искусства*, 24.

se literatura jako celek podílela na přetvoření starého a tvorbě nového sociálního řádu, na vzniku socialistické pospolitosti; vyrůstá nikoli z opozice k realitě, ale z aktivní účasti na historické přeměně světa. Revolučnost umění není výslednicí politické opozičnosti umělce vůči danému společenskému pořádku, ale výrazem schopnosti postihovat uměleckými prostředky vnitřní pohyb a dynamiku evoluční řady, proces sebpřeměny společenskopolitické formace. Ostatně proces sebpřeměny je vlastní komunismu: „Komunismus není pro nás *stav*, který měl být nastolen, ani *ideál*, podle něhož se má řídit skutečnost. Komunismem nazýváme *skutečné* hnutí, které překoná nynější stav“ (K. Marx, B. Engels).⁶⁹ Tato skutečnost nemůže nemít vliv na formování artefaktu odrážejícího vnitřní sociální dynamismus. Umění fixující sociální hnutí vyvíjející se ke komunismu, nemůže nemít novátorský ráz. Nikoli ideověestetická strnulost a nehybnost, ale proměna uměleckých forem v závislosti na pohybu života je nezvratným axiomem vývoje umění epochy socialismu a komunismu.

Německý básník J. B e c h e r svého času poznamenal, že: „Nové umění se nikdy nezačíná od nových forem, rodí se vždy spolu s novým člověkem.“ Je nepochybné, že změněné společenské obsahy a změněná struktura světa vyžadují nové umělecké formy. Tato skutečnost je potvrzována zkušeností sovětské revoluční literatury, začínající svou cestu novátorským vyjádřením nového životního obsahu. Estetický moment však není tímto zdařilým poznatkem popřen; stěží se totiž dá oddiskutovat otázka, že novátorství znamená nalézání takových cest nebo metod, které doposud nebyly nalezeny a které vyplývají z nových úkolů, nastolujících ten či onen technický problém. Přirozeně, že „ne každý, kdo hledá nové, nalézá něco opravdu nového. Nové nutno umět hledat. Kdo nevidí nová učení společenského života, kdo nezná jinou realitu než svoje »já«, nenajde při hledání »nového« nic než nový nesmysl“ (P l e c h a n o v).⁷⁰

Nové, revoluční sovětské umění stálo před úkolem vytvořit novou uměleckou epochu, nalézt formu i výrazové prostředky adekvátní novému obsahu života. Doslova celá kulturní atmosféra mladého proletářského státu v prvních dobách byla prodchnuta vášnivou snahou odkrývat nové cesty umělecké tvorby. „Cožpak budeme opatrovat epigony?“, ptal se v prosinci r. 1918 L u n a č a r s k í j, „cožpak budeme opatrovat pouze dědictví otců a sami nebudeme s to vytvořit nic nového?“⁷¹ To byla zákonitá tendence plná romantického vzletu, tendence naprosto odpovídající poslání i historickému pohybu umění. „Včerejší umění životu nestačí. Často mu přímo škodí. Nezbytná podmínka zdravého a normálního života je vytvářet umění neustále obnovené tou měrou, jak se i život neustále obnovuje“ (R. R o l l a n d).⁷²

Inspirující impuls Říjnové revoluce už v první fázi napomáhal bouřlivému vývoji sovětského umění, který připomíná snad jen vzmach umění v epoše rané renesance. V různých oblastech mladého sovětského umění — v poezii (Blok, Majakovskij, Pasternak), divadle (Mejerchold, Vachtangov, Tairov), filmu (Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin), hudbě (Prokofjev, Šostakovič), výtvar-

⁶⁹ K. Marx, B. Engels, *Spisy*, sv. 3, Praha 1958, 49.

⁷⁰ G. V. Plechanov, 271.

⁷¹ A. B. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, 152—3.

⁷² R. Rolland, *Divadlo lidu*, Praha 1946, 10.

ném umění (Malevič, Tatlin aj.) — začíná se v prvním desetiletí široká umělecká ofenzíva revoluce, inspirující a obrozující svými ideovými i formálními výboji umění evropské. „Ve vzdálenosti 600 verst kypí umělecký život nemající rovna v Evropě,“ psal Majakovskij v r. 1924 (konспект přednášky *O současné poezii*).

Umění nového, socialistického světa dokázalo v průběhu svého vývoje, že skutečné umělecké novátorství, skutečná avantgardnost vzniká pouze tam, kde umění reaguje na pohyb a proměny života, kde se novost formy spjí s politickou pokrokovostí obsahu a kde výsledný tvor organicky prostupuje komunistická stranickost tvůrce pravdivě zobrazujícího skutečnost v jejím revolučním vývoji: „to, co je avantgardní, to je nepřerušeně progresivní. Progresivní představuje historicky zdůvodněný pohyb jevů daného druhu kupředu“ (I. Máca). Skutečně avantgardní novátorství není bezobsažným experimentátorstvím vedoucím k formalismu, ale ideově i formálně mnohostranné hledání výrazu „jazyka předmětu“. Nepochybné je však to, že „v avantgardě progresivního vývoje umělecké kultury našeho století jde socialistické umění“.⁷³

DIE PARTEILICHKEIT, DAS ENGAGEMENT UND DAS NEUERERTUM DER SOZIALISTISCHEN LITERATUR

Die Abhandlung ist einer wichtigen und aktuellen ästhetischen Problematik gewidmet — nämlich der Parteilichkeit in Literatur und Kunst. Der Verfasser geht bei der Lösung dieses Problems konsequent von der leninischen Konzeption aus, berücksichtigt jedoch auch das theoretische Vermächtnis der bedeutenden marxistischen Philosophen G. V. Plechanov, A. Gramsci und A. V. Lunáčarskij. Die Problematik der Parteilichkeit der Literatur wird in der Studie nicht nur als ein Phänomen kulturpolitischen Charakters untersucht, sondern auch auf der Ebene der ästhetisch-theoretischen Anschauungen, im Kontext der Beziehung der Literatur zum Leben, zur gesellschaftlichen Realität und auch umgekehrt gelöst, am Hintergrund der Konzeption der politisch engagierten Kunst sowie auch der Anschauungen, die mit der Theorie Kunst für Kunst (*l'art pour l'art*) zusammenhängen. Der Verfasser nimmt hier zu den Anschauungen, welche die Kunst von der gesellschaftlichen Entwicklung distanzieren (T. Adorno, W. Kayser, H. Marcuse), Stellung. Die Frage der Parteilichkeit untersucht der Autor in historischer Sicht — er beachtet die Bedingungen, unter denen Lenins Aufsatz *Die parteiliche Organisation und die parteiliche Literatur* (1905), wo das Prinzip der Parteilichkeit am prägnantesten formuliert wurde, erschien; er konfrontiert dabei die leninische Konzeption mit der Auffassung der Beziehung der Partei zur Kultur in der Theorie der sozialdemokratischen Bewegung an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts (Destrée, Kautsky, Bernstein), er berücksichtigt auch die zeitgenössische Polemik V. Brjusovs mit dem Aufsatz Lenins. In der Arbeit ist nichtsdestoweniger der Diskurs nicht nur in den Grenzen der zeitgenössischen Polemiken abgeschlossen, es werden auch die nihilistischen Ansichten eines gewissen Teiles der westlichen Literaturwissenschaft kritisiert, der die Bedeutung des leninischen Prinzips der kommunistischen Parteilichkeit der Literatur und Kunst zu diskreditieren und zu bezweifeln versucht (J. Rühle).

Im Kontext der Problematik der Beziehung zwischen der Literatur und der Wirklichkeit wird auch die Frage der Beziehung des Künstlers zum gesellschaftlichen System, zur Regierungsform, zum Staat behandelt. Sie wird im Zusammenhang mit den Ansichten der zeitgenössischen westeuropäischen „neuen Linken“ (H. Marcuse) gelöst. Gleichzeitig befaßt sich der Autor kritisch auch mit den Theorien, denen gemäß das künstlerische

⁷³ I. L. Máca, *Problémy umělecké kultury XX. století*. Odeon, Praha 1973, 61, 59.

Neuerertum in der Literatur und Kunst nur aus den Momenten der politischen Opposition der Künstler gegen die existierende gesellschaftliche Realität, gegen das politische Regime abgeleitet wird (H. Marcuse, E. Fischer); er stellt diesen Anschauungen die marxistische Konzeption entgegen, welche die Konfliktbeziehungen zwischen den Künstlern und der Wirklichkeit gar nicht ausschließt, aber von Auffassung der moralpolitischen und ethischen Einheit des sozialistischen Künstlers und des Volkes, von der Identität ihrer gesellschaftlichen Interessen ausgeht (J. Barabaš, G. Kunicyn u. a.). Es zeigt sich, daß besonders die sowjetische Kunst der Epoche der Revolution in der Praxis bewiesen hat, daß sich die ideale Identifikation der Künstler mit der sozialistischen Realität, die Parteilichkeit ihres Schaffens und die permanente Verwandlung der künstlerischen Formen nicht gegenseitig ausschließen, daß das wirkliche künstlerische Neuerertum, die wirkliche Avantgarde nur dort entsteht, wo die Kunst auf die Bewegung und die Veränderungen des Lebens reagiert, wo sich die Neuigkeit der Form mit der politischen Fortschrittlichkeit des Inhalts verbindet und wo die resultierende Form die kommunistische Parteilichkeit des Schöpfers, der die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung wahrheitsgemäß darstellt, organisch durchdringt.

Die Darlegung der Problematik der Parteilichkeit bleibt in der Abhandlung nicht in den Grenzen der rein soziologischen Aspekte, sie betont ihre Auffassung als eine Kategorie, die nicht nur eine kulturpolitische, sondern auch eine ästhetische Tragweite und Dimension hat. Dabei meidet der Autor nicht einmal die komplizierten Fragen, die mit der Parteilichkeit der Literatur zusammenhängen. Die Problematik der kommunistischen Parteilichkeit wird in der Studie nicht statisch, als ein einmaliger kulturpolitischer Akt, sondern als eine sich entwickelnde ästhetische, ethische und kulturpolitische Erscheinung aufgefaßt, die der Kunst in der Epoche des Kapitalismus und des Sozialismus eigen ist. In der Abhandlung wird gezeigt, daß die Forderung der revolutionären, kommunistischen Parteilichkeit der Kunst, die auf der freien Wahl der Stellungnahme des Künstlers beruht, auf freier Äußerung seines Willens, dem revolutionären Umbau der Welt und den objektiven Klasseninteressen der Arbeiterklasse zu dienen, im Einklang mit der historischen Aufgabe der die Menschheit befreienden Revolution zu sein, ein Ausdruck der objektiven kulturpolitischen Gesetzmäßigkeiten und der gesellschaftlich politischen Prozesse der geteilten Welt, der Logik des Klassenkampfes, der historischen Bewegung ist.

Übersetzt von Jiří Krstýnek

