

Společenské předpoklady umožňují dnes umění, aby pozvolna dosáhlo nové univerzality a tak znásobilo své působení v životě společnosti. Tato nová jednota, jaké nebylo v umění předešlé epochy, nemůže být ničím jiným než jednotou v mnohosti, a přitom takovou jednotou, jejíž vazba *nebrání volnému rozvinutí* sil a složek. Musí to být i jednota dynamická, jejíž pohyb vpřed a vzhůru děje se *střetáním* těchto sil a složek.

Společnou platformou směřování k této nové univerzalitě může však být pouze to, co obecně vyjadřuje jeho společné mravní cíle – mravní ve dvojjediném smyslu: ve smyslu rekonstrukce a tvorby nové, svobodné osobnosti a ve smyslu vytváření společnosti, v níž by se tato osobnost, zbavena pout vykořisťování, mohla volně a přirozeně rozlít k blahu všech. Takovou společnou platformou může být jen socialistický humanismus, kde se humanistické ideály celého dosavadního vývoje lidstva doplňují a přetvářejí perspektivami socialistické političnosti.

Tento humanismus *morálně, bez vnějšího nucení a s naléhavou závazností* spojuje *všechny* umělecké proudy, síly a osobnosti jednotností *základních* cílů a *základních* pohledů na člověka a společnost. Nepředpisuje nikomu umělecký výraz a není živnou půdou pro dogmata a schémata nejrůznějšího druhu.

Nová jednota, univerzalita umělecká, již se dosahuje v svobodě a pravdě – není to krásný úkol, příslib a závazek?

(1956)

## POZNÁMKY K DISKUSI O SOCIALISTICKÉM REALISMU

Květoslav Chvatík

*„Podívejme se třeba, co se dalo se socialistickým realismem. Zde se tupě opakovaly určité formulace, které už nic neznamenaly ... domnívám se, že je nutno bez ohledu na posvátnost tohoto pojmu jít na kořen literatury a poezie. Raději žádný »ismus«, než »ismus« zmechanizovaný nebo úředně diktovaný.“*

*(Z projevu Vítězslava Nezvala na zasedání ÚV SČS 24. V. 1956.)*

Diskusi o socialistickém realismu, probíhající u nás v posledních měsících, připadl významný úkol: vyjasnit perspektivy rozvoje naší socialistické kultury, vyčistit terén od všeho, co překáží novému rozmachu a ruchu v naší literatuře a umění, tvůrčímu oživení, které je nesporně symptomem nových procesů v naší společnosti. Dosavadní průběh diskuse přinesl ne jeden cenný postřeh a poznatek, avšak ve svém celku je diskuse ohrožena nebezpečím, že se rozplyne v nepřehlednou tříšť názorů, postojů a teorií a spíš zastře, než vyjasní podstatu sporu. Odkud se bere toto nebezpečí? Domnívám se, že tkví v samotném přístupu k otázce. Značná část diskutujících nám totiž dosud vyložila pouze své osobní představy o socialistickém realismu, vykreslila nám obraz toho, čím by socialistický realismus *měl být* podle jejich nejlepšího teoretického „vědomí a svědomí“. Poměrně málo jsme se však dosud starali o to, co heslo socialistického realismu skutečně reprezentovalo v době, kdy bylo raženo, jak bylo teoreticky rozvinuto v stěžejních referátech I. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů a jaké podoby nabylo později, zvláště ve vystoupeních Ždanovových, jakou sehrálo roli v kulturní politice sovětské a naší v poválečném období, zkrátka o to, jaký je *objektivní obsah a objektivní historická úloha* hesla a programu socialistického realismu. Není pochyb o tom, že úplné a všestranné vyličení historie socialistického realismu si vyžádá ještě mnoho studia a času, ale nebudeme-li si již dnes klást takovéto otázky a nebudeme-li se je pokoušet zodpovědět aspoň předběžně, v rovině našich dnešních znalostí věcí, zůstane naše debata pouhým kaleidoskopem dobrých úmyslů a nezávazných představ a nepomůže nám vybřednout ze subjektivismu a nahodilostí, které jsou metlou naší kulturní politiky.

Seznámíme-li se s teoretickými dokumenty socialistického realismu, které jsou nám dnes dostupné, učiníme zajímavé zjištění: spory o to, je-li socialistický realismus pouze rámcovým programem, uměleckou metodou nebo stylem, nejsou ničím nahodilým a nejsou rozhodně nového data. Protikladnost různých pojetí a výkladů socialistického realismu, vyplývající podle našeho domnění z jistého rozporu v samotném termínu, provází totiž socialistický realismus od jeho zrodu. Tato skutečnost není paradoxem; zdá se být spíše typickým příkladem nesprávného poměru, který se utvořil v uplynulém období mezi vědeckým zkoumáním a samostatným myšlením na jedné straně a aktuálními politickými či kulturně-politickými hesly a směrnicemi na straně druhé. Teoretické zkoumání bylo stavěno před hotové poučky a závěry a jeho úkolem bylo je pouze vykládat, obhajovat a „rozpracovávat“, a nikoliv kriticky prověřovat, konfrontovat se skutečností a nahrazovat novým poznáním tam, kde hesla strnula v bezobsažné fráze. Zdá se, že takovéhoho apriorního charakteru

je i termín „socialistický realismus“ poprvé ražený spolu s termínem „inženýři lidských duší“ Stalinem na známé besedě se sovětskými spisovateli 26. října 1932. Teoretikové a spisovatelé, kteří později vytvářeli a konkretizovali program socialistického realismu, interpretovali toto heslo v soulase se svou teoretickou úrovní a orientací a promítali do jeho výkladu své koncepce, svá pojetí literatury a umění. Není sporu o tom, že samotný termín vznikl jistým zobecněním některých rysů vývoje sovětské literatury a že řada jeho interpretací, zejména v referátech na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů dosáhla vysoké teoretické úrovně. Všimněme si např. přednášky A. V. Lunačarského na II. plenární schůzi organizačního výboru Svazu sovětských spisovatelů v době přípravy sjezdu v roce 1933. V této řeči nalezneme ještě pojetí socialistického realismu jako určitého rámcového literárního, uměleckého, kulturního programu: „Socialistický realismus je velice širokým programem, který může obsáhnouti mnohé a rozličné metody, které se v moderní umělecké tvorbě uplatňují anebo k nimž se teprve dospěje. Je veskrze věcí života, dýše vývojem, znamená boj...“ (Doba, 1934, č. 13-14)

Nelze dále zamlčovat a obcházet skutečnost, že ze samotných sjezdových referátů byl v třicátých letech citován ve světové socialistické literatuře nejčastěji referát Bucharinův, snad pro teoretickou úroveň jeho úvodní pasáže o poetice a pro hlubší hodnocení sovětské poezie, v níž nejvýše vyzvedl vedle opomíjeného Bloka, Brjusova a Jesenina právě Majakovského jako klasika revoluční poezie a nově zhodnotil i Bagrického, Pasternaka a další. Avšak právě v tomto referátu došlo podle našeho názoru k mechanickému zjednodušení otázek vztahu vědecké metody, literární metody a literárního stylu. Nejtrvalejší platnost si ze sjezdových dokumentů zachoval bezesporu humanistický patos řeči Gorkého. Jeho projev je však spíše výkladem svérázné životní a literární filozofie než teoretickým rozбором programových a estetických otázek a i slavná Gorkého definice socialistického realismu je vlastně definicí socialistického humanismu a nikterak se nedotýká otázek estetické realizace tohoto světonázorového stanoviska.

Interpretace socialistického realismu, podaná sjezdovými referáty, byla také přijata řadou význačných zahraničních pokrokových literátů, mezi nimi i našich – na základě zkušeností vlastních, jak vždy zdůrazňoval S. K. Neumann – a byla u nás i teoreticky dále rozvíjena ve významných statích Kurta Konráda a Bedřicha Václavka. Václavek odmítl dlouho před našimi dnešními diskusemi umělecko-formální výklad socialistického realismu: „Je zřejmé, že »realismus« není v této definici určení umělecky formové, nýbrž noetické, které formuluje základní kategorie v umělcově poměru ke skutečnosti.“ (Index, 1935, s. 26.) Je zajímavé, jak již tehdy

chápal Václavek historickou podmíněnost hesla socialistického realismu i nutnost neomezovat je na určitou tvárnou metodu: „Je snad jasno, že termín realismus v hesle socialistický realismus, pod které – snad *dočasně* (podtrženo mnou, K. Ch.) – byly shrnuty zásady této nové syntézy, se nerozumí tvárná metoda starého, popisného realismu, který je historicky překonaným stadiem umění“ (U-1936, č. 1, s. 51).

Daleko užší bylo chápání socialistického realismu v pozdravném proslovu Ždanovově. V jeho kulturně-politických zásadách v poválečných letech, zvláště v diskusi o otázkách sovětské hudby, se stává socialistický realismus synonymem pro nevědecké schéma automatického rozkvětu umění v socialismu a zahnívání umění v kapitalismu, ignorujícím progresivní a humanistické proudy ve světové kultuře, a pro normativní příkazy napodobování klasické formy v umění, narušující vnitřní zákonitosti vývoje uměleckých druhů a zužující tragicky obsah i formu socialistického umění v jakýsi oslavný sloh akademického a pseudoklasicistického eklekticismu, patrný zvláště v architektuře.

Je proto třeba znovu prozkoumat, byl-li termín socialistického realismu zobecněn z dostatečně širokého okruhu fakt, vyčerpali-li všechny možnosti socialistického umění a odpovídá-li dnešní nové společenské situaci existence světového tábora socialismu, který sdružuje národy tak odlišných kulturních a uměleckých tradic. Konečně je třeba položit otázku, není-li příčinou mlhavé mnohoznačnosti termínu socialistický realismus právě onen rozpor, který je v něm obsažen tím, že pro *programový a noetický požadavek*, pro zření světa dané bojem a vítězstvím dělnické třídy bylo použito termínu tak esteticky a umělecky-historicky konkrétního, jako je termín realismus. Použití tohoto termínu pro označení programu socialistického umění otvírá neustále a zákonitě možnost chápat socialistický realismus úzce jako zcela určitou tvárnou metodu, styl či směr. Spolu s monopolním postavením, kterého se administrativní cestou dostává takto chápanému směru, vytváří tento termín v teoretické práci nutně tendenci proměnit tzv. teorii socialistického realismu v normativní zákoník, v předpis určité tvůrčí metody, v sbírku příkázání, co se smí a jak se smí v umění zobrazovat. Že kritická tažení na základě takovýchto zákoníků ignorují základní zákonitosti umění a znemožňují, aby umění *ve svém celku* podalo pravdivý obraz své společnosti, lze doložit na řadě příkladů. Vzpomeňme jen útoků na stať O. Berggolcové o lyrice, na Simonovovu a Surkovovu kritiku Erenburgova Tání, na kritiky románů V. Panovové a V. Někrasova, na křečovitou obhajobu naturalismu, akademismu a archaické žánrovitosti ve výtvarném umění, na kritiky poezie Seifertovy, Hrubínovy a Holanovy, malby Zrzavého, Tichého, Baucha atd.,

na všechny ty školácké disputace o barevných stupnicích lakování skutečnosti, o hrdinech ideálních či skromných!

Cílem naší stati však není historický obraz vývoje problému; chce spíše upozornit na jinou slabou stránku naší diskuse, na jistý rys empirismu, podceňování teoretického zkoumání obecných otázek umění, na pojmovou nezávaznost a nepřesnost, která musí v nezasvěceném čtenáři našich polemik vyvolat nepříjemný pocit zmatení jazyků. Netřeba snad podotýkat, že těchto několik kusých poznámek si nečiní nároku na vědeckou soustavnost či úplnost v řešení problémů, které nadhazuje. Fragmentárnost našich poznámek ostatně nutně souvisí s nepropracovaností vědeckých metod obecné estetiky.

Pohlédněme jen, jak dokonale byl v diskusi zatemněn například smysl a vztah pojmů světový názor, vědecká estetika, estetický program, tvůrčí metoda a umělecký sloh.

Často se hovoří, např. u Vladimíra Dostála, o estetice socialistického realismu, o teorii socialistického realismu, založené na marxistickém učení, opírající se o výroky Marxe, Engelse, Lenina, jejímž pramenem je studium umění všech epoch, o půlstoleté existenci socialistického realismu jako hnutí tak ideálně širokého, že do něho lze zpětně zahrnout skutečně všechno, co vzniklo v umění naší doby pokrokového (nepřihlížíme-li k neprůkaznému Dostálově omezení genialitou a socialistickým sebeuvědoměním subjektu). Má tak vzniknout dojem, že jakákoliv kritika neurčitěho termínu socialistický realismus je kritikou samotného marxismu, že heslo socialistického realismu je jedinou možnou „aplikací“ marxismu v umění. To je však již věcně nesprávné, protože vztah marxismu a dělnického hnutí k umění prošel od doby Marxovy, Mehringovy, Plechanovovy, Leninovy po dnešek řadou vývojových fází a i v samotné sovětské literatuře se nevyčerpává heslem socialistického realismu, kterému vývojově předcházelo heslo „proletářského umění“ (interpretované i v neproletkulťovském, antibogdanovském smyslu) a později heslo „revolučního umění“, rovněž se odvolávající na marxismus.

Závažnější však je, že neujasněnost vztahů marxismu, estetiky a socialistického realismu vede k domnění, že existuje jakýsi systém socialistickorealisticke estetiky, socialistickorealisticke vědy o umění. To je ovšem vážný omyl, záměna estetiky s konkrétními *estetickými názory* a ideály, s konkrétními programovými zásadami. Na marxismu je založena a z marxistického světového názoru přímo plyne metoda rodící se vědecké estetiky (i když, jak víme, není dosud ve speciálních otázkách dostatečně propracována). Ale z marxistického světového názoru nikterak neplyne přímo a bezprostředně určitý zákoník vkusu, určité estetické názory, určitý umělecký

program, metoda a styl prostě proto, že tyto jevy jsou ve své konkrétní existenci podmíněny ještě celou řadou dalších objektivních, historicko-sociálních a národních i subjektivních, individuálních a jedinečných momentů. Lze svět stejně *chápat*, stejně filozoficky hodnotit, ale různě umělecky vidět, různě umělecky vyjadřovat. Před lety napsal Roger Garaudy: „Marxismus není vězení. Je nástrojem k pochopení světa. Může nás být několik, nebo třeba miliony, kteří jej chápeme stejně, ale kteří jej různě vyjadřujeme. Kdo tvrdí, že vnucujeme uniformu nebo klapky na oči malířům nebo skladatelům, nebo komukoli jinému, je nepřítel nebo hlupák“ (Život 1947, č. 7-8, s. 177). Celé dějiny umění nás poučují o tom, jak různé umění může vyrůstat z půdy téhož světového názoru vlivem různých podmínek etnografických, odlišných národních tradic kulturních a uměleckých i vlivem osobitých sklonů a dispozic umělcových. Vyvozovat estetickou orientaci a tvůrčí metodu přímo ze světového názoru znamená opakovat omyl teoretiků Rappu, usilujících o vykonstruování dialektickomaterialistické metody v umění.

Socialistický realismus je podle našeho názoru především *umělecký program*, souhrn jistých estetických názorů a ideálů, jistých požadavků a principů, odrážející určitou etapu ve vývoji sovětské literatury a kulturní politiky. Je možno s ním souhlasit, je možno jej očišťovat od dogmatického krunýře, je možno s ním polemizovat, ale nelze jej pod pláštíkem vědeckosti prohlašovat za neomylně propočtenou dráhu vši budoucí socialistické tvorby, jako nelze žádný umělecký program ztotožňovat s estetikou. Smysl programových zásad a smysl vědy o umění je totiž podstatně různý, neboť zatímco vědě jde o teoretickou analýzu skutečného uměleckého procesu, o umění patřící v daný okamžik již historii, běží uměleckému programu naopak o budoucí tvůrčí činy, o neznámé, o dosud nerealizované úkoly. Je proto jen přirozené, bývá-li umělecký program vždy více dílem samotných umělců, výsledkem jejich tvůrčího neklidu, hledání, případně dílem spolupráce umělců s kritikou a teoretikou úzce přimknutými k uměleckému hnutí než dílem vlastní vědy o umění. Takovýto program je jako živý organismus neustále korigován, dotvářen i rušen novými tvůrčími činy, které s sebou nesou nové normy, nová kritéria. Bylo by zbytečné podtrhovat zřejmý rozdíl vědy, programu a tvorby, kdyby v minulosti nebyla správná myšlenka o nutnosti vědeckého podkladu programu socialistického umění zvrácena v absurdnost, ve fatální totožnost vědy a programu.

Podobný osud stihl i pojem *metoda*. Zapomínalo se, že metoda básnické tvorby není rovna metodě vědeckého bádání, že ji nelze beze zbytku teoreticky stanovit, že vedle prvků vědomých obsahuje i momenty spontánní. V odporu k úzkému pojetí metody jako pouhého tvárného postupu, jako technologie uměleckého řemesla byla metoda pojata naopak příliš široce, takže



splyvala v představách některých teoretiků s noetickým světonázorovým stanoviskem a uměleckým programem. Ve falešných analogiích s vědou, přehlížejících odlišnost společenské funkce umění a vlastní estetický smysl a hodnotu uměleckého zobrazení skutečnosti, se počalo i v umění hovořit o „předmětu a metodě“ a hledala se nejvýš jistá specifičnost v rámci těchto kategorií. I ve známé definici socialistického realismu ve stanovách Svazu sovětských spisovatelů se mluví o socialistickém realismu jako metodě krásné literatury a literární kritiky, ačkoliv je zřejmé, že mezi obojimi je zásadní rozdíl, rozdíl umění a aplikované vědy. Považuji za přínos naší diskuse, že v řadě příspěvků bylo poukázáno na to, jak metoda umělecké tvorby je něco daleko více individuálně determinovaného, než se dosud připouštělo. Svěbytný individuální děj uměleckého vidění a ztvárňování skutečnosti, to je myslím obsah bližší našemu chápání pojmu tvůrčí metody.

Naproti tomu *styl* či *sloh* v umění je v naší uměnovědné literatuře chápán jako nadosobní řád uměleckého zobrazování, historicky a společensky podmíněný, který je výsledkem realizace, zhmotnění řady individuálních tvůrčích metod, abstrakcí z toho, co je na těchto jedinečných postupech a procesech a především na jejich realizaci v hotových dílech společného a charakteristického. (Poměr nadosobního a osobního ve vývoji slohů je ovšem historicky proměnný a vychýlil se až k hypertrofii individuálního v typicky neslohových stoletích devatenáctém a dvacátém; zůstává úkolem socialismu obnovit jednotu individua a kolektivu). I z tvůrčích metod lze abstrahovat principy a postupy obecnější a mluvit např. o metodě kritického realismu, naturalismu, impresionismu, poetismu atd., aniž ovšem opustíme půdu historicky konkrétního pojetí těchto metod. Zmínili jsme se již o tom, že právě v referátu Bucharinově na I. sjezdu sovětských spisovatelů je položen základ mechanicky zjednodušeného chápání vztahu světového názoru, umělecké metody a stylu. Naturalismus, symbolismus a socialistický realismus je pokládán za pouhý „překlad“ a „průmět“ příslušné filozofické metodologie do oblasti umění (sborník Socialistický realismus, 1935, str. 68-9). Z dnešních hledisek marxistické estetiky se nelze již spokojit s tímto „krátkým spojením“; stalo se zřejmým, že tento vztah je složitější a zprostředkovanější.

Neznamená to ovšem, že lze podceňovat vliv a význam *světového názoru* pro umělecký program, pro básnickou metodu, pro konečnou tvářnost stylu. Zvláště socialistický světový názor, názor nesmiřitelného revolučního humanismu otvírá doslova novou epochu uměleckého zření. Určuje noetickou orientaci socialistických umělců, učí je hodnotit objektivní historický proces z hlediska progresivních společenských sil, činí z nich aktivní společenské bojovníky a ovlivňuje i nejmennější tkáň uměleckých postupů.

Je mocným nástrojem poznání skutečnosti v jejich skutečných rozporech, v celé bohatosti jejich stránek a složek, v nepřetržitém rytmu jejího vývoje. Socialistický světový názor není ovšem sumou hotových pouček, které by umožnily umělci konstruovat apriorní představy o skutečnosti a odívat je v umělecký háv. Je nástrojem *nového* poznání, nástrojem v lecčems dosud nehotovým, který vyžaduje neustálého dotváření, neustálého myslitelského rozvíjení právě v oblasti lidské psychologie, morálky a svobody. Nemáme dosud v naší próze díla, která by bylo možno postavit po bok intelektuálně bohatým básním Hrubínovým, či po bok románům Thomase Manna, jako je Kouzelný vrch a Doktor Faustus, ačkoliv naše doba se přímo prohýbá pod tíží ideových, intelektuálních a mravních problémů nemění intenzity. Před naší literaturou vyvstala naléhavá povinnost posilovat ruku v ruce s rostoucím uspokojováním materiálních potřeb i růst náročnosti kulturní, duchovní a mravní, aby nemohlo vyvstat nebezpečí, že vysoká technická civilizace a hmotný blahobyt socialismu bude obydlen lidmi podivuhodně lhostejnými k otázkám přesvědčení, pravdivosti a odpovědnosti, k samotným humanistickým základům socialismu.

Posledním termínem, k němuž chceme připojit několik poznámek, je pojem *realismu*. Ve spojení „socialistický realismus“ má paradoxně označovat metodu, ale současně nemá být omezen na určitý tvárný postup, ani na konkrétní umělecký směr. V literární vědě a vědě o umění se naopak pojem realismu rozplývá do širě skutečně mytické, ztrácí poslední stopy historické konkrétnosti a zahrnuje veškeré umění, které v tom či onom stupni věrně zobrazuje skutečnost – od antiky po dnešek. Stává se synonymem pro veškeré umění zobrazující a pozbývá svého původního smyslu. Tato širě má však i druhou stránku: je pláštíkem záludné rovnice, sugerující nám, že veškeré umění nerealistické je nutně protilidové a reakční. Toto kuriózní tvrzení bylo tak dlouho opakováno, že se nakonec mnoha lidem stalo samozřejmostí. Na neudržitelnost ztotožňování realismu s uměním vůbec a nerealistických směrů s neuměním poukázal na základě materiálu dějin ruské literatury J. J. Elsberg ve stati přetištěné v Novém životě 1956, č. 10, s. 1106. Jako by v samotné lidové tvorbě nebylo množství prvků nerealistických, fantazijních, či přímo ireálných, jako by právě v ní nedocházelo často k porušení onoho svérázného vztahu obecného, zvláštního a jedinečného, oné míry individualizace, která náleží k podstatě realismu! Jako by tzv. moderní umění neobjevilo mnohé stránky a momenty skutečnosti, nepostižitelné realistickým, celostným zobrazováním! Jako by díla velkých tvůrců novodobého umění nám mohla být zachována jen tehdy, označíme-li za realistickou tvůrčí metodu Nezvalovu, Vančurovu, Špálovu, Zrzavého, Ejzenštejna, Mejercholda,



Brechta, Picassa, Matisse aj. Nelze dále tvrdošijně ignorovat skutečnost, že vedle realistické metody, dosahující rozkvětu zejména v druhé půli 19. století a tvořivě užívané i přetvářené u Gorkého, Andersena, Nexöho, Šolochova atd., ale i degenerující v popisném realismu, naturalismu a akademickém eklekticismu, vyrostla řada jiných metod, označovaných souhrnně za metody moderní, které se zmocňují skutečnosti daleko intenzivněji, esteticky účinněji, i když mnohdy jednostranněji, útržkovitěji. Ignorovat tuto skutečnost, zastírat rozdíly v tvárných postupech realistických a postupech moderního umění, nevidět přínos i hranice obojích metod znamená nepochopit nic z vývoje evropského umění od Velké francouzské revoluce po dnešek.

V článku, na který jsme se již jednou odvolali, upozorňuje Václavek na to, „že nelze příští syntézu předčasně zužovat po stránce tvůrčí metody“, neboť nové syntetické umění „překonává starý realismus tím, že používá historicky výše stojících prostředků tvárných“ (U-1939, č. 1. str. 49-51) a jako příklad takových prostředků uvádí poetickou koncentraci, nevízící se na skutečný čas a prostor, lyrismus, obraznost, která postihuje skutečnost lépe než její přímý, mechanický popis atd. Ve výčtu podobných postupů by bylo možno snadno pokračovat. Studium vývoje moderní poezie a prózy, analýzou výstavby prostoru v malbě Cézannově, studiem tvůrčího postupu Picassova, zachyceného např. v monografii o kompozici *Válka a mír*, či v cyklu *Malíř a model*, prostým srovnáním E. F. Burianovy *Vojny s libovolným konvenčně realistickým představením* nalezneme celou řadu tvůrčích postupů odhalujících *nové stránky skutečnosti novým způsobem*, kladoucím ovšem zvýšené požadavky na připravenost a aktivní součinnost vnímatele. Tyto postupy, ač nesporně obohacující náš obraz skutečnosti, nelze označit za realistické, protože nezobrazují skutečnost v její celistvosti, v určité proporcionalitě jejích složek a vztahů. Tyto postupy naopak akcentují vědomě jisté stránky a momenty skutečnosti, smyslové, psychologické, citové či intelektuální, a hyperbolizují je střídáním zobrazovacích rovin a úhlů, zvýšenou metaforičností, nebo naopak prozaickou věrností skutečnosti. Neběží pochopitelně pouze o tvárné postupy; jde o to, že často lze právě jimi zobrazit moderní dobu v celé propastnosti jejích rozporů, moderního člověka v celé tragice i heroičnosti zápasu o jednotu, smysl a cíl života.

Hranice mezi pokrokem a reakcí v umění probíhá především oblastí obsahu, významu, společenské funkce díla a životního pocitu, z něhož umění roste, a nelze ji vést mechanicky a jednostranně mezi určitými tvůrčími postupy a formami. Úsilí o nalezení nových tvůrčích cest, o intenzivnější a mnohostrannější zobrazení skutečnosti, o bohatství forem

nemá rovněž nic společného s formalismem, který znamená naopak setrvačnost, zbytnění a samoučelnost formy, zakrývající nicotnost obsahu.

Je tedy zřejmé, že na společném základě socialistického světového názoru, který je mocnou jednotící, dostředivou silou uměleckého vidění, lze tvořit různými uměleckými metodami, používat rozličných tvárných prostředků, realizovat neopakovatelné individuální zření světa a člověka v nekonečném bohatství jeho stránek a možností. Znamená to, že vedle programu, který se uvědoměle hlásí k realistické tvůrčí metodě, lze tímž právem formulovat širší program *socialistického umění*, program neomezuující se na určité tvárné metody a zajišťující větší prostor individuálnímu hledání a tvorbě usilující o objevování nových oblastí zření i vyjádření. V tradici českého novodobého umění je mnoho takových činů a podnětů, které čekají na své pokračovatele.

Mnohé překážky a nedorozumění je ještě třeba odstraniti z cesty takovému programu. Je nutno vypořádat se s vulgárním zkreslováním teorie „učení se u klasiků“, které hlubokou leninskou myšlenku o nutnosti zákonitého, organického navázání na sumu dosavadní kultury proměnilo v přervání vývoje, v záštitu nejpustší eklektiky, duševní lenivosti a staromilnosti, s primitivním pojetím lidovosti jako líbivosti a masové popularity, s pedagogicky mentorským pojetím výchovné funkce umění atd. Jako zvlášť tíživá příčina stagnace a nivelizace ve vývoji umění se projevila existence *uměleckého monopolu* na veškerou tvůrčí, reprodukční, ediční, vědeckou i pedagogickou činnost, který byl administrativními prostředky zajištěn jedinému estetickému programu a směru, často v jeho nejužší a nejprimitivnější podobě. Oč plodnější a objektivním potřebám literárního a uměleckého procesu bližší je zásada svobodné soutěže literárních skupin a směrů, svoboda soutěže v oblasti ediční i v oblasti formy, proklamovaná jako vůdčí zásada kulturní politiky KSR(b) ještě v roce 1925. (Usnesení ÚV KSR(b) ze dne 18. června 1925-SV – Literatura 1952, č. 2, s. 203-204).

V čem tedy tkví podle našeho názoru podstata sporu, podstata diskuse o socialistickém realismu? Jistě ne v útocích na literární program spjatý se jménem Gorkého, Alexeje Tolstého, Šolochova, s romány Kratochvílovými, Pujmanové, Jilemnického, s poezií S. K. Neumanna a dalších. Ani v apologetické obraně mlhavých a nezávazných představ o socialistickém realismu. Jde podle našeho mínění spíše o to, abychom přestali mást pojmy ve fetišistické úctě před termíny, které ztratily obsah, abychom se nebáli nahradit nepřesné a zavádějící termíny novými, přesnějšími, aby stoupenci socialistického realismu vyjasnili a nově konkretizovali sporné body svého programu a především aby ve jménu socialistického realismu nebyla mocensky potlačována tvorba světonázorově rovněž socialistická či

demokratická, ale jinak esteticky orientovaná, používající nových tvůrčích metod, aby i u nás rozkvetlo „umění všemi květy“. Nemusíme pro tyto moudré zásady shledávat důvody pouze v daleké Číně; stačí, kdybychom bývali lépe střežili odkaz naší pokrokové kultury, kdybychom nebyli pozapomněli v uplynulých letech na program, který české kultuře daleko do budoucnosti vytyčil revoluční výbor českých spisovatelů (na jehož práci se podílel Fučík, Václavek, Vančura, Halas a jiní čeští literáti) již v době nejurputnějšího boje proti fašismu ve svém svolání z jara 1942, zredigovaném za rozhodující účasti Vančurovy:

„Pro další vývoj literatury, umění i všeho duševního života je nutno, aby se všem spisovatelům, umělcům a vědcům dostalo úplné svobody v jejich myšlení, práci a uměleckém či vědeckém projevu; aby tedy žádný směr, žádná umělecká či vědecká škola nebyly fedrovány mocenskými prostředky na úkor jiných, nýbrž aby odborná soutěž byla svobodná a rozhodovala v ní jediné práce a její jakost.“

(1956)

## O KRIZI V LITERATUŘE

Jan Grossman

Skutečnost nám dává právo považovat stav naší literatury za stav zvláštní formy potlačené krize.

Ať byl pojem krize v minulých letech jakkoliv zbanalizován, zůstává ve svém pravém významu výstižným označením situace, z jejíhož rozboru chceme vyjít. Upadání, agónie, zánik – to je jenom jedna stránka krize. My však budeme o krizi hovořit jako o okamžiku, s kterým se setkáváme na stránkách literárních dějin v souvislosti s převraty hospodářskými, společenskými, názorovými; tedy jako o mezní situaci, kde se dlouho zrající vývoj protikladů zhušťuje ve zvlášť intenzivní a současně složité a nepřehledné konflikty.

Poslední hlubokou krizi tohoto druhu prožívala literatura obdobím takzvané avantgardy: vrcholí po první světové válce a je v úzkém vztahu