

## NA OBRANU SOCIALISTICKÉHO REALISMU

Vladimír Dostál

Pod osvobodivým nápoem nového ideového povětrí padly mnohé modly. Jejich pád otrásl vším, co stálo kdy v jejich blízkosti. Lidé náchylní k panice a malověrnosti však ve zmatku uviděli, že vše, co stálo, leží v rozvalinách. Rozutekli se na všechny strany a vyprávěli neuvěřitelné historiky. A nepřátelé, kterým byla vždy trnem v oku pevnost našich zásad, nezaměnitelná s vírou v dogmata, si potěšeně mnuli ruce.

Velká část kulturních pracovníků spatřila ležet v prachu i mocnou prý kdysi a obávanou teorii socialistického realismu. Někteří si ulehčeně oddechli, jiní však, kteří se jí dříve klaněli nejhloběji, aby mohli totéž vyhádat od druhých, přetékali rozhořčením nad její slabostí a celkem lehce přeladili patos chvalozpěvů v kacírské zatracování. Nikomu z prchajících však nenapadlo, aby se vrátil na místo domnělé katastrofy.

Řeknete-li dnes socialistický realismus, každý pokrčí rameny. I největší náš dnešní socialistický básník Vítězslav Nezval se vrací k pochybám své surrealistické minulosti a namlouvá si – v rozporu se svým nekompromisním stanoviskem politickým i hlavním řečištěm svého usilování uměleckého – že jeho výhradám k vyhlášení socialistického realismu na prvním sjezdu sovětských spisovatelů roku 1934 dala historie za pravdu. Náš literární tisk se k podobným hlasům nechová nijak zamítavě. Velkým posílením tohoto únikového proudu bylo XIX. zasedání polské Rady kultury a umění s ústředním referátem Jana Kotta, otištěným pod názvem *Mytologie a pravda v Novém životě* 6/1956. Host do domu přináší o tomto zasedání souhlasný referát Zdeňka Smejkal (Modernost proti revolučnosti? 5/1956). Šéfredaktor Května Bohuslav Březovský mluví pak ve svém posjezdovém úvodníku (v čísle 6) už jen o „takzvaném socialistickém realismu“ a Literární noviny (článkem A. Jelínka *Kritika a sjezd* v č. 30<sup>1)</sup>) ho v tom vřele podporují.

Co tedy se socialistickým realismem? Z kamenného podstavce rovnou přes palubu?

<sup>1)</sup> „Nedivme se tedy,“ píše tu Antonín Jelínek, „že třeba Bohuslav Březovský v 6. čísle Května hovoří o tzv. socialistickém realismu. Má na to plné právo a vůbec tím nejde proti socialismu. Teoretické kategorie socialistického realismu, jako kladný a záporný hrdina, případně i hrdina ideální, jsou přinejmenším sporné. I ve spojení kladný hrdina a záporný hrdina je výrazový rozpor, protože v prvním případě je substantiva hrdina možno použít v jeho vlastním významu..., a v druhém případě je užito téhož substantiva jen v přeneseném slova smyslu, ve významu literární postava, charakter.“

\*

Kritická revize všech hodnot nedávné minulosti je namístě a v plném proudu. Mnoho nepravostí a pokřivenin a demagogických úskoků si zaslouhuje kritiky. Kritiky nelitostné, zasekávající se až ke kořenům. Takovým kritickým projevem je i zmíněná stať polského teoretika Jana Kotta *Mytologie a pravda*, souhrnně a otevřeně formulující jádro kritických (přesněji: sebekritických, protože vycházejí z našeho vlastního tábora) výtek proti socialistickému realismu.

Bez okolků můžeme přiznat, že v kritice chyb, které se udály, má Jan Kott mnoho pravdy, o níž se u nás, třeba méně otevřeně a více narážkovitě, také mluvilo. Jeho odsouzení byrokratického omezování živého vývoje umění nenarazí na odpor žádného soudného svědka posledních let u nás stejně jako v Polsku. Jistě přikývneme větám:

„Měli jsme pravdu, když jsme konstatovali, že v každé umělecké oblasti probíhá boj, a když jsme viděli tento boj ve všech jeho rozporech. Jestliže jsme říkali, že hudba Debussyho nebo Stravinského vyjadřuje úpadkové buržoazní tendence, byl to soud, který bylo možno obhajovat, ale který vyžadoval důkazů. Jestliže jsme však šli dál a tvrdili, že ten, kterému se líbí Debussyho nebo Stravinského hudba, je nepřítel lidu, přecházeli jsme od estetiky k mytologii...“

Měli jsme pravdu, když jsme tvrdili, že literatura má obrovský výchovný význam. Literatura tuto výchovnou úlohu často splňovala. Jestli jsme však z této správné myšlenky vyvozovali tezi, že literatura může libovolně měnit společenskou skutečnost, stávali jsme se prostě idealisty. Přisuzovali jsme moralistním a subjektivistickým výzvám moc měnit skutečnost.“

Ano, tato kritika bije do černého. Ale pokouší-li se Kott na jejím základě dále dokazovat, že všechno to, čemu se v minulých letech touto nesprávnou politikou ukřivdilo, mělo vlastně nejvíce historické pravdy, zůstává v zajetí téhož moralistního a subjektivistického pojetí vývoje a počíná si stejně krátkozrace jako jeho kritizovaní předchůdcové. Neliší se od nich ani způsobem kritiky. Vyslovuje velmi smělá, ba velmi drtivá tvrzení, ale dokládá je jen skoupými fakty, nebo ani těmi ne. Nepodivíme se tomu, uvědomíme-li si, že se při své utkvělé koncepci s fakty jinak dohodnout nemohl.

---

*Není divu, že i Antonín Jelínek se vzdává socialistického realismu jako „iluzionistické nálepky“ (jíž se kdysi držel bez nejmenší nedůvěry), není divu, že mu tak lehce dává výhost, když o něm ví jen tolik, kolik dal ve svém článku najevo, když pokládá za jeho důležitou součást primitivní mechaniku kladných a záporných hrdinů. Na tento větrný mlýn se mu pak může zdát silné i kopí jeho filologického argumentu. Taková kritická zbroj z perníku mu ovšem zaručuje, že se toho, co vyznává dnes, vzdá v nejbližší půtce stejně ochotně, ne proto, že by v tom měl zalíbení, ale proto, že mu nic jiného nezbude. Nevědomost sice hříchu nečiní, ale také v žádném vážném boji neobstojí.*

Tvrdí-li například, že od počátku třicátých let začíná sovětská literatura stagnovat a že se mění v dvorního služebníka vysoké státní byrokracie, nedošel ke svému tvrzení pečlivým zkoumáním historické skutečnosti, ale pouhým mechanickým uplatněním teze XX. sjezdu o porušování leninských norem stranického života na dějiny literatury. Skutečná historie těchto let ještě napsána není. Není napsána ani historie jejich literatury. Dočteme se v ní bezpochyby mnoho nového o brzdách, které zpomalovaly rozběh ideového života. Její kritika jistě postihne leckterou teorii nebo dokument vydávaný donedávna za neomylnou směrnicí. Bylo by užitečné zamyslet se ještě před napsáním této historické práce nad vývojem posledního čtvrtstoletí sovětské literatury, odpovědět si na otázky, proč například zakrněla satira a zůstalo pozadu drama, ale pokoušet se o to jen na základě špatně pochopených tezí bez objektivního zhodnocení skutečností je námaha marná a zbytečná.

Sovětská literatura ztratila v třicátých letech Majakovského, Bagrického a Gorkého. To ji nemohlo neoslavit. Dá se však mluvit o degeneraci, vzniká-li v třicátých letech Makarenkova Pedagogická poema a Ostrovského Jak se kalila ocel, vyrůstají-li právě na současných tématech Leonid Leonov, Ilja Erenburg, Konstantin Paustovskij, Arkadij Gajdar, Petr Pavlenko, Fjodor Gladkov i Jurij Krymov, nesou-li prapor sovětské poezie takoví básníci jako Alexander Tvardovskij, Nikolaj Tichonov, Michail Svetlov, Dmitrij Kedrin aj., dala-li sovětská literatura ve čtyřicátých letech všechny své síly slavné vlastenecké válce s nenáviděným fašismem a postavila-li v dílech Fadějevových, Tvardovského, Kazakevičových, Grossmanových, Tichonovových, Leonovových, Někrasovových pomníky nesmrtelného hrdinství svého lidu? Dokázala by něco takového literatura úpadková nebo jen upadající? A mohla by mít takový ohlas po celém světě? Nezní nad neslábnoucím kritickým patosem Leonovova Obyčejného člověka, Kornejčukovy Fronty nebo Někrasovova románu V stalingradských zákopech urážlivě i směšně každá poznámka o převážně službičkujícím a prázdně oslavném charakteru sovětské literatury v těchto letech?

Dá-li se vůbec mluvit o nějaké stagnaci, pak naprosto ne ve třicátých letech, ani za války, ale teprve až v letech po druhé světové válce. Ale ani tady neplatí toto zjištění bez vážných výhrad. V zájmu pravdy z něho především vyloučíme literaturu, která nezobrazovala přímo současnost, poněvadž stále vycházejí vynikající díla o válce (např. romány Kazakevičovy, Erenburgova Bouře, Leonovův Ruský les) i o událostech historicky vzdálenějších (oba romány Fedinovy, Zlobinův Stěpan Razin, Gladkovova trilogie o dětství aj.). Kdybychom však uznali stagnaci veškeré sovětské poválečné literatury o současnosti, byl by to zase jen povrchní a neúplný

dojem. Život sovětských lidí po válce nebyl jen zkreslován Babajevským, Malcevem, Sofronovem, Dolmatovským a řadou méně známých, ale také vyznamenávaných spisovatelů, nebyl jen líčen povrchně i takovými talentovanými dramatiky, jako je Kornejčuk nebo Simonov, ale byl také zachycován pravdivě v novátorských verších Leonida Martynova, v nedokončené dosud poemě Tvardovského *Za dálkou dálka*, v románě Viktora Někrasova *V rodném městě*, v črtách a povídkách Valentina Ovečkina a Vladimíra Těndrjakova, v básních Borise Sluckého. Sovětská literatura ani po válce nepřestala mluvit pravdu o své době, nepřestala být „svědomím a osudem revoluce“. Její pravda se jen těžce probíjela, protože byla u byrokratických živelů v nemilosti. K tomu, aby se udržela a prosadila, by však nestačil stále blednoucí „paprsek velkého Října“, kdyby tato literatura věrně nevyjadřovala skutečné mínění prostých lidí, mínění poctivých komunistů o nových historických událostech a životních problémech.

Prosím, může nám namítnout Jan Kott, pro mne je mírou její smělosti a pravdivosti něco jiného. „Literatura, která nesměla hovořit o zločinech, literatura, která musila mlčet o procesech, jež otráasaly svědomím a jež byly po mnoho let každodenní skutečností, literatura, která měla zamčená ústa, musila stále více a stále hlouběji upadat do lží, vytvářet stále neskutečnější vizi skutečnosti.“ Vážnost proneseného obvinění nikdo nepopře, i když následky tohoto stavu přes všechnu kauzální logiku Kottova soudu naštěstí nebyly a nejsou tak tragické. Takzvané procesy proti trockistům, jak se nyní vyjasňuje, byly zbytečně brutálním zákrokem proti opozici ve straně a v mnoha případech postihly i lidi nevinné. Literatura o nich mlčela. Jistě ne jen proto, že nesměla mluvit. Proti zločinům carské vlády například také nebylo dovoleno protestovat, a přece nejlepší lidé vystupují v zahraničí s ostrými obžalobnými projevy. V době trockistických procesů se nic obdobného nestalo. Ani jeden z velkých sovětských spisovatelů nehledal cestu za hranice, aby tam zahřměl na celý svět a do svědomí svého lidu. Mlčeli. Jan Kott je z toho schopen usoudit na červivost jejich svědomí a prohnílost mravních zásad. Jeho abstraktní morální pud se bouří. Přehlédl přitom však maličkost: reálnou historickou situaci. Přehlédl, že spisovatelé první socialistické země i poctiví socialističtí umělci ostatních zemí neměli žádný vzor, podle kterého by mohli opravovat chybné kroky pochodující avantgardy lidstva, obklopené ze všech stran dotírajícím mořem nepřátel, že nevěděli to, co se odhalilo dnes nám, bohatším historickými zkušenostmi, a proto jim chyby velmi často připadaly jako nevyhnutelné oběti. Nemohly však v nich nezanechat osten lidské výčitky. Nevím, jak se ten který sovětský umělec vyrovnával s procesy. O tom nám jednou (možná už brzy) poví historie.

Dovedu si představit, že tragické konflikty svědomí s povinností mučily nejednoho z nich. Chápu však jako přirozenou a dočasnou kapitulaci před dějinnou nutností, že se nakonec rozhodli pomlčet a počkat, protože vystoupit proti vládě by znamenalo opustit svůj lid ve chvílích nejtěžších, oslabit svou zemi v letech silící válečné hrozby, kterou sovětská literatura cítila nad pomyslením ostře a na niž připravovala národ ze všech svých sil. Na jedné straně byl v sázce osud země a revoluce, na druhé straně několik životů, čest jednotlivců, čistota principů. Střední cesty nebylo. Mnozí ovšem (zvláště mladí) neznali pravdu a dali se přesvědčit oficiálním výkladem. Obelhávali bychom se, kdybychom popřeli, že tu působil i strach. Několik spisovatelů zaplatilo své opoziční názory svobodou, někteří i životem. Ale strach by nikdy nedokázal, co dokázala i ztrátami vykoupená revoluční obětavost. Neboť sovětští spisovatelé při řešení tragického dilematu ztratili mnoho. Oslabilo to i jejich tvorbu. Za drahou cenu pomohli zachránit svou zemi, zachránit revoluci, zbavit národy fašistické nadvlády. Je jim však ke cti, a ne k hanbě, že se jí v pravý čas rozhodli zaplatit. Tato daň nese už úroky nejen v jejich vlastní zemi, ale na všech stranách světa.

Přiznám se, že se mi strašně protiví lidé – bývají to často intelektuálové – kteří po zveřejnění otřesných dokumentů, svědčících o nepodplatné vůli k pravdě sebenepopulárnější, se začínají otáčet zády k Sovětskému svazu a dávají za pravdu kdejakému pomlouvači. Z toho důvodu mi působí značné obtíže zachovat klidný tón tohoto článku a udržet se v mezích polemických pravidel. Chápu, že ztráta iluzí nepřispívá k bodrosti ducha. Komu však jen tyto iluze znamenaly víru, zasluhuje politování. Kdo se bojí pomyslení, že i socialismus je tvrdý boj a perná práce a že ani komunismus nebude bez konfliktů, je pověřivý slaboch. Lidské dílo se neobejde bez chyb, ale chybující bojovník bude lidem vždy milejší než lelkující divák a neposkvrněný nekňuba. XX. sjezd nám otevřel oči na skutečnost, v jaké bojovali sovětští lidé. Obdivovali jsme se vždy tomu, kam dospěli, a méně nás už zajímalo, co při tom musili překonat a vynést na svých bedrech. Výsledky jejich práce a boje jsou nepopíratelné. Máme se jim tedy méně obdivovat, když jsme se dověděli o nových strašlivých obtížích, jimiž si musil razit cestu vítězíci socialismus? Myslím, že se jim musíme proto více obdivovat.

Nemůže být větší bláhovost než dát teď za pravdu těm intelektuálům, kteří v době procesů spustili hysterický pokřik a dostali se ve své moralistní posedlosti až do tábora reakce. Jan Kott říká: „Vědci ze Západu, stejně jako umělci a spisovatelé, byli postaveni před nutnost volit mezi pravdou vlastního díla, mezi tím, co považovali za svou povinnost vědce,

spisovatele a umělce, a politickým svědomím. Tak dlouho se do nich vtloukalo, že to, co dělají, je nepřátelské lidu a Sovětskému svazu, až tomu sami uvěřili, a tehdy jejich vědecké a umělecké hledání opustilo skutečně velké ideály sociální revoluce, historické vědomí, možnost účastnit se boje na straně lidu.“ Ponechme povolanějším přezkoumání, pokud uvedené tvrzení vystihuje příčiny rozpadu Pražského lingvistického kroužku a vídeňské logistické školy, a zůstaňme na půdě literatury. Sovětský svaz a marxistická kritika uměleckého avantgardismu mají tedy na svědomí, že André Gide skončil málem jako kolaborant, že André Breton útočil proti pokroku politickému i uměleckému, že Karel Teige vpadl v předvečer války do zad komunistickým intelektuálům u nás? Měli bychom tedy dnes potvrdit morální vítězství Andrého Gida nad S. K. Neumannem, Andrého Bretona nad Aragonem, Bohuslava Brouka nad Vítězslavem Nezvalem a Karla Teiga nad Juliem Fučíkem? Vítězství těch, kteří se v těžkých dobách předválečných rozhodli dát průchod svému svědomí a raněným iluzím, kteří „nemlčeli“, nad těmi, kteří neproměnili osud revoluce a svého národa na zlámanou grešli uražené ješitnosti? K tomu se sotva odhodláme, i kdyby se nakrásně ukázalo, že některý z těch, kteří se v těchto letech rozešli s revolučním hnutím, byl v něčem kritizován nespravedlivě. Staré křivdy se neodčínují tím, že se napáchají nové.

Teorie mechanického rozvoje umění v socialistické společnosti a mechanického zahnívání umění ve společnosti buržoazní je jistě nevědecká, pohodlnická berlička netvořivých kritiků a skalních byrokratů. Nadělala hodně škod. Nezabavíme se jí však tím, že ji nahradíme teorií o nepřátelství dosavadního socialistického pořádku rozvoji umění (a tomuto mechanickému dojmu Kott zjevně propadá při hodnocení sovětské literatury), a škody nenapravíme, když jednostranně odmítavý poměr k avantgardním směrům v umění zaměníme nevybíravou otevřenou náručí. Obrátit minulost naruby není žádný pokrok, jen nová krajnost. Jan Kott v zápalu sebekritiky přestřelil. Přehlédl vysilující rozpory v uměleckých metodách i světových názorech avantgardních umělců, odmítl historicky zkoumat všechny příčiny a spokojil se absolutizací příčiny jediné. Spokojil se polopravdou, která je bludnější než lež.

Kritizuje se dnes všude nedostatek vědeckého zájmu o umění dvacátého století, zvláště o jeho složité modernistické zjevy. Kritizuje jej i Jan Kott. Plným právem. I když můžeme dokázat, že dějiny staršího umění byly vždy hlouběji propracovány než dějiny umění nedávné minulosti, a že to tedy není zvláštnost dnešní doby a vina socialismu, i když by se při střízlivé úvaze musilo přiznat, že ostré, přepjaté popírání živého umění nejbližší minulosti je přirozenou vlastností každého nového, rodící-

ho se uměleckého hnutí, tedy i socialistického, nezbavuje nás to zjitřeného pocitu, že hodnocení této oblasti je vážnou slabinou naší uměnovědy. Nemusíme se proto dávat na nihilistické pokání a ujišťovat, že „marxistický rozbor rozvoje literatury a umění zůstal stát na prahu 20. století“, protože i tady máme základy položené. Nevím, jak je tomu v Polsku, ale v SSSR existují monografické práce (např. o avantgardním divadle, o Majakovském, Gorkém, Blokovi aj.) a u nás máme především v díle Zdeňka Nejedlého příklad, na který stačí navázat. A proti teoriím doporučujícím novému socialistickému umění jen vzory úctyhodně staré se u nás bojovalo stále. Vzpomeňme jen skvělé stati Zdeňka Nejedlého O realismu pravém a nepravém (1948) nebo třeba i nezdařené diskuse o „prostřednících“ (1951-52). Zase však nemůžeme plodnost vzorů z 19. století zcela odmítnout, jako to dělá J. Kott, aniž přitom cítí neudržitelnost takového odmítání vedle požadavku leninského přístupu k uměleckým problémům. Samy moderní směry nemohou být spolehlivou oporou socialistickému umění, protože se v nich zeslabují určité prvky (např. jasnost a srozumitelnost výrazu), bez nichž se nové umění obejít nemůže a pro jejichž obdobné umělecké řešení musí sáhnout dál do bohatého klasického dědictví. Zužování širokého dědictvého výběru jen na umění moderní není o nic méně zaslepené než staromilecké napodobování kritických realistů. Čerta ďablem nevyženeš.

Jsou to všechno pravdy staré a – zdálo by se – málo účinné. Od záplavy schematismu alespoň naše nové umění zachránit nedovedly. Ano, i když přiznáme, že to, co dnes jmenujeme schematismem, existovalo jako umění druhého a třetího řádu pod jinými názvy vždycky a bude i nadále existovat, neuspokojí nás laciné výmluvy na malou znalost života a nedostačující umělecké mistrovství. Kromě těchto odvěkých příčin umělecké druhořadosti má schematismus, cizopasící na těle socialistického umění, ještě i příčiny ideové, dnes už částečně poznané. Jan Kott je správně hledá v názorovém dogmatismu, v pověrách a iluzích (jak S. K. Neumann přesněji pojmenoval to, čemu dnes Kott říká mytologie), v myšlenkové pohodlnosti, charakterové nestatečnosti a někdy i bezcharakterní přizpůsobivosti, krátce v nevěrnosti pravdě a oddanosti iluzím. Schematismus je rodný bratr dogmatismu a toto podařené příbuzenství bylo často podporováno i z míst oficiálních. O jeho zbytnění se jistě zasloužila i nesprávná politika uměleckých svazů. To všechno je pravda. Tím si vysvětlíme i jeho hrozivý rozkvět, jehož vrchol je už dnes zaplaťbůh za námi. V čem však s Janem Kottem zajedno být nemůžeme, je jeho názor, že schematismus ovládl všechno naše nové socialistické umění, že spisovatelé jako celek nepsali pravdu, ale ilustrovali jen abstraktní teze a životu vzdálená schémata. To už je zbytečný popel na hlavu. Největší umělci v SSSR, u nás

a věřím, že i v Polsku, schematismu nikdy nepodlehli. I v nejtěžších letech 1949-1951 vzniká u nás nová poezie Nezvalova, Závadova, Bieblova, Hrubínova a na vrcholcích prózy také vítězí zdravé umění. A ani na chvíli neutichá boj proti schematismu. Hlavně v živé umělecké praxi, ale ani v kritice ne. K zastrašené sebekritice není důvodu. Zdravé socialistické umění ve všech zkouškách obstálo.

Optický sebeklam Kottův je způsoben vžitým dvojitým přístupem k uměleckým proudům. Dosud existuje zlozvyk posuzovat dejme tomu žánrový realismus devadesátých let podle jeho nejlepších děl a vedle toho například symbolismus jen podle umělců slabých, podle epigonů nebo také jen podle teoretiků. Lidově se tomu říká dvojitý loket a v literární vědě se to někdy vydávalo za stranickost. Ani Jan Kott se síle tohoto zvyku nedokázal vymknout. Obrátil jen ustálený postup naruby. Surrealismus ho plní úctou, vyvolanou zřejmě vrcholnými díly jeho představitelů (vytvořenými často v rozporu se surrealistickými teoriemi, dodejme), kdežto socialistický realismus ho děsí šedivostí a schematismem průměrných a podprůměrných pokusů. S Kottovým voláním po pravdivosti stůj co stůj, po pravdivosti nahé a nenalíčené, se však taková tendenčnost divně rýmuje.

Kottův projev není tou kritikou, jakou potřebujeme. Ohromuje na první pohled svůdnou konstrukcí, ale fakta jí v mnohém odporují. Jde ke kořenům, ale s kořeny chyb bezhlavě podetíná i kořeny zdravých zásad. Proti „mytologii“ bojuje ne vědeckou analýzou, ale demonizací starých model. Tato opačná krajnost nepomáhá ozdravení kulturního ovzduší a bezbolestnějšímu růstu socialistického umění.

Socialistický realismus jako umělecké hnutí i jako teorie, založená na marxistickém učení, neleží v troskách. Ti, kdo by mohli přísahat, že v nastalé panice viděli jeho pád, se radují nebo truchlí předčasně. Očistná bouře smetla jen umělý systém závor a zábran, jímž „teoretikové“ s mocí úřední a rozumem omezeným zatarasovali přístup k němu, ba i pouhý nezkraslený pohled. Proto kritické argumenty podobné Kottovým dopadly na jeho zdi s ničivostí hrachových zrn.

Tisíckrát je možné opakovat, že estetika socialistického realismu se ukázala nesprávnou, neobtěžuješ-li se hledáním potvrzujících příkladů. Přesto zůstane skutečností, že socialistický realismus není výmyslem ani Stalinovým, ani Ždanovovým, ba ani Gorkého, ale logickou nutností samotného uměleckého vývoje. Dokazuje to už sám ohlas prvního sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934, odkud teď mnozí (např. Antoni Slonimski na zasedání polské Rady kultury a umění) datují počátek umělecké tragédie. Socialistický realismus byl přijat nejen v SSSR, ale i spoustou západních spisovatelů, z nichž stačí jmenovat M. Andersena



Nexö, L. Aragona, W. Bredla. I u nás S. K. Neumann odmítal uštěpačné poznámky o slepém napodobování sovětského vzoru a tvrdil (v roce 1938) o socialistickém realismu plným právem, že „přijali jsme – jako celé naše mezinárodní hnutí – tento sumární název jen v důsledcích zásad, které jsou mnohem starší než toto slovo a za něj jsme bojovali o své újmě z domácích důvodů a domácími prostředky dříve, než toto slovo vzniklo“. A dodával: „Že jsme tento název ochotně přijali, poněvadž vyjadřuje dost jasně povahu našeho úsilí, není pro nás žádná hanba v zemi, kde byl s otevřenou náručí přijímán maloměšťáckými opičáky vždy i ten -ismus nejpitomější.“ Tak tomu bylo i jinde. Socialistický realismus i na Západě vznikl dříve, než byl v SSSR teoreticky vyhlášen.

Na otázku, co je to tedy socialistický realismus, se nedá ještě dnes odpovědět hotovou definicí. A definice mají pro umění vůbec pramalý význam. Na umění neexistují recepty a socialistický realismus je svou podstatou protidogmatický jako žádné umělecké hnutí před ním. Tím žalostněji musily skončit všechny pokusy – naneštěstí dosti hojné – převrátit ho v neměnný zákoník předpisů, zákazů a nařízení. Jeho teorie zůstala zatím jen při základech a vlastní umělecká tvorba nemá za sebou ještě období počátečního kvasu, úporného hledání. Přitom ovšem od zrodu socialistického realismu uplynulo už dobré půlstoletí a vedle děl Gorkého, Majakovského, Šolochovových, Wolkerových, Neumannových, Haškových, Nexöho, Becherových, Barbussových, Amadových, Fastových a mnoha jiných těžko ob stojí skeptické pochyby o jeho životaschopnosti. Kterýpak umělecký směr překotného dvacátého století se může pochlubit tak dlouhým trváním při nevyčerpaných tvůrčích možnostech a s nestárnoucí vůlí stále se obrozovat? Tak dlouhé bohatýrské mládí není příznakem věčné nevypěstlosti, ale příslibem dlouhého života a nevidaného rozkvětu. Neboť socialistický realismus spjal svůj osud s bojem dělnické třídy o lidštější komunistickou společnost, a proto jím neotřesou žádné ideové zvraty, žádné vlny skepsy a intelektuálské hypochondrie.

Bylo už řečeno na druhém spisovatelském sjezdu předloni v Moskvě, že socialistickorealisticke je takové umění, které vytváří pravdivý obraz nového socialistického člověka, ať už jako bojovníka proti vykořisťovatelskému řádu, nebo jako stavitele nové společnosti, ať v politických bouřích, nebo ve všedním osobním životě. Toto pojetí nevychází z abstraktních ideologických formulek, ale postihuje živou zákonitost uměleckého vývoje. Obraz člověka své doby a své třídy byl vždy rozhodující pro vývojové zvraty a změny v umění – až do těch formálních důsledků, které se často, velmi často vydávaly za příčiny. Ovšemže obraz člověka nejen jako zobrazený objekt, jako románový rek, dramatická postava nebo portrét, ale na

prvém místě jako zobrazený subjekt umělecký, jako lyrický hrdina, jako povznášející patos, jako satirikův smích nebo vtip parodistův, jako nezúčastněný soudce epického nebo dramatického děje a jeho postav, krátce a dobře jako umělec sám. Z přečeňování, z absolutizace objektivní stránky uměleckého obrazu (v širším smyslu), dodnes nepřekonané, se upadá do trapných rozpaků nad počátky socialistického realismu v národní literatuře. Wolker jistě nebyl socialistickým realistou jen v Baladě o snu a v básni U rentgenu, kde přímo zobrazil revolučního dělníka, a nebyl jím jen proto. Neumann nestál ve svých Rudých zpěvech nad Wolkerem, protože – jak se tvrdí – básnil jen o třídním boji, revoluci a proletariátu, kdežto Wolker také a vedle toho i o jiných, neméně vážných věcech. Gorkij se nestal socialistickým realistou teprve tehdy, když uvedl do své prózy a dramatu bolševika. Rozhodující význam měla zralost umělcova subjektu, stupeň jeho ideového i uměleckého vývoje, pevnost a čistota jeho charakteru. Jen dosáhl-li jich u sebe, ve svém nitru, mohl je umělecky plně a nezkráteně vyjádřit ve svých hrdinech. Na počátku umění socialistického realismu nemuselo stát dílo o revolučně uvědoměném dělníkovi, i když tato látka musela přitahovat socialistické umělce nejsilněji. Jsem přesvědčen, že při hlubším rozboru naší prózy dvacátých let přiřkneme prvenství ne Olbrachtově Anně proletářce pro její postavy dělnických hrdinů, ale staršímu Haškovu geniálnímu Švejkovi, neboť Haškův pohled na světovou válku je v něm zbaven nemarxistických iluzí, neboť satirikův smích vyvěrá ze životních zkušeností bývalého komisaře Rudé armády. To nelze přehlédnout. A protože dějiny dvacátého století vytvářejí nového socialistického člověka a nemají v úmyslu v tom přestat, ukazuje štelka dalšího uměleckého vývoje stále týmž směrem. Umění se nevyvíjí samo ze sebe. Je určováno pohybem dějin společnosti. Socialistický realismus nemohl být vynucen vůlí jednotlivce ani nátlakem státního aparátu, stejně jako jimi nemůže být v měšťáckých státech zakázán. Byl zrozen z dějinné potřeby lidské společnosti, usilující o svou beztřídní budoucnost, byl nastolen logikou samotného uměleckého vývoje.

Působilo to přirozeně nejen na ideové jádro umění, a zdaleka ne jen na jeho předmět nebo tematiku. I výrazovému hledání se otevřel nový směr. Modernistickým směrům, jejichž klasická doba rozkvětu minula s epochou třídního a ideologického mezivládi, nezáleželo povětšinou na široké dostupnosti uměleckých děl. Jistá aristokratická nebo intelektuálská výlučnost byla v té či oné formě dokonce společným jmenovatelem všech moderních uměleckých směrů. Důvody jsou pochopitelné. Ale socialistický realismus se obrátil k jinému publiku, než byla úzká kulturní vrstva měšťácká a maloměšťácké inteligence. Chtěl mluvit k proletariátu,

který před očima umělců přestal být trpícím, nevzdělaným davem a vyzvedl ze svého středu talentované vůdce a revolucionáře, vytvořil si bojovou avantgardu. S prvními bitvami této avantgardy se rodí i možnost socialistického realismu – nová společensko-emocionální realita (ne už jen pouhé vědecké, teoretické základy), nový sklad lidského charakteru, zjednodušeně povědno: nový hrdina. Socialistický realismus může vzniknout tehdy, kdy se socialismus stane objektivní skutečností v marxistické straně, tělem a krví revolučních dělníků. K tomu však, aby se tato možnost proměnila ve skutek, v prvé zakladatelské umělecké dílo, je zapotřebí ještě dalších podmínek ideologických i čistě uměleckých. Jednou a neposlední z nich je geniální umělecká osobnost, schopná umělecky svrchovaně ztvárnit novou realitu, dát novému hrdinovi živou tvář, bohatý charakter a pravdivé životní podmínky – a nejen to – schopná také najít formu dostupnou dělnickému publiku. Nebylo tehdy myšlenkou samozřejmou a lacinou, objevil-li S. K. Neumann pro naši proletářskou poezii dvacátých let názor, že nové proletářské umění není umění z proletariátu (tj. tvořené proletariátem) ani umění o proletariátu (dělníka zobrazují i umělci vysloveně měšťáci), ale umění pro proletariát, pracující k jeho všelidským cílům a posilující jeho bojovnické ctnosti. Ano, nové socialistické umění nemohlo obejít problém srozumitelnosti. Ovšem tvořit umění srozumitelné bylo pro většinu umělců v letech přelomu neobyčejně těžké. Všechny pokusy slevit z umění a sklonit se k lidu byly odsouzeny předem. Dokud se nenašel umělec, který by dokázal vtisknout formálnímu chaosu moderního umění řád realismu bez újmy na kvalitě, dotud se nová myšlenka vtělovala jen do krátkodechých agitačních forem. Socialistický realismus v ruské poezii nemohla založit ani skupina revolučních, převážně dělnických básníků bouřlivých let první ruské revoluce, ani Děmjan Bědnj, který dal své básnické pero do služeb bolševického tisku už před první světovou válkou, ale teprve geniální básník Vladimír Majakovskij. Všichni byli srozumitelní, ale jen srozumitelnost velkého umění mohla splnit daný úkol. Hodně tu také záleželo na specifickém národním vývoji toho kterého druhu umění. Skvělá tradice ruské prózy a dramatu, nepřerušená vlastně – a v tom je neopakovatelná zvláštnost ruské situace – žádným modernistickým mezidobím, velmi usnadnila Gorkému vytvořit první díla socialistického realismu ještě před první vítěznou socialistickou revolucí. Jeho výrazový způsob se ovšem proto nedá přenést do jiných podmínek a mnozí socialističtí umělci ho právem odmítli následovat.

Každé napodobování je škodlivé, ať se napodobuje kritický realismus nebo surrealismus. Ale klasická tradice znamená pro průkopníky socialistického realismu více než řadu tvárných vzorů. Je příkladem, jak vysoké

umění nepřestává být lidovým, lidu srozumitelným, je cestou k lidovému publiku, které v letech přelomu tvrdošijně dává přednost klasikům před uměním současnosti. Jen se podívejme, co osvojená tradice znamenala pro Wolkera, také zakladatele, jak mu pomáhala poznat a zachovat v poezii všechny zákony národní formy. Nechtěl bych tu srovnávat básnické dílo Wolkerovo s Neumannovým, na to jsou oba příliš nesouměřitelní, ale nedá se popřít, že Wolker je proti Neumannovi srozumitelnější, populárnější, čtenější. Jistě má na tom podíl i Neumannovo váhání nad národní formou nového socialistického umění, jeho pochyby o plodnosti klasické tradice, které například neměl v období *Knihy lesů, vod a strání*. Ne nadarmo dnes mnozí spisovatelé na Západě (Aragon, Lindsay) vidí v socialistickém realismu jedinou záchranu národního umění, ohroženého modernistickým pokusnictvím stejně jako jalovou kožeností tradicionalismu. Úsilí socialistického realismu o srozumitelnost, nezbytnou pro nové lidové publikum, je obrodnou silou v dnešním uměleckém kvasu.

Ozývají-li se dnes zase poplašené hlasy – patří k nim i Jan Kott – že se v dnešním umění tragicky rozešla revolučnost s moderností, to znamená, že se revoluční umění uchýlilo k napodobování klasiků, čímž se stalo nemoderním, a moderní umění přestalo být revoluční, pak je takový názor jen zčásti oprávněn spravedlivou kritikou chybného sektářského vztahu k velkým modernistickým umělcům a z větší části vystihuje zákonitý nesoulad mezi oběma větvemi dnešního umění i zákonitou tendenci jejich dalšího poměru. Socialistický realismus se s modernismem v umění nerozchází teprve v poslední době, ale od samých počátků své existence. Ba dopouští se ještě horších přečinů: odvádí modernistickým směrem nejtalentovanější umělce a získává je pro svůj pohled na skutečnost. Futuristům vzal Majakovského, civilistům S. K. Neumanna, surrealistům Nezvala i Aragona, existencialistům bere Sartra. A s nimi desítky dalších spisovatelů, hudebníků, malířů i divadelníků. Komu je ideálem dávno zavržená a „sterilní mesaliance marxismu s úpadkovými proudy“ (Neumann), ten má důvody k tomu, aby lomil rukama. Komu jde o zdravé a silné národní umění, bude se radovat, kdykoliv některý umělec prohlédne a najde cestu k novému realismu. Bude-li ho znepokojoovat zhoršení vztahů mezi modernistickými umělci a marxistickou kritikou, pak jen proto, že každý neprozřetelný výpad a nepromyšlený krok mohou zabrzdit zákonitý a pro dnešní dobu typický přechod umělců k socialistickému realismu. Nebude ho trápit, drží-li socialistický realismus krok s posledním slovem módy, ale půjde mu o to, aby nikdy nepřestal být magnetem pro talentované umělce ostatních směrů. Revoluce bez modernosti – to je zdravé mladé tělo v sešlých šatech po otci, modernost bez revolučnosti – módní (čas-

to výstřední) oblek na dřevěné výkladní figuríně. Lépe se obléci je věc vkusu a prostředků. Obojí je možno získat. Z dřevěné panny ve výkladní skříni však žádné šaty člověka neudělají. To dobře chápou největší umělci našeho věku, nesměšující odstranitelné a dočasné s nezměnitelným a definitivním. Poznali, že tendence k odumírání jsou v takzvaném moderním umění silnější než tendence k regeneraci, a proto poctivě, každý po svém a všichni bez touhy po návratu – někdy i proti svým teoretickým předsudkům – hledají cestu k socialistickému realismu. Není to další dostatečný důkaz jeho historické nutnosti a neotřesené životnosti?

Říká se také – někdy pohrdlivě, jindy bezmocně – že obstojná teorie socialistického realismu neexistuje. Pravda, ale zase jen poloviční. Chybí duchaplné systémy a rozmáchlé manifesty. Těch lituje málokdo. Je však i nedostatek jasnozřivých kritických osobností a ten je citelnější. Teorie socialistického realismu rozhodně zaostává za jeho tvůrčí praxí. Překážky, které se jí nastavily v cestu, těžko odstranit za krátký čas. Ale jsou tu základy, a více než úctyhodné. Nemyslím jen výroky Marxovy, Engelsovy, Leninovy a jejich filozofických pokračovatelů, nemyslím jen obecné a často opakované zásady. Jsou tu i cenné zkušenosti samotných umělců (Gorkého, Rollanda, Barbusse, S. K. Neumanna, Nexöho, Wolкера, Aragona, Bechera, Fedina aj.) i významná díla uměleckých teoretiků (Lunačarského, Nejedlého, Lukáče, T. Pavlova, Foxe, Václavka, Fučíka a dalších). Výsledky obou sjezdů sovětských spisovatelů představují také solidní materiál, kterého jsme využili stejně nedostatečně. Hlavním pramenem teorie socialistického realismu zůstává, podobně jako u všech dřívějších uměleckých hnutí a jejich kritických mluvčích, konkrétní studium umění socialistického, předsocialistického i nesocialistického (a ne profesorské poučky o ideovosti, realismu a lidovosti ani školské ohrádky kladných a záporných hrdinů, kterým se už dávno vysmál Gorkij, ale jichž mají někteří mladí kritikové ještě ze školních lavic příliš plné uši, než aby dovedli rozlišit píseň od falešného doprovodu). Je toho málo? Nedá se na takových základech bezpečně stavět? A není přepychem vážně diskutovat s těmi, kteří před hotovým dílem zavírají oči, aby nemátlo jejich geometrické kruhy a nerušilo je z apriorní představy, že „estetika socialistického realismu byla nesprávná“ (J. Kott)?

Nechtěl bych být podezříván z prázdného apologetického nadšení. Snad jsem nezbudil dojem, že na socialistickém realismu není co kritizovat, opravovat, zlepšovat, rozvíjet. Byl by to dojem od základů mylný. V nevětraném ovzduší posledních let se rozbujelo býlí schematismu uměleckého i teoretického dogmatismu opravdu hrozně, takže se dařilo jen umělcům s hlubokými kořeny a zvláště neodolná mladá teorie byla odsouzena k živoření. Spousta děl i názorů vytvořených nebo prohlášených

za autority v této době, vyžaduje přísné kritické revize, která bez hysterie a střechování očistí zrna od plev, vytrhá koukol z pšenice. Kritické ostří XX. sjezdu například pošramotilo oficiální do té doby autoritu Ždanovovu a učinilo jeho soudy předmětem diskuse. A diskusí a zase diskusí je nám teď nejvíce třeba. Nikdo dnes už nemůže přehlédnout draze zaplacenou zkušenost, že umění v socialistickém státě se nedá řídit administrativními zásahy. Maloměšťáci anarchisté si ji vykládají tak, že by stát a strana vůbec měly upustit od jakéhokoliv působení na umění. Proti této sebevražedné radě by se měli ozvat i sami socialističtí umělci. Nelze žít ve společnosti organizované ve stát a být na ní nezávislý. Ovšem metody státního a stranického vlivu na umění volají po radikální nápravě, která se už počala uskutečňovat alespoň omezením administrování. Ke skutečné a trvalé nápravě to však ještě nestačí. Existují účinnější prostředky k řízení umění: nové myšlenky, přesvědčivé názory, otevřené diskuse, zásadní a citlivá kritika. Že se doposud jak náleží neosvědčily? Jen jim otevřete možnosti, rozšířte prostor činnosti, podepřete samostatnou iniciativu, zdokonalte organizaci a brzy sklídíte první výsledky! Jen v širokých, předčasně nehašených, olejem nových a nových problémů dobře živěných tvůrčích sporech mohou nabýt vrchu a autority skutečně stranické názory na umění a stát se krystalizačními centry k dalším teoretickým výbojům. Kolektivní rozum diskusí nám může alespoň načas nahradit nedostatek skutečných kritických osobností. Rozvoj teorie socialistického realismu je přímo závislý na šíři a plodnosti našich sporů. Abychom v nich však neopakovali věci už dostatečně zřejmé, bude dobře se domluvit alespoň na třech základních zásadách, přetřesených již v řadě diskusí našich i zahraničních, o nichž nás znovu přesvědčily nedávné zkušenosti, na jejich nesporných i sporných stránkách (dotýká se jich i Kott a byli bychom bláhoví, kdybychom s jeho omyly do očí bijícími odhodili i tato cenná zrnka pravdy):

Za prvé: z mnoha stran se ozvaly kritické hlasy, že dosavadní hranice socialistického realismu, zvláště jak je stanovila poválečná sovětská literární věda, jsou příliš úzké, že svírají nové umění, místo aby podporovaly jeho růst, že neopustíme půdu tvůrčího marxismu, rozšíříme-li prostor socialistických uměleckých možností a zrušíme-li různá absurdní omezení. Přitom se poukazuje i na to, že bude prospěšné se vrátit k výstižné definici Gorkého, které se nejen dlouho užívalo jen jako doplňku k definici Ždanovově (prý přesnější, ve skutečnosti však normativnější a tím ztěžující další rozvoj), ale v níž někteří kritikové naklonění dogmatickému myšlení spatřovali příliš liberální a koneckonců nesprávný výklad socialistického umění. Gorkij řekl: „Socialistický realismus má kladný poměr k bytí a chápe je jako činnost, jako tvořivou práci, jejímž cílem je neustálý rozvoj nejcen-

nějších individuálních schopností člověka pro jeho vítězství nad přírodními silami, pro jeho zdraví a dlouhý věk, pro veliké štěstí žít na zemi, kterou chce v souladu s neustálým růstem svých potřeb celou obdělat a předělat v krásný domov lidstva, sjednoceného v jednu rodinu.“ Jen krátkozrací vykladači mohli vidět v této jasné perspektivě jednostrannost omezující umění jen na schvalování skutečnosti, nebo dokonce nepromyšlený pokyn k nepravdivému přikrašlování života. Gorkij nikde nedal najevo, že považuje za možné milovat život bez nenávisti k tomu, co život ničí nebo jen spoutává. U nás S. K. Neumann vyzvedal současně s Gorkým, ale zcela samostatně a na základě domácích zkušeností, obdobný ideál „poezie lásky a nenávisti, fyzické krásy a ustavičné obnovy, mravní síly, usilující o pravé poznání světa a jeho změnu v duchu skutečné svobody a spravedlnosti“. Oběma zakladatelům, kteří si byli blízcí i v mnoha jiných věcech, byl měřítkem, dělicím nové umění od ostatních proudů, ne jeho tematický půdorys, ne určitý postup tvárný, spojený v literárněhistorickém povědomí s realističtější školou, ale „poměr umělcův k objektivní skutečnosti“ (Neumann). Je-li tento poměr „kladný, jasný, zdravý a pravdivý“ a prostoupený patosem socialistického humanismu, pak mluvíme u skutečného uměleckého díla o socialistickém realismu – bez ohledu na to, kým, kde a o čem je dílo napsáno. Mnoho nedorozumění působí označení socialistického realismu jako umělecké metody. Všechna její vymezení, pokud nezabíhají do absurdností, se v zásadě nijak neliší od toho, co Gorkij s Neumannem rozuměli umělcovým vztahem ke skutečnosti. Pojem metoda, ne dost uváženě přenesený do umění z filozofie, však vleče za sebou představu obecně platného formálního postupu, stylu, zatímco socialistický realismus vyžaduje jako nezbytnou podmínku své existence co největší bohatství, co nejpestřejší různotvárnost individuálních stylů. Proto se domnívám, že bude na prospěch věci, vzdáme-li se pojmu, který doposavad nepřinesl žádný užitek, ale jen zmatky. Estetická specifická socialistického realismu ostatně teprve čeká na své teoretické průkopníky.

Za druhé: novému umění nikdy neprosplávaly tendence k izolaci od ostatních – i zcela protikladných a právem odmítaných – uměleckých proudů, které shrnujeme pod název modernistické směry. Pokud některá prudká odmítání vyplývala z reakcí mladého uměleckého organismu, všechno pozdější zjednodušené nanášení černé barvy na všechny i jen částečně modernismem poznamenané výtvořiny jen dezorientovalo umělce i publikum. Řeči o permanentní hnilobě, tento výplod nezralého levičáckého radikalismu, se nevyplácely. Nejen proto, že dosahovaly výsledků přímo opačných úmyslům a dávaly často věcem dávno překonaným lákavou příchut' zakázaného ovoce, ale i proto – jak se dnes už téměř bez odporu stává obecným míněním

– že zároveň s formalistickými výstřelky vyhazovaly na smetiště i cenné dílčí objevy, že z věčného panenství dělaly bůhvíjakou ctnost. I když odpor proti tomuto filistrovství nikdy neutuchal, stačil uvést nejednoho hledajícího nebo začínajícího ve zmatek. Ale překonat sypké základy modernismu a nezchudnout přitom o žádný z jeho skutečných výbojů, byť i jen z úzké oblasti formální, není možné ani sebesprávnějšími obecnými směrnicemi, ani sebelepší konkrétní kritikou, ale jen zase uměním. Uměním, které se nekřížuje před pokušením, které se nebojí houštiny modernismu a umí se prodat k jasnějším výhledům do světa. Na to upozorňoval při formulaci zásad socialistického realismu už ve třicátých letech Václavek a roku 1948, v pravý čas, ve své klasické už dnes stati *O realismu pravém a nepravém* Zdeněk Nejedlý. Žádnou živou uměleckou možnost a potřebu nelze beztrzně obcházet, nemá-li pak tím silněji propuknout nezdravou módou (jakou např. dnes prožíváme u některých odrůd poezie milostné). Umění má své objektivní zákony, které je možno poznávat a uvědoměle jich využívat, které však nikdy nelze změnit. K nim patří i nepřerušitelný vývojový řetěz formálních prvků, izolovaných a absolutizovaných ve formalistických výkyvech moderního umění a podřizovaných novým ideovým záměrům a jednotící síle dominujícího obsahu v novém umění socialistickém. Tisícere způsoby přetváření starých formálních prvků v nové výrazové konstelace s novými postupy, výboji a objevy vyžadují hluboké pozornosti kritiky i teoretického myšlení umělců samých. Tímto směrem si také musíme klestit cestu společnou diskusí.

A konečně za třetí: nesmíme přehlédnout, že umění socialistického realismu, které přichází na svět v podobě různých národních forem a množství osobitých stylů, se značně mění v procesu svého vývoje, protože se nevyvíjí v chráněném skleníku, ale roste ze společné půdy s uměním starým. Jen dětinští iluzionisté si mohli namlouvat, že zrodem socialistického realismu je samočinně předstiženo všechno ostatní umění minulé i současné. Historické zkoumání dává jiný obraz. Vedle umění socialistického realismu zdravě vegetují dlouho ještě – i po vítězství socialistické revoluce – ostatní umělecké proudy (v próze zvláště kritický realismus Dreiserův, Galsworthyho, Thomase Manna, Móriczův, du Garda, Čapkův, Sergejeva-Cenského aj.) a velmi často vydávají plody umělecky zralejší než nová díla socialistického umění. To je naprosto přirozené a nemá cenu to zastírat. Starý strom dává ještě bohatou úrodu, ale budoucnost přesto patří mladému štěpu. Na západě probíhá jejich soutěž živelně, v socialistických zemích však nechyběly tendence někdy toto nesocialistické ještě umění z umění vylučovat nebo (ještě častěji) si je присvojovat pro socialistický realismus i za cenu toho, že se tím popřely jakékoliv principy. Obojí



počinání nevedlo k ničemu dobrému. Neztrácelo tím jen národní umění jako celek, ale i samo rostoucí socialistické umění. Neboť socialistický realismus potřebuje čerstvý vzduch boje a zdravé impulsy soutěže. Bez nich chřadne. Nepředstírejme tedy, že cokoliv u nás dnes vznikne, musí být socialistický realismus. Možnosti ostatních proudů nejsou ještě zcela vyčerpány. Poezii Seifertovu je těžké nazvat socialistickou, a přece by bez ní byli i naši socialističtí umělci chudší. Příliv západního umění ne pouze socialistického nebude vyvolávat jen recidivy překonaných směrů, ale také bude živým popudem ke zdravé tvůrčí soutěži, kterou naše i sovětské umění tolik potřebuje.

Od rozkolísaných skeptiků, z nichž zdravé povětrí se suchým listím iluzí sválo všecken názorový šat, se však lišíme tím, že nepochybujeme o výsledku této soutěže, že vidíme konečné vítězství na straně socialistického realismu. Neboť poslední půlstoletí v dějinách umění nás přesvědčilo, že v přítomné době hranice skutečné umělecké modernosti (už dávno se nekryjící s hranicemi modernistických směrů) a hranice socialistického realismu se blíží ke svému splnutí.

(1956)

## NA OKRAJ JEDNÉ KRITICKÉ KONFESE

Jan Cigánek

Až dosud mnoho lidí spatřovalo svou zásluhu v tom, že místo vlastní teoretické práce skrývalo mnohé marxistické teze do skleníku a chránilo je před sebemenším závanem větru. Avšak podstata marxistického vědeckého přístupu ke skutečnosti tkví v tom, že ani nejnespornější pojem nebo pravda nejsou baleny do vatičky, nýbrž že jsou neustále prověřovány společenskou praxí. Marx dovedl i nejnespornější pravdu vystavit přímo do větru a bouří. Marxismus není předmětem víry. Jeho životnost je v tom, že suma jeho nejzákladnějších pravd vydržela nejpřísnější prověrku. A s tím musíme začít i v teorii umění. Začátkem a východiskem