

**POZNÁMKY K NĚKTERÝM ZÁSADÁM  
SOCIALISTICKÉHO REALISMU  
(NAD SOVĚTSKÝM VYDÁNÍM AŽAJEVOVA ROMÁNU  
DALEKO OD MOSKVY)**

**Sergej Machonin**

Otázky a problémy socialistického realismu se u nás vyrojily a začaly znepokojovat svou novostí a naléhavostí v plném rozsahu teprve až po květnu 1945, kdy se u nás po prvé v dějinách široce otevřela cesta mohutnému proudu sovětské literatury. Náklady sovětských knih dosáhly rázem nebývalé výše, český a slovenský čtenář začal přijímat s dychtivým zájmem literaturu, která je uměleckým obrazem života nové společnosti, vychované socialismem. Se vzrůstajícím obdivem – poprvé bez překážek, zákazů a cenzur – si mohl český čtenář učinit vlastní nezkraslenou představu o způsobu sovětského života, o bohatosti lidskosti a hrdinnosti sovětského lidu i jeho země. A sovětská literatura, stejně jako život, který zobrazuje, udivila, získala a uchvátila českého čtenáře svou novostí, originalitou a bohatstvím tematickým i formálním, svou silou a smělostí tím více, čím lživější byly hlasy „světové“ buržoazní kapitalistické kritiky, obviňující sovětskou literaturu z plochosti, mechanické politické tendenčnosti a neuměleckosti. Dnes, čtvrtý rok od osvobození, není u nás třeba tyto nehorázné a průhledné pomluvy vyvracet. Široké masy čtenářstva se už samy, spontánně a bez nápovědy přesvědčily, kde je pravda, a svou věrností sovětské literatuře dokazují nejlépe správnost a životnost teoretických, ideových a estetických principů, z nichž tato literatura vyrůstá.

Tato potěšující skutečnost vyvolává však i u nás stále naléhavěji potřebu teoretického zhodnocení zásad socialistického realismu, jež by konečně vneslo jasno také do řad našich literárních kritiků, teoretiků umění, estetiků, publicistů, kulturních referentů, studentů a teoretických pracovníků, v jejichž vědomí i pracích je socialistický realismus hodnocen neúplně, někdy nesprávně, často i pokrouceně a falešně. Skutečnost, že teorie socialistického realismu není ještě, zejména po stránce estetického zhodnocení, dostatečně propracována ani v SSSR, tento úkol ovšem neobyčejně ztěžuje. Přesto však je načase pokusit se i u nás o utřídění a vysvětlení hlavních zásad metody socialistického realismu už proto, aby bylo konečně zabráněno řádění oněch přeintelektualizovaných „teoretiků“,

kteří sice věnovali stránky a stránky svých studií rozborům jinotajných Kafků, pesimistických Sartrů a Camusů, bezvýchodných Anouilhů, nenašli však pro sovětskou literaturu, která jim byla příliš tendenční, příliš průhledná a příliš neumělecká, slovo hlubšího zájmu, aniž při tom ovšem opomněli ji při každé vhodné příležitosti zlehčovat a její teoretickou bázi – socialistický realismus – bagatelizovat.

Naštěstí je málo vyhlídek, že by se takzvané „objektivistické“, existenciální, surrealistické a podobné kritice dostalo v budoucnu na stránkách našich literárních časopisů místa. To bohužel neznamená, že toto zhoubné estetizování nebudí v naší kulturní veřejnosti ve formě jakési kulturní šušky i nadále a že nevnáší, zejména mezi literární i čtenářskou mládež, zmatek a škodlivou, nezdravou dezorientaci. Zabránit tomu lze jen systematickým seznamováním českých kulturních pracovníků, spisovatelů i kulturní veřejnosti se zásadami socialistického realismu, s jeho vysokými ideovými a etickými normami, s jeho revolučností a novátorstvím formálním i myšlenkovým.

Nejlépe je podle mého názoru vycházet zde z konkrétního literárního materiálu a na něm vysledovat a demonstrovat hlavní zásady a směřování socialistického realismu. I když je mi zřejmé, že rozbořením jediného díla nelze všechny tyto požadavky splnit, chci se stručnou analýzou románu až donedávna neznámého sovětského autora V. Ažajeva Daleko od Moskvy pokusit o vyvození některých principů socialistického realismu přímo z živého literárního materiálu, neklada si přitom zdaleka nároků na úplnost a soustavnost svých vývodů a s vědomím, že jde o principy v podstatě známé, avšak, zejména naší kritikou, stále ještě opomíjené.

Zvolil jsem si román Daleko od Moskvy proto, že na něm lze, jak se domnívám, hlavní zásady metody socialistického realismu zvláště názorně doložit. Skutečnost, že tato Ažajevova práce byla vysoko zhodnocena sovětskou kritikou i nedávným sjezdem spisovatelů, je důkazem, že jde o dílo do značné míry typické a mimořádně zajímavé a že jeho volba byla správná. Kniha nebyla dosud do češtiny přeložena, budu proto nucen zdržet se podrobněji, než by tomu bylo u románu českému čtenáři známého, u obsahu knihy, případně očitovat některé důležitější úryvky textu.

### **Revoluční romantika**

V jedné z posledních kapitol románu, jehož ústředním tématem je stavba obrovského naftovodu na Dálném východě v druhém roce války, navozuje autor takovouto situaci:

Vedení stavby pověřilo mladého inženýra Kovšova velkým a odpovědným úkolem: referovat v Moskvě o konečných fázích stavby, převzaté

před rokem od odvolaného vedení a dokončované přesně podle „šileného“, jak se o něm vyjádřil odvolaný vedoucí inženýr, plánu, podle plánu, jímž se nové vedení zavázalo dokončit stavbu místo původně stanovených tří let v jediném roce. Inženýr Kovšov přemýšlí. Úkol odpovědný, nesnadný a zároveň čestný a slavný. Jak vylíčit v Moskvě, na nejvyšších místech, celé to obrovské nadlidské obětavé úsilí tisíců neznámých sovětských lidí, budovatelů naftovodu, jak mluvit číslly, diagramy, plány a slovy za všechny a jménem všech, kdo mají na úspěšném průběhu stavby podíl, jak vzbudit důvěru, že gigantické dílo bude ve stanoveném termínu hotovo?

„... Čím dál tím odpovědnější mu připadala ta cesta do Moskvy. Přemýšleje o stavbě představoval si Alexej, nikoliv abstraktně, ale v obrazech, její průběh až do konce. Rozpomněl se, jak kdysi, za divé lednové metelice, strávili na průlivu s Beridzem v dřevěném baráku pěkný večer. Železná kamna sálala, lidé seděli kolem. Zjaťkov požádal Beridzeho, aby vyprávěl, jak bude jednou puštěna nafta hotovým potrubím. Bylo to v době, kdy ještě ani v průlivu nebyla uložena první série potrubí, práce se teprve zaběhávala, velmi mnohé se nedařilo a jen málo se dařilo. Lidé však věřili, že nafta přijde do Novinsku přesně ve stanovené lhůtě. Tvrdili dokonce: Nafta přijde do Novinsku dřív! Třeba jen o den, ale dřív!

»Že bych to zkusil?« řekl s zářem Beridze a začal...“

Hlouček sovětských lidí se zasní. V bouři, u teplých kamen, v krátké vynucené přestávce, cestou za nesnadnými úkoly sní hlavní inženýr Beridze, jak jednou, po válce, v hlubokém míru, při oslavě Října, se staří přátelé sejdou a budou komsomolcům vyprávět, jak tenkrát, v dvaadvacátém, dobudovali slavný naftovod. Nafta byla puštěna, jde poprvé potrubím, na autech ji doprovázejí budovatelé, inženýři, stachanovci, vedoucí komsomolu, domorodé obyvatelstvo...

„Na pevnině, nedaleko Nižní Sazanky, kde rybáři slavnostně vítali budovatele, praskla náhle spára. Nafta vchrstla do pukliny, vyrvala z příkopu vrstvu země a vytryskla vysoko nad tajgu, postříkala žluté stromy, suchou trávu, pestrobarevné podzimní květiny. Vůz, v němž jel Umara Magomet, byl náhodou nejbližší místu nehody.

Svářeč vyskočil z kabiny a rozběhl se k místu, kde ze země tryskal naftový vodotrysk.

»Nafta! Nafta! Lidi, nafta!« křičel radostně Umara, nabíraje do dlaní olejnatou kapalinu a dychtivě k ní čichaje.

Ke svářeči se přihnál rozhněvaný Beridze: Tady takový malér a on, blázen, tancuje jako pomínutý! Ale Umara natahoval k inženýrovi ruce zamazané naftou a křičel dál: »Nafta! Nafta!«

Beridze se na něho podíval pozorněji – a tentokrát už mu nic neřekl...“

Uvedená scéna patří k vrcholným scénám knihy a v určitém smyslu je klíčem k pochopení jednoho z nejzákladnějších znaků socialistického realismu, tzv. revoluční romantiky. Podrobme tuto scénu bližšímu rozboru.

Umara Magomet, svářeč, stachanovec, který vstupuje do románu rozhořčenou hádkou s lékařkou Olgou Rodionovovou (lékařka ho nechce pro chřipku pustit do terénu na trasu), Umara Magomet, neúnavný, neumdlévající, nepřekonatelný hrdina práce, který vlastníma rukama svařil desítky kilometrů ohromných trub, se dočkal! Jeho horoucí touha, jeho nejvřelejší přání, jeho nejspolešnější sen, který je v daném okamžiku ztotožněním velkého společného snu všech budovatelů obrovské stavby, se stal skutečností! Hmatatelnou, vonící, mastnou skutečností vytrysklé nafty! Plán byl splněn! Závazek vlasti nesený nadlidským úsilím byl dodržen!

A tento veliký okamžik vidí s naprostou jasností s plastickou přesvědčivostí, která mu dovoluje mluvit o něm v minulém čase, jako by se již byl udál, tento okamžik vidí ve své *fantazii* hlavní inženýr stavby v době jejích začátků, kdy je naftovod zatím jen zaklet do plánů a výpočtů na jeho pracovním stole. Proti přesvědčení Beridzeho o správnosti jeho vyřešení projektu mluví v té době tlustopisy mnohonásobně osvědčených starých praktiků a odborníků, pokládajících roční termín za šílensství. Proti němu mluví veškerá zkušenost zahraničních kapacit. Proti němu mluví sedmi-měsíční zima, nedostatek materiálu, lidí, zkušenosti v tomto oboru práce. A přes to všechno, zdálo by se proti vší logice, veřejně pranýřován svými odpůrci pro nezodpovědnost a mrhání nejvyšší důvěrou, přes to všechno vidí inženýr Beridze s nevývratnou jistotou den, kdy tryskající nafta naplní dychtivé ruce Umary Magometa a bude vonět nevýslovnou vůní splněného snu.

Jak to pochopit? Co mu dává záruku, že se nemožné zdaří, že nežene s sebou do zoufalství a do katastrof tisíce budovatelů naftovodu? Je to hazardérství? Ctižádost? Nezodpovědnost? Romantika?

Ano, je to romantika. Je to snění. Tento nový pojem romantismu a snu však nesmíme zaměňovat s tradičními romantickými rekvizitami minulosti, které odváděly od živého reálného života do vysněných krajin, v nichž se živí lidé měnili v neskutečné hrdiny, odtržené od problémů skutečného života, konající neskutečné velké činy. O jakou romantiku tedy jde? A. A. Ždanov definoval na prvním sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 toto nové pojetí romantiky jako podstatného rysu sovětské literatury takto:

„Naší literatuře, která stojí oběma nohama na tvrdém materialistickém základě, nemůže být cizí romantika, avšak romantika nového typu, romantika *revoluční* (podtrhuji já, S. M.). Říkáme, že socialistický realis-

mus je základní metodou sovětské umělecké literatury a literární kritiky. To předpokládá, že revoluční romantismus musí být složkou literární tvorby, neboť celý život naší strany, celý život dělnické třídy a její boj spočívá ve spojení nejdrušnější, nejstřízlivější praktické práce s největším heroismem a grandiózními perspektivami.“

Inženýr Beridze není ani hazardér ani planý snilek. Je to typ nového sovětského inženýra, ostříleného na nesčíslných budovatelských frontách prvních stalinských pětiletetek. Zkušený praktik, drsný prozaik každodenní práce. A přece se tento člověk čísel, výpočtů, norem, tento člověk exaktního myšlení a vědecké uvážlivosti odváží romantického snění. Nazvali jsme tento romantismus *revoluční*. V čem spočívá jeho revolučnost?

Inženýr Grubskij, Beridzeův odpůrce, operuje proti němu nejpřesvědčivějšími odbornými argumenty. Je to neméně zkušený praktik a neméně solidní teoretik. Rozdíl mezi nimi je v tom, že Grubskij odmítá převzít riziko termínu, který, podle jeho mínění, není za přísných odborných předpokladů a na základě *dosavadních* zkušeností uskutečnitelný. Beridze termín přijímá. Vychází především z neoddiskutovatelné skutečnosti, že roční lhůta musí být bezpodmínečně splněna, poněvadž to potřebuje vlast přepadená nepřitelem, jejíž jižní naftové zdroje jsou ohroženy. A tomuto kategorickému imperativu podřizuje všecko své další uvažování. Odmítá kapacity a tlusté knihy v okamžiku, kdy dodržení termínu spolurozhoduje válku. Hledá s inženýrem Kovšovem nové revoluční tvůrčí návrhové a pracovní postupy, *riskuje*, zapřahuje celý štáb inženýrů do své novátorské koncepce, opouští vyjeté koleje, pouští se na nové objevitelské cesty, jež vyvrátí z kořene dosavadní důstojné a vyzkoušené projekční i pracovní metody. Inženýr Beridze je realista. Opírá své dílo o přesné plány a promyšlenou organizaci, o konkrétní výpočty. Je však zároveň romantik, revoluční romantik, jehož plány jsou vypracovány s průkopnickou odvahou novátora a jehož výpočty a organizační úvahy počítají nikoliv s pracovními jednotkami jako plány Grubského, ale se sovětským pracujícím člověkem, vychovaným socialistickým zřízením, a proto ideově vyspělým natolik, že je schopen dvojnásobného, trojnásobného, a bude-li zapotřebí, i vícenásobného výkonu. A právě zde, v tomto bodě, tkví strhující patos sovětského revolučního romantismu. Beridzeovo riskování by bylo zločinem, kdyby nebylo podloženo vědeckými předpoklady. A bylo by šílenstvím, kdyby u lidí, u budovatelů, u tvůrců stavby předpokládalo lehkomyšlně pracovní výkony, jichž nejsou schopni. Avšak právě proto, že Beridze i všichni ostatní organizační a ideoví vedoucí stavby se mohou s jistotou opřít o ideovost sovětského člověka, ověřenou a osvědčenou desíletými bojového heroického budovatelského úsilí, není jejich riziko rizikem fanfarónů, ale *plánem*, smělým revolučním plánem

*sovětských* budovatelů. Motorem a duší stavby je komunistická strana. „Síla naší strany byla vždycky v tom,“ říká A. A. Ždanov, rozvíjeje dál teorii socialistického realismu, „že spojovala a spojuje zvýšenou pracovitost a praktičnost se širokou perspektivou, se stálým zaměřením vpřed, s bojem za vybudování komunistické společnosti. Sovětská literatura musí umět ukázat naše hrdiny, musí se umět podívat do našeho zítřka. Nebude to utopie, neboť náš zítřek se připravuje plánovitou vědomou prací už dnes.“

### Kladný hrdina

Ažajevův román je důsledným uměleckým ztvárněním tohoto teoretického postulátu. Zobrazuje život „nikoliv scholasticky mrtvě, nikoliv prostě jako »objektivní realitu«, nýbrž postihuje skutečnost v jejím revolučním vývoji“ (Ždanov), což je prvním a nejdůležitějším předpokladem socialistického realismu. Jaký je rozdíl mezi realismem zachycujícím stroze „objektivní“ realitu a realismem socialistickým? Kde tento rozdíl nejnázorněji postihneme? Řekli jsme, že si sovětská literatura klade za úkol ukázat *hrdiny* socialismu, že její ctižádostí je nesetrvat na konstatování současné skutečnosti, nýbrž předjímat úsilím svých *hrdinů* budoucnost. Tak docházíme ke zjištění, že nové pojetí hrdiny je ono kritérium, které především odlišuje socialistický realismus od tzv. objektivního realismu popisného.

Kdo je hrdinou Ažajevova románu?

Je to Batmanov, vedoucí stavby, muž mohutné vůle, nesmírných pracovních schopností, vzor komunistického vůdce?

Je to Zalkind, ústřední stranický organizátor stavby, duše a živé svědomí všech budovatelů, člověk lidský, vytrvalý a laskavý?

Nebo hlavní inženýr Beridze?

Alexej Kovšov, prodávající během hrdinského boje o dodržení termínu hluboký vnitřní vývoj, jímž dospívá v pravdivého a silného syna své země?

Nebo je hrdinou románu Táňa Vasilčenkova, inženýrka, organizátorka legendární komsomolské brigády, která dala stakilometrové trase v rekordním čase a v strhujícím vypětí, často s nasazením života, telefonní vedení?

Je hrdinou neúnavný usměvavý stachanovec Umara Magomet, nebo šedesátiletý inženýr Topolev, který se z opozičníka stává hrdinou práce a umírá jako jeden z vítězů stavby?

Nelze odpovědět na otázku, která osoba je hrdinou románu. Jsou jím všichni jmenovaní stejně jako všichni nejmenovaní hrdinové velikého zápasu se sibiřskou přírodou a všemi ohromnými překážkami. Všichni

dělníci trasy, všichni, kdo přispěli svým pracovním vypětím, nadšením a nesobeckou obětavostí ke zdaru díla, stejně jako všichni, kdo pro toto dílo zahynuli, jsou hrdiny románu.

Hrdinou románu jsou všichni jednotlivě a jsou jím všichni jako celek. Individualistický hrdina popisného i kritického realismu je tedy, jak vidíme, v socialistickém realismu zaměněn novým vyšším typem hrdiny, hrdinou kolektivním, který však pro svou příslušnost ke kolektivu a pro svůj význam ve spojení s kolektivem nikterak neztrácí svou individuální podobu, svou typičnost a svou jedinečnost. Naopak. Dosud nikde se kladný hrdina nemohl ve vši své typičnosti, ve všech svých psychických možnostech, ve vši své individuální složitosti rozšířit a uplatnit lépe než v socialistickém realismu, kde jeho individualita, posílena, podepřena, nesena společnou ideou kolektivu, jenž ho chrání před tragickou osamoceností hrdinů minulosti, dochází nejplnějšiho uplatnění. A zároveň s lidskými hrdiny se stává hrdinou románu dílo jejich rukou, jež viděno nikoli jako suchá skutečnost, kterou lze měřit, zaznamenávat do výkazů a statistik, zanášet do plánů a grafů, nýbrž jako výsledek nadšeného úsilí společné vůle tisícíhlavého kolektiva, jako krok blíž k vítězství ve válce a krok blíž k uskutečnění beztřídní společnosti, nabývá podle výrazu V. Jermilova obrovského „poetického potenciálu“. „Jakýkoliv objekt je u nás poetický proto,“ říká V. Jermilov, „že v něm můžeme najít lidskou vůli, rozum a vášeň, projev nejlepších, nejušlechtlejších lidských citů, lásku k vlasti, směřování k plnosti všeobecného štěstí – ke komunismu. Za kterýmkoliv »objektem« cítíme nekonečný růst lidí, jejich duchovní obohacení, vidíme kolektiv, pomáhající každému projevit nejplněji své nejlepší lidské vlastnosti. Ale to právě je poezie našeho života, novátorská poezie socialismu.“

Řekli jsme, že společná idea, společná dynamická vůle kolektivu, vytvářející nové a nové hodnoty, nese hrdinu socialistického umění s sebou, strhuje ho vpřed k dosažení společného radostného cíle, chrání ho zároveň před tragickou osamoceností, psychickými krizemi a ideovou bezvýchodností. Hrdina socialistického realismu je tím určen jako hrdina pozitivní, jako nositel kladného životního pocitu a hodnototvorného životního usilování. Nejednou byl tento kladný hrdina socialistického realismu vytýkán ctiteli „filozofického“ umění i zastánci tzv. objektivního, „netendenčního“ umění jako ochuzení umělecké škály, jako simplifikační tendence, jako představitel nadiktovaného „oficiálního optimismu“, jako „schéma šustící papírem“. Stačí si přečíst Ažajevův román, abychom viděli s naprostou jasností směšnost těchto „objektivních“ kritických měřítek. Jak citlivá složitost vztahů se vytváří mezi postavami románu, jak diferencované, kolektivností i vzájemným poměrem jednotlivců podmíněné

psychologické odstíny charakterů, jak plný a pravdivý život žije trasa rodícího se naftovodu!

V čem se tedy přepočítli blazeovaní soudci socialistického umění? Proč není jejich chápání dostupná bohatost a plnost života pozitivních hrdinů, naplněných optimismem, životní radostí, elánem a heroickým patosem? Důvod je prostý: nepochopili, že země socialismu přebudovala od základů společenské vztahy, že přehodnotila hospodářské, sociální, etické i estetické normy a že socialistické umění jest zrcadlem socialistické *skutečnosti*. V socialistické skutečnosti, a tedy ani v socialistickém umění není proto místa pro morální rozklad, pro negaci rozumu, pro kult podvědomí, mystiky, chorobné erotiky, pro anarchický individualismus, poraženecký defétismus, pro heroizaci patologické úchylnosti a jak se všechny tzv. „skutečně umělecké“ zdroje umění, jež je dítětem a obrazem kapitalistického společenského řádu, jmenují. Proti hrdinovi, který stojí v tragické opozici k tomuto kapitalistickému řádu, a ovšem zejména proti „hrdinovi“, který je jeho zplozencem, typizuje v sobě všechna jeho prokletí, staví sovětské umění – a v tom tkví právě jeho epochální novátorský význam – světlého, kladného hrdinu, hrdinu bojujícího v kolektivu sobě podobných aktivně o uskutečnění ideálů vědeckého socialismu.

### **Tendence v socialistickém realismu**

Hlavní inženýr Beridze má rád Táňu Vasilčenkovou, vedoucí komсомolské brigády. Ještě než si mohli vyjasnit svůj vztah, ukládá vedení stavby spolu s Beridzem Táně na její vlastní návrh naléhavý, nesnadný a nebezpečný úkol, jenž znamená odloučení na mnoho týdnů. -

Šofér Machov a Musja Kučínová, vedoucí jednoho z bufetů rozsetých po trase, se mají rádi. Machov by se pro Musju rozkrájel, nejraději by se od ní nehnul. Je však stachanovec, nejlepší šofér úseku, a nemá na Musju čas. Láme rekordy a těší se na chvílky, kdy po absolvované túře dostane od Musji prémii pro nejlepšího šoféra – čaj, zákusek a laskavý úsměv. Nikdy se však v Musjině kantýně neohřeje. Dívka je na něho přísná, žene ho nemilosrdně z túry do túry a hrozí odvrácením přízně, kdyby si Machov neudržel stachanovské prvenství.

Šéf nemocnice, doktorka Olga Rodionovová, utrpěvší těžký duševní otřes, se sblíží se vedoucím úseku Rogovem. V době, kdy by potřebovali být si nejbližší, odchází Rogov na vlastní žádost na nejzazší a nejtěžší úsek stavby, kde se vyskytly mimořádné obtíže, a Olga se přímo zavaluje prací.

Vedoucí stavby Batmanov žije odloučen od ženy a nemocného syna, kteří se po evakuaci usídlili někde na Krymu. Trpí osamocností a zvláště silně si uvědomuje, jak po celou dobu jeho manželství jeho soukromý ro-



dinný život trpěl pracovním a stranickým zatížením. Uvědomuje si, jak opomíjel ženu, jak ochuzoval její manželský život, a umiňuje si uprostřed nadlidského pracovního vypětí, že po válce rodině i ženě všechno vynahradí. Znenadání jej zastihne krutá zpráva o synově smrti. Otřesen, zasažen bolestnou ranou, reaguje na ni ještě větším pracovním vypětím.

Kvapem se blíží jaro. V průlivu mezi ostrovem a pevninou, kde se kladou poslední úseky potrubí, začíná pomalu odtávat led. Práce neustává ani v noci, lidé podávají nadlidské výkony. Led slábně, je vydán zákaz vyjíždět na průliv s traktory. Práce je tím nesmírně ztížena, hrozí nebezpečí, že se nepodaří sváření a ponoření potrubí včas dokončit. Úspěch stavby je ohrožen. Silin, jeden z nejúspěšnějších pracovníků průlivového úseku, vyjede přes zákaz s traktorem na led.

Uprostřed průlivu se pod traktorem led prolomí a Silin zahyne.

Tendence na tendenci? Utilitarismus? Politický diktát? Potlačení individuality, soukromí, svobody? Propaganda? Tak by asi uvedené citáty označil některý z „objektivních“ vyznavačů „netendenčního“ umění.

„... Nechceme utilitarismus. Nepíšeme pro propagandu. Umění je reálné jak sám život a jako sám život je bez cíle a beze smyslu, existuje proto, že nemůže neexistovat...“

Tento citát z ideového programu „apolitické“ a „netendenční“ skupiny Serapionových bratří, napsaného před více než dvěma desetiletími, uvádí A. A. Ždanov jako typický výchozí princip kritiky „objektivních“ ideologů umění. O nové varianty těchto starých „pravd“ nemáme nouzi ani my. Stačí se obrátit k francouzskému existencialismu s jeho teorií nesmyslnosti a nezměnitelnosti života, nebo k některým civilistním teoriím „všedního“ člověka a „objektivního“, „konstatujícího“ umění u nás. Jde v podstatě ve všech těchto teoriích o totéž: o vybojování jakési autonomnosti, nedotknutelnosti a svébytnosti umění, jeho apolitičnosti, neutrality a beztendenčnosti. O stvoření zvláštních zákonů a norem pro umění, které by byly zcela neodvislé od zákonů a norem společenského života vyvíjejícího se ve znamení třídního boje, v podstatě tedy o odloučení umění od života. „V třídní společnosti není a nemůže být neutrální umění,“ praví se v rezoluci ÚV RKSB(b) z června 1925 a A. A. Ždanov formuluje tuto zásadu přesněji: „Naše sovětská literatura se nebojí obvinění z tendenčnosti, neboť není a nemůže být v období třídního boje literatury beztřídní, beztendenční, zdánlivě apolitické. Ano. Naše sovětská literatura je tendenční, a my jsme na její tendenčnost hrdi proto, že naše tendence spočívá v tom, že usilujeme o osvobození pracujících celého lidstva od jha kapitalistického otroctví.“

Toto jsou základní ideová kritéria, z nichž vychází teorie socialistického realismu. Vyplyvá z nich přední úkol literatury aktivně působit

na život, převychovávat lidi. „Leninský princip bolševické stranickosti literatury – stranickosti totožné s objektivitou, zahrnující v sobě *poznání* (podtrhuji já, S. M.) života a *působení* (podtrhuji já, S. M.) na život – princip, jenž staví spisovatele do řad avantgardy národa, otevřel před sovětskými spisovateli horizonty neznámé literaturám jiných zemí a epoch...“ (T. Motylevová: Světový význam sovětské literatury.)

Nelze se ovšem dohodnout v názoru na poslání umění s lidmi, pro něž zájmy, touhy a emoce osobní jsou v rozporu se zájmy a politickým usilováním socialistické společnosti. Kdo nechápe velikost boje za komunistický ideál beztrždní společnosti, nepochopí zajisté ani ideové principy socialistického realismu. Pro toho bude strhující boj dělné trasy Ažajeva románu propagandou komunismu, oficiálním optimismem, a nikoliv plodným a tvůrčím procesem ideového růstu tisíců sovětských lidí, pro toho bude podřízením zájmu osobního a intimního kolektivnímu státotvornému zájmu omezováním osobní svobody, diktátem, nesvobodou, a nikoliv projevem nové vysoké společenské morálky. Pro toho bude Silinova smrt zbytečnou obětí neodpovědného štvání za rekordy, a nikoliv vznešenou obětí velkému ideálu, projevem sebeobětavého heroismu práce, obětí přinesenou ohrožené vlasti v ušlechtilém zápalu. Gorkého princip „lidské ušlechtilosti“, rodící se v procesu hrdinského boje za spravedlivou věc, bude pro tyto lidi prázdným slovem, zatímco v zemi socialismu zapaloval a zapaluje tisíce lidí k hrdinství.

Otázka uměleckého a estetického hodnocení zde ovšem přímo souvisí s otázkami ideovými. Kdo nepochopil smysl grandiózní stavby naftovodu, kdo se nenakazil jeho patosem, kdo vášnivě nestránil zdaru díla, ten nemůže pochopit poezii románu, básnickou sílu radostného okamžiku, kdy se svařený úsek naftovodu noří do hlubin moře, nepochopí strhující umělecké vidění nesmírných tvůrčích zdrojů v prostém muži Karpovovi, který svou neučenou logikou předjímá revoluční vyřešení projektu, ani uměleckou sílu obrazů a scén soutěžení, radosti z překonání normy, elánu kolektivního závodění.

Na rozdíl od buržoazního spisovatele, který se současně s postupným úpadkem buržoazní literatury stává čím dál tím více „objektivním“ pozorovatelem, nestranným, chladným soudcem figur a dějů, je úkolem socialistického spisovatele *stranit*, zaujímat *určité* a přesné stanovisko, stanovisko pokrokové ideologie. „Spisovatel vycházející z principu stranickosti literatury ... soudí, pranýřuje špatné, pomáhá překonávat zbytky všeho zastaralého ve vědomí lidí, utvrzovat všecko nové, pokrokové, čestné ve všech oborech společenského i osobního života. Být *stranickým* spisovatelem znamená být ideově i mravně vášnivým člověkem, nesnášejícím

lhostejnost. Sovětský spisovatel je si vědom se vši naléhavostí své odpovědnosti za lidské duše, nemůže se vyhnout hodnocení, schovávat svou tvář za činy, myšlenky a city osob.“ (Jermilov: O stranickosti v literatuře a odpovědnosti kritiky.)

### Ětos socialistického umění

Vedoucí inženýr odvolaného vedení a autor původního projektu Grubskij zůstává se svým zástupcem a spoluautorem projektu, starým inženýrem Topolevem, na stavbě. Nový vedoucí inženýr Beridze vypracovává se štábem, v němž je Grubskij i Topolev, nový návrh, vyhovující podmínce vlády – ročnímu termínu. Nový plán je smělé novátorské dílo, jehož přednosti však nechce ani Grubskij ani Topolev, kteří jsou stále ještě v zajetí své několikaleté práce na projektu, přiznat. Oba se formálně účastní práce na novém návrhu, omezují se však pouze na řádné plnění přidělených úkolů, zůstávajíce i nadále vnitřně přesvědčeni, že jde o nesmyslné riziko a neodpovědnost. Ve štábu inženýrů a techniků jediný Fursov sdílí otevřeně jejich názor, ostatní se během práce na Beridzeově návrhu stále více přiklání k nové koncepci a postupně se stávají – jsou pod moudrým vedením Beridzeovým sami dílčími spoluautory projektu – jeho horlivými zastánci. Grubskij i Topolev zůstávají stále v pasivní opozici. Nový projekt však den ze dne narůstá, odvažné myšlenky se postupně technicky konkretizují a tato skutečnost začíná pomalu působit na starého odborníka Topoleva. V dlouhém a složitém vnitřním procesu pod tíhou přibývajících argumentů, mluvících pro novou koncepci, v něm narůstá pocit nutnosti revize svých názorů. Člověk z gruntu poctivý a čestný nemůže pod náparem mladé pravdy nových stavitelů setrávat dál na svém stanovisku. Stalinova řeč k 7. listopadu je posledním nejmocnějším otřesem, znamená zvrát a rozhodnutí. Topolev se rozchází s Grubským, reviduje od základu své stanovisko, rozechvřen stojí jako u zpovědi před mladým Alexejem Kovšovem, roste každým slovem přiznání a jako očištěn a znovuzrozen, pln odvahy a síly se vrhá do práce.

Ne tak Grubskij. Přesvědčen skálopevně o správnosti svého stanoviska pokouší se nejrůznějšími cestami uhájit svou prestiž na vyšších místech, přestože kromě Fursova už nemá jediného spojence. Otázku revize svých názorů pokládá samolibě za otázku své cti. Konečná dramatická konfrontace obou inženýrů a obou návrhů před zástupci lidového komisařiátu znamená žalostný krach Grubského.

Odchází ze stavby nepřesvědčen, s pocitem křivdy a bolesti. Fursov, který se pokouší v poslední chvíli obrátit a nasadit loajální masku, je své funkce zbaven a navržen nejdříve k propuštění, potom přeložen na jiný úsek stavby.

Bylo nezbytné uvést tento úsek fabule, na němž můžeme zvláště názorně prozkoumat některá etická kritéria socialistického umění. Téma střetnutí dvou různých pojetí téhož problému a dramatický konflikt jejich představitelů není jistě v literatuře nové. Co nového a průkopnického však vytěží z tohoto tématu socialistický realismus? Sledujme vývoj uvedených postav od konce románu: starý inženýr Topolev rozřeší jeden z nejobtížnějších problémů stavby, sám dohlíží na ostrově a v průlivu na jeho realizaci, při zpáteční cestě však loď, na níž se převáží, ztroskotá. Topolev se zachraňuje, vzápětí však vyčerpáním umírá s myšlenkou na nedokončené dílo. Grubskij se po zdrcující, ale blahodárné duševní krizi vrací na stavbu, je přijat, přidělen na jeden z úseků, kde plní vzorně svůj úkol. Stejně Fursov.

Přínos socialistického umění při řešení uvedeného problému spočívá především ve zdůraznění důsledného, trpělivého a vysoce morálního zájmu o člověka. Úloha socialistického spisovatele nekončí konfrontací dramatických linek, vyřešením konfliktu ve prospěch jednoho ze soupeřů. Síla a novost pojetí spočívá právě v etickém dořešení problému. Inženýr Topolev nejen uzná svou chybu, ale také ji důsledně a viditelně napraví. Právě on, postava exponovaná nesympaticky, je nositelem nejušlechtlejšího morálního principu sebekritiky a v závěru románu se stává krásným, téměř symbolickým typem sovětského hrdiny. Sebekritika vůbec je v románu pojímána nikoli jako mechanická cesta nápravy, nýbrž jako *morální* vlastnost sovětského člověka, vštípená mu sovětským řádem. Stejně kritika nabyta v sovětské socialistické skutečnosti především smyslu *konstruktivního*. Kritika není nástrojem trestu, výrazem odvržení, vyřízení, pohrdání, nebo dokonce msty, nýbrž vždy a za všech okolností *pomocnou rukou*, ukazovatelem, radou. Co prostšího, a zdálo by se přirozenějšího, pro autora, než skončit linii Grubského, člověka ješitného, slepě ctižádostivého, nesnášenlivého a sobeckého, v okamžiku jeho krachu. Není pro něj, zdálo by se, v mohutném proudu pracovního úsilí a nadšení ani místa ani času. A přece ho Ažajev nakonec vrací, zestárlého, otřeseného, ale už překonavšího krizi a uznavšího chybu, zpět na stavbu. Určuje mu podřadnou roli, aby tím silněji vyniklo morální vítězství tohoto člověka nad sebou samým, aby znovu dokumentoval, že vnitřní růst lidí a jejich schopnost nebát se kdykoliv začínat znovu po uznané chybě nebo čestné prohře není náhodnou schopností zvláště silných a vyspělých jedinců, nýbrž že je skutečně *typickou morální vlastností lidí vychovaných socialismem*. V knize se vyskytuje výraz „drsná láska“. Tento výraz je právě klíčem k pochopení nových, sovětskou společností vytvořených etických norem. Batmanov, Beridze i Zalkind bojují proti Grubskému tvrdě a ne-

kompromisně. Avšak v okamžiku, kdy poražený Grubskij, uznavší svou chybu, se vrací na stavbu, nedotknou se ani slovem minulosti, dávají mu s pozorností, přátelstvím a vlídností ke kajícímu se člověku možnost úplné nápravy. Radují se ze zachráněného člověka radostí lidí socialismu, kde vztah lidí neurčují zájmy osobní, egoistické a konkurenční, nýbrž věrnost společné myšlenky, směřující ke štěstí všech lidí. Tato drsná láska, jež je vytrvalým spodním tónem celé knihy, je výrazem onoho nového, nesentimentálního, čínorodého *humanismu*, humanismu revolučního proletariátu, který je jednou ze stěžejních zásad sovětské politiky stejně jako sovětské umění. Gorkij odlišil už v roce 1935 geniálně tento skutečný humanismus od měšťáckého pseudohumanismu, jenž se prakticky projevoval jako filantropie, to jest jako milodar masám oloupeným o základní lidská práva: „Humanismus revolučního proletariátu je přímočarý,“ říká Gorkij. „Nepronáší hlasitá a sladká slova o lásce k lidem. Jeho cílem je osvobodit proletariát celého světa od potupného, krvavého, šíleného útlaču kapitalistů, naučit lidi nepokládat se za zboží, které se prodává a kupuje, za surovinu pro fabrikaci zlata a přepychu měšťáků ... Úkoly proletářského humanismu si nežadají lyrických vyznání lásky. Žádají, aby si každý dělník byl vědom své historické povinnosti, svého práva na moc, své revoluční aktivity.“

Tradice tohoto čínorodého humanismu má v ruské literatuře hluboké kořeny. Ruští klasikové, kritičtí realisté 19. století učinili boj za osvobození utlačeného, nesvobodného prostého ruského člověka základním etickým principem své tvorby. Lidský život, člověk, stojí v popředí zájmu ruských klasiků vždy a za všech okolností. A tento důsledný humanistický zájem o člověka vytvořil už v klasické ruské literatuře vysoké etické normy, učinil z literatury neúprosného a neúplatného žalobce i soudce nespravedlivého společenského řádu. Filozofickým základem tohoto neochvějného postoje ruských klasiků ke společnosti i k literárnímu hrdinovi byla víra v člověka. „Tato víra ... je neoddělitelná od víry v realitu historického procesu. Byla to však právě jen *víra* (podtrhuji já, S. M.), nikoliv znalost zákonitostí vývoje společnosti. Odtud pochází utopický element v revolučně demokratické literatuře. Gorkij osvobodil ruskou literaturu od tohoto utopického elementu.“ (J. Frid: Socialistický realismus a současná dekadentní literatura.)

Humanismus sovětské literatury má neotřesitelný reálný základ ve spravedlivém společenském řádu, v němž není bitých a utlačovaných. Perspektivy šťastného a plného života *všech* lidí přestaly být v Sovětském svazu zbožným snem a staly se plánovanou skutečností, očividně naplňovanou. Vítězná válka SSSR nad fašismem byla nejen velikou zkouškou

sil, ale především prověřením neotřesitelnosti morálních principů číno-rodého humanismu, které prostupují všechen sovětský život i sovětskou literaturu. V Ažajevově knize jsou tyto principy vyjádřeny nad jiné výrazně a přesvědčivě. Etické a humánní zásady prostupují a prolínají veškeré vztahy lidí. Autor je aplikuje stejně na vztah muže a ženy jako na spolupráci s domorodými Nivchy a Nanajci, stejně na výchovu komsomolců jako na socialistické soutěžení. Děje se tak beze stopy didaxe, mudrování, naučování a kázání. To, co by možná ještě u nás znělo nepravděpodobně, zní z úst lidí vychovaných socialismem prostě a silně. Lidé se nestydí za silné city, za upřímné nadšení, za nelíčenou radost. Víme bezpečně, že vysoká a hrdá slova Táni Vasilčenkové v okamžiku ohrožení života v bouři na lodi, její hluboké opovržení zbabělým egoismem zločinného Kongrina nejsou frázemi, ale výrazem morální síly. A je nám zřejmé, že literatura, která vložila tyto morální normy do svých základů, je nejpokrokovější literaturou světa.

### Tematické novátorství

Sovětská literatura byla buržoazní kritikou nejednou obviňována z nedostatku tematické invence: „Budování, výstavba a znovu budování. Jaká nuda! Technický úkol, překážky, překonávání překážek, soutěžení, splnění úkolů – všechno na jedno kopyto, neměnné schéma, jež překvapovalo a snad strhovalo u prvních knih, jež však nelze donekonečna obměňovat. Kde je vášně? Psychologie? Napínavost? Kde jsou nečekané tematické oblasti?“

Tak se ptají slepci a hluší. A odpovídáme-li, tedy ne jim a jejich chronickým neduhům, ale těm lidem u nás, kteří dopřávali sluchu překultivovaným mudrcům, snad z pohodlnosti, snad proto, že jim tato tvrzení nikdo nevyvrátil.

I v Ažajevově knize jde o budovatelské téma se všemi jeho typickými znaky. I zde se soutěží, bojuje s časem, sabotáží, překážkami a nakonec vítězí. I zde nacházíme patos heroického pionýrství, jak jsme jej poznali v mnoha jiných sovětských románech obou prvních pětiletok, počínaje Cementem. A přes to všechno je román Daleko od Moskvy po stránce tematické novým, originálním a skvělým přínosem socialistického realismu světové literatury. Pokusili jsme se dokázat – a bylo by zbytečné dokazovat znovu – že je to umělecky plnokrevné dílo, v němž je široce a bohatě uplatněna osobnost, hluboce rozvinuty psychologické vztahy lidí a poutavě využito nového, neznámého prostředí končin Dálného východu. Největším a nejoriginálnějším přínosem románu je však důkladné a jedinečné svého druhu *vysledování a prozkoumání metod sovětského politické-*

ho vedení, jeho psychologických postupů a emocionálních zdrojů. Některé jeho etické zásady, probrané v předchozích vývodech, nejsou v sovětské literatuře nové, poněvadž patří k základním kritériím socialistického umění. Pokud však jde o psychologickou, pedagogickou a takticko-politickou stránku bolševického vedení, je Ažajevův román smělým, objevným a jedinečným dílem. Sovětskému autorovi se zde s obdivuhodnou důsledností a psychologickou i politickou zasvěceností podařilo soustředit svůj umělecký zájem především na tyto, zdálo by se, nepoetické, strohé, fádňi problémy metodiky a organizace práce, výchovy k ideovosti, ke kolektivnosti a osobní odpovědnosti celku. To, co je metodicky a soustavně zpracováno sovětskou vědou a politikou v důmyslný teoretický systém, je zde se strhující přesvědčivostí nazřeno v živé aplikaci na denní praxi ve svém emocionálně psychologickém obsahu. Stránku za stránkou nám před očima roste paralelně s přibývajícím naftovým vedením neviditelné, a přece konkrétní, doslova hmatatelné dílo Batmanova, Zalkinda, Beridzeho, Kovšova na živých lidech. Politické, mravní, pracovní, metodické zásady komunistické teorie, uplatňovány v praxi života a práce velkého kolektivu, otvírají se pod autorovými rukama náhle a překvapivě v nepřebornou pokladnici umění. Jako největší dobrodružství se před námi odvíjí proces růstu lidí vedených zkušenými, odpovědnými a vzornými komunisty. Se zatajeným dechem sledujeme, jak vědomí velikosti a odpovědnosti úkolu, vštěpováno moudře, pružně, lidsky a srozumitelně každému z pracovníků trasy, jako by přeléváno z mozku a žil vedení postupně prosakuje do psychy posledního neznámého svářeče, dělníka u lopaty, domorodého rybáře, do vědomí všech stavitelů naftovodu. S jakým rozhořčením si uvědomujeme všechny podlé pomluvy o „rudých“ komisařích na prostém, moudrém, neúnavném a důsledném hlavním stranickém organizátorovi Zalkindovi. Jak obdivujeme nevyčerpatelnou energii a prozíravost Batmanovovu. Nesčíslněkrát si na stránkách románu uvědomíme, co znamená právě bolševické vedení uplatňující důsledně princip demokratického centralismu. Nelítostně přisní sami k sobě žijí vedoucí doslova ve dne v noci svým posláním, prostí, svobodní a klidní. Nesouce nesmírnou odpovědnost dovedou lidi *přesvědčit* o nutnosti maximálního pracovního vypětí, aniž jedinkrát volili cestu autoritářského komandování. Vycházejí ze zásady, že každý i nejposlednější dělník trasy musí chápat *smysl* stavby, hledají neúnavně způsob, jak naučit každého pohlížet na stavbu z hlediska celostátního zájmu, ve spojitosti se všemi hospodářskými a politickými problémy daného okamžiku. Umějí být neúnavně trpěliví při výchově a převýchově lidí, nikdy je neomrzí věnovat kterémukoli ze svých podřízených čas a energii. Dovedou být stejně trpěliví tam, kde lze předpokládat – třeba po sebevětší námaze – dobré

výsledky, a dovedou být nesmiřitelně tvrdí tam, kde narazí na zlou vůli, záměrné nepochopení, nebo dokonce nepřátelství. Podrobují se soustavně korektivu kritiky zdola, hledajíce v ní nové a nové inspirační zdroje pro svou práci. Dovedou mistrně vyvolávat v život tvůrčí iniciativu všech účastníků stavby, podchytit invenci šoféra, jenž vymyslel novou metodu rozvážení trub, využít nového způsobu kácení stromů, na který přišli dva dřevorubci, stejně jako riskovat uplatnění smělého návrhu inženýra Topoleva na nový způsob prokopávání příkopu na dně průlivu. To, co je nemyslitelné v kapitalismu, se zde stává skutečností: opravdová spolupráce a družba vedení s osazenstvem díla. Lidé se nedělí na vykořisťovatele a vykořisťované. Všichni jsou dělníky na témže díle, prodchnutí touž myšlenkou. Každý plní své poslání na svém místě, každý podle svých schopností tomuto dílu slouží.

Daleko od Moskvy je román o sovětské skutečnosti. Jak velká a krásná je to skutečnost, jež svou realitou předstihla na míle sen milionů vykořisťovaných ve všech kapitalistických státech světa! „Jak šťastni jsme my,“ píše Alexandr Fadějev, „umělci sovětské socialistické společnosti, když v naší skutečnosti reálně existuje nový sovětský člověk, nositel nejpokrokovější, všelidské morálky. Poprvé zpod pera umělcova vznikl literární hrdina, který je skutečným hrdinou života, tvůrcem a budovatelem komunistické společnosti.“

Sovětská literatura je a nemůže nebýt v každém svém novém dobrém uměleckém díle literaturou novátorskou, výbojnou, originální a revoluční, poněvadž je zrcadlem nejpokrokovější, nejrevolučnější a nejradostnější socialistické skutečnosti.

### **Typičnost v pojetí socialistického realismu**

Schopnost postihnout v umění typické a schopnost typizace ztotožnil Dobroljubov se schopností odlišit podstatné od náhodného. Marxistická teorie domyslila tento Dobroljubovův názor, zdůrazňujíc, že schopnost psát realisticky znamená v socialismu typizovat v duchu a ve směru nejpokrokovějších idejí doby. Nestačí odlišit hlavní od vedlejšího, podstatné od náhodného. Je třeba si především ujasnit, že typické neznamena obecné, všední, každodenní, stále se opakující. T. Motylevová definuje takto typičnost v socialistickém realismu: „Pro socialistický realismus se typičnost neztožňuje se všedností. Typické je to, co obráží tendence vývoje skutečného života...“

Ověřme si na románu Daleko od Moskvy, jak aplikuje sovětský spisovatel tyto teoretické zásady socialistického realismu v praxi. Zvolme si za příklad kapitolu Všichni chtějí pryč. Je to jedna z prvních kapitol,



v níž Batmanov naráží ze všech stran na neporozumění a na nechuť vedoucích pracovníků setrvat na stavbě. Důvody jsou dvojí: především tkví v tom, že právě odvolané dosavadní vedení stavby vyvolalo svou neschopností a liknavostí v lidech dojem, že se stavba potáhne na dlouhé lokte a že jejich sil není dostatečně využito, druhý důvod je ohrožení Moskvy nepřitelem, které nechuť k liknavé práci v zázemí ještě zvyšuje. Jeden za druhým se hlásí dosavadní vedoucí u Batmanova se žádostí o propuštění a o přemístění na frontu na pomoc ohrožené Moskvě. Počínaje Kovšovem zpívá jeden za druhým touž písničku: „Vlast je ohrožena, Němci se blíží k Moskvě, stydím se za to, že trčím tady, v týlu, v závětří, zatímco moji spoluobčané hájí svými životy srdce země.“ – Ponecháme teď stranou další vývoj událostí a psychologický postup, jímž Batmanov přesvědčil lidi o nesprávnosti jejich názoru. Zůstaneme při faktu, že se téměř všichni vedoucí a významní pracovníci hlásili dobrovolně na frontu.

Na jiném místě románu líčí Ažajev epizodu o zbabělci doktoru Rodionovovi, který se naopak dere na stavbu, ovšem z opačných důvodů: aby zachránil kůži a vyhnul se frontě.

Postoj, jaký autor k oběma případům zaujímá, nenechává čtenáře na pochybách, že *typický* projev sovětského člověka, sovětské mentality, je chování těch, kdo se hlásí do boje, a nikoli zbabělců, kteří z boje utíkají. Je nepochybné, že v realitě, na skutečné stavbě, z níž Ažajev čerpal látku, se několik lidí hlásilo na frontu. Není vyloučeno, že to nebyli právě všichni vedoucí, a je stejně dobře možné, že jich bylo méně, snad dva, možná jeden z vedení. Stejně pravděpodobné a myslitelné je, že z tisíců lidí dalekého týlu bylo víc případů podobných Rodionovovi. A zde právě vidíme nejnázorněji typizační metodu socialistického realismu. Zdůrazněním, podtržením, několikanásobným opakováním dobrovolného hlášení na frontu nejlepších, nejschopnějších pracovníků se typizuje krásná, obětavá, mravná tendence, jež, zachycena na jedné z tisíců staveb vlastenecké války, se stává typickou pro celý týl, pro všechny stavby, pro zdrcující většinu sovětského lidu. Přitom však autor neschovává hlavu do písku a nezamlčuje, že se vyskytovaly i zjevy opačné. Z Rodionovova případu, z metodiky jeho uměleckého zpracování, z jeho odtrženosti od masy zdravých sovětských lidí je však na první pohled každému jasno, že jde o výjimku, o nezdravý kus masa v těle národa, jenž netylizuje nic než sebe sama a onu zdrcující menšinu jemu podobných, kteří se v sovětské společnosti jako její odštěpenci a vyvrženci vyskytli. Této typizační metody používá autor důsledně. Je pravděpodobné, že skutečné vedení při stavbě skutečného naftovodu naráželo v denní praxi na více případů neporozumění, nedostatečné pracovní kázně, na přehmaty a chyby, že se vyskytlo víc překážek v lidech i mimo lidi, že

i v konečném období stavby nešlo vše ideálně a že se kladný vývoj toho či onoho typu dál obtížněji a mnohem pomaleji, než je tomu v románě. Autor však volil takovou typizační metodu, která zachycuje vývoj v jeho pozitivních a nejpokrokovějších tendencích. Počet kladných charakterů v románě vysoko převažuje počet charakterů záporných, pozitivní vývoj v lidech se urychluje a zintenzivňuje, vzrůstající pracovní vypětí přináší lepší a lepší pracovní výsledky, jejichž odraz autor postupně sleduje úmyslně stále víc a víc na kladných typech, opouští záporné a nenapravitelné jako netypické. Typické, a proto zdůrazněné je stachanovské hnutí, i když na stavbě nebyli všichni stachanovci. Typická je narůstající vůle k vítězství, jejímiž nositeli činí autor pozitivní hrdiny. Typické je vlastenecké nadšení, typická je sebeobětavost jdoucí až do krajnosti a osud zahynuvšího Silina není efektním dramatickým vrcholkem, nýbrž právě vědomou typizací této hrdinné vlastenecké sebeobětavosti. Netypické, a proto záměrně osamocené jsou motivy sabotáže, zločinnosti, zbabělosti, egoismu.

Docházíme tak k závěru, že Ažajevův román odpovídá požadavkům, které na otázku typičnosti a typizace klade teorie socialistického realismu. Ano, jen toto pojetí typičnosti a typizace, jež volí jako typické ony situace, ony charaktery a ony děje, které ve shodě s nejpokrokovější ideologií zobrazují výhonky nejpokrokovější skutečnosti a předjímají v duchu této ideologie budoucí vývoj – jen toto pojetí typičnosti můžeme pokládat za správné, má-li literatura a umění vůbec splnit své nejzákladnější poslání, má-li vyjadřovat, mluveno slovy L. N. Tolstého, „to, co má být, to, o co *musí* usilovat všichni lidé, to, co dává lidem největší blaho...“, mluveno jazykem dneška – má-li být literatura a umění bojovým předvojem za uskutečnění socialismu a komunismu.

### **Kritéria dramatickosti v socialistickém realismu**

V nejnovější buržoazní kinematografické produkci se pojem dramatickosti ztotožňuje s rafinovaným a složitě promyšleným útokem na divákovy nervy. Dramatickými vrcholy jsou zde sadistické scény zdlouhavého a brutálního vraždění, psychické rozborů paranoických záchvatů, honičky za hrdinnými gangstery, geniální řešení detektivních zápletek. U takzvaného lehkého žánru – veseloher je princip dramatickosti zpravidla založen na momentu nelogického, formálně asociativního překvapení, například na nenadálé výhře milionového obnosu, na frivolních nebo laškovných psychických zvratech nevěrných milenek a milenců, na crazy komice nejnemyslnějšího kombinování bláznivých a ztřeštěných situací.

V existenciálních románech Camusových, Sartrových, v umění Kafkově, Célinově, Joyceově je dramatickost ztotožněna s cynismem „svobod-

ných“ lidí, svobodně vraždících, svobodně se rozkládajících ve svém vlastním čase a ve svém vlastním světě mimo objektivní čas a prostor, mimo společnost. Dramatickým zde může být pouze neobyčejné, pikantní, rafinované, cynické – úchylná láska, vzrůstající nedýchatelnost zavřených prostorů, symbolizujících svět a jeho nesmyslnost, zrajezí zločin, bláznivá marnost lidského usilování, nelogičnost bytí, heroizace šílenství, chaotické, bezbřehé, neukázněné plynutí vědomí. Všechno, co je prosté, zdravé, normální, všechno, co se vyvíjí ve společenském kontextu, podléhající zákonitostem společenského vývoje, je, měřeno měřítky tohoto umění, nejen nedramatické, ale prostě nezajímavé, nehodné pozornosti a jakékoli úvahy.

Jak žalostný výsledek pro sovětský román, přiložíme-li k němu kritéria této dramatickosti! Na čtyřech stech stránkách zde nejen nikdo nikoho neuškrtil, neznásilnil, nezastřelil, ale dokonce zde nikdo nezešlel, nepostavil si svou teorii světa, ba ani zde nic nevyletělo do povětří, nepraskla milionová finanční aféra a na nikoho se neusmálo nenadálé štěstí! A co je horší: i těch málo dramatických možností, které děj přináší, je neodpovědně promrháno: jediný útok na život člověka se nepovedl, jediný zločinec je vyřízen na půlstránce, jediná nešťastná láska skončí v komsomolské brigádě! Všichni hrdinové do jednoho zde nedělají nic jiného, než pracují, všichni jsou zdraví a žijí podle společného řádu a mravních norem!

Kontrasty tohoto dvojího pojmání dramatickosti jsou nejen zjevné, ale i typické, příznačné a usvědčující. Jsou věrným odrazem dvojího pojetí umění, založeného na dvou různých myšlenkových principech, z nichž každé slouží od základu jinému společenskému systému. Chceme-li proto postihnout různost kritérií pro dramatickost, je především nutno ujasnit si základní otázku: jaká je funkce umění v kapitalismu a jaká v socialismu, jakým ideám, jakým účelům, jakým ideálům které umění slouží.

V předchozích statích jsme se pokusili upřesnit na konkrétním literárním materiálu poslání socialistického umění jako umění sloužícího vysokému ideálu beztrždní společnosti, ideálu mravnosti, důstojnosti, hrdosti a štěstí uvědomělého socialistického člověka. Jaké jsou ideály, za které bojuje oficiální individualistické umění kapitalismu? Jaký je hrdina, kterého toto umění stvořilo, co je měřítkem hodnoty tohoto umění a komu slouží jeho tvůrce?

Záplava „umělecké“ produkce kapitalistického buržoazního původu – budiž pro všechny další vývody hned na začátku řečeno, že pod pojem „kapitalistického buržoazního umění“ samozřejmě nezahrnujeme pokrokové umění západoevropských a amerických antifašistických a socialistických umělců, vyrůstající svými ideovými kořeny z téže půdy jako umění Sovětského svazu – nás nenechává na pochybách. Počínaje nejpoblár-

nějším filmovým uměním a konče literaturou jsme svědky všeobecného mravního rozkladu, ideového úpadku a dezorientace, rozpadu a degenerace umělecké formy, bezvýhodnosti umění i umělců. Jediná idea, které toto umění slouží, je záměrná oslava jeho bezideovosti, neperspektivnosti, založená na teorii „absolutní svobody“. Společný hrdina, kterého všechny druhy a odnože tohoto umění stvořily, je nahlodanec, skeptik, cynik, šašek, mystik, animál, zrádce, podivín, zločinec, šílenec, psychopat, šosák. Jediným měřítkem hodnoty tohoto umění je jeho úspěch u buržoazní kapitalistické kritiky a buržoazního konzumenta a jeho poplatnost jejich zvlugarizovanému a zbanalizovanému vkusu. A jediný, komu tvůrčově tohoto umění slouží a kdo je poslední instancí jejich uměleckého svědomí, je řetěz kapitalistických kapes, začínající u kapsy nakladatelovy a končící u monopolistických diktátorů světové kapitalistické politiky.

Už z této prosté, nejprimitivnější konfrontace posláním umění v socialismu a v kapitalismu vyplývají logicky závěry o diametrálně rozdílných kritériích hodnocení umění po všech stránkách, a tedy i po stránce jeho dramatickosti.

Čím hlouběji upadá kapitalistická literatura, ať už si dává jméno kteréhokoli „-ismu“, nebo se netají svou bulvárností, tím více se v ní pojem dramatickosti ztotožňuje s pojmem „napínavost“, „senzace“, „dobrodružnost“. Nekladouc si – přesně v intencích svých kapitalistických dirigentů – jiné nároky než čtenáře *pobavit, vzrušit, rozptýlit*, než odlákat jeho pozornost od smrtelných protikladů světa reality do příjemného bezbolestného světa senzace, zábavy a dobrodružství, dociluje toho individualistická módní buržoazní literatura stále rafinovanějším zdokonalováním tohoto svého „dramatického“ arzenálu. Vzrušení, neočekávanost, překvapivost od začátku do konce – to jsou dramatické devízy, před kterými ovšem neobstojí umění socialismu se svým naivním zákonem vítězného boje dobra se zlem, jenž předem vylučuje podobná překvapení, jako je třeba glorifikace zločinu, bezpracný úspěch, marnost a bezvýslednost bludného úsilí kařkovských hrdinů apod.

Socialistický realismus si naštěstí vytvořil jiná kritéria dramatickosti, odpovídající socialistické skutečnosti a jejím etickým normám. I v Ažajevově románu se vyskytuje například zločinec. Zatímco by tato postava poskytla kapitalistickému autorovi vděčnou látku k „dramatickému“ rozvíjení zločinecké psychologie uprchlého trestance, k rozmazávání jeho podvrtné činnosti a k napínavému popisu jeho detektivního odhalení a zneškodnění, vidí socialistický realista dramatickost někde docela jinde než v případě zločinného Kondrina a nachází si pro vyřešení jeho problému v románě zcela jinou, osobitou cestu. Přemýšlí především o smyslu tohoto záporného

typu v románu. Jeho smyslem není v autorově pojetí samozřejmě demoralizující pseudodramatická senzačnost a tím nepřímá heroizace. S přesným smyslem pro proporcionalitu figur a poměr kladu a záporu v kompozici díla poskytuje mu autor – osvětliv nejdříve v ostrých, krátkých, neretušovaných záběrech druh i hloubku jeho zločinnosti a vyvrhnuv jej potom z kolektiva zdravých sovětských lidí – právě tolik místa, aby se stal tmavým pozadím, na kterém by tím jasněji a světleji vyvstaly typy tvořících, pevných, zdravých stavitelů naftovodu. O nic víc a o nic méně. Výsledná linie této postavy, zapojena takto do celkového kontextu, nabývá při své subjektivní negativnosti a odpudivosti objektivního *kladného* významu ve svém účinku na čtenáře, tj. dostává se jí spontánního odsouzení a dociluje se zvýšení čtenářových sympatií ke kladným hrdinům. Domyšleno psychologicky, znamená to, že se čtenářův zájem, čtenářova dychtivost odvrací od podružného, nesympatického a odsouzeníhodného motivu zločince k osudům kladných postav, tj. od motivů destruktivních k motivům *konstruktivním*. Napínávacími se tak pro čtenáře stávají kategorie motivů kladných, zajímavými a dobrodružnými v novém smyslu toho slova se pro něho stává tvůrčí usilování kladných hrdinů a vítězství jejich i myšlenky, za kterou jdou.

Rozumnými, tj. plnými smyslu, zajímavosti a *dramatičnosti* se tak stávají pro čtenáře ony dějové úseky, jež směřují vpřed v ideovém smyslu, nezajímavými a nedramatickými jsou dějové úseky v ideovém smyslu záporné, retardační. Docházíme tak k závěru, že s kardinální chybou buržoazní kapitalistické literatury, tj. s její bezideovostí, přímo souvisí všechny dílčí problémy i problémy skladebné a estetické, a tedy i problém kritérií dramatičnosti. Filozofická stagnace, úpadek a bezvýchodnost je nutně také příčinou degenerace a zdryáčnění kritérií dramatičnosti, zatímco vysoká ideovost literatury socialistické, usilující o zachycení života v dynamickém procesu jeho zákonitého vývoje, koordinuje kritéria dramatičnosti právě s tímto přirozeným a rozumným procesem, jenž je ve své prapodstatě vytvářen stálým dramatickým bojem protikladů.

Proto se socialistický spisovatel nemusí honit za senzacemi pochybných hodnot. Proto vidí například dramatický moment ve vnitřním pozitivním přerodu Ženi Kozlovové, způsobeném nešťastnou láskou ke Kovšovovi, ve zvýšení její stranické aktivity a pracovní výkonnosti, ve zpevnění jejího charakteru a nemusí sahat po problematičtější zvýšení dramatičnosti, např. po její sebevraždě z nešťastné lásky. Dramatickým se pro čtenáře v celé koncepci této postavy stává totiž její vítězství nad sebou, nikoli její pád a slabost. Z týchž důvodů vyrůstají v dramatické vrcholy scény soutěžení o prvenství úseků, zdar nesnadného úkolu komsomolské brigády Táni Vasilčenkové, úspěšné ponoření potrubí do průlivu, cudná, prací zavalená láska Beridzeho a Táni.

A tak, zatímco „dramatičnost“ kapitalistické buržoazní literatury záměrně rozvíjí, podporuje a živí v lidech nízké instinkty, zvířecí prvky, nezdravé vášně, solipsistické životní koncepce, je dramatičnost socialistického realismu ostruhou čtenářovu dychtění po rychlejším uskutečnění socialistického úkolu, jenž je sám o sobě nabit vnitřní dynamikou a dramatičností, rozvíjí v něm vášnivost bojovníka za spravedlivou věc, živí v něm touhu připodobnit se ušlechtilým, čínorodým postavám hrdinů, skutečných, živých hrdinů socialistické práce.

### **O estetických normách a některých otázkách formy v socialistickém realismu**

Černyševského definice krásy – „krása toť život“ – se nestala nadarmo jedním z úhelných kamenů marxistické estetiky. Veliká ve své prostotě a domyšlena marxistickými teoretiky, dokazuje tato idea neoddělitelnost a nerozryvnost problémů estetiky od života společnosti v celém jeho složitém vývoji. Takto chápaná estetika se neuzavírá a neodděluje od problémů životní praxe, naopak splývá s nimi a estetické normy, estetická kritéria se vytvářejí v nejužší souvislosti s normami platnými pro praxi společenského vývoje.

Na rozdíl ode všech idealistických estetických teorií nebude sovětská materialistická estetika své normy jako abstraktní vykombinované konstrukce, nýbrž vycházejíc z chápání dějin estetiky jako „dějin vypracovávání principů vědeckého materialistického chápání procesu vývoje umění, jakož i dějin vzniku a vývoje metody realistického zobrazování života v uměleckých dílech“ (B. Mejlach: Filozofická diskuse a některé otázky studia estetiky), stanoví své normy na pevném základě „kritického studia dějin estetiky a celých dějin umění, na teorii marxismu-leninismu, na požadavcích kladebných na umění... socialistickou přítomností, sovětským lidem“ (tamtéž).

Takto v ohni žhavého reálného života vykované a přísně vědeckou kontrolou marxleninské teorie zakalené normy se stávají oporami estetických principů socialistického realismu, vysvětlujícími, spolu s principy ideovými, smysl a poslání sovětského umění. Estetická norma přestává být problematicky závazným sudidlem a stává se po boku hodnocení ideového aktivní silou, ovlivňující, ve smyslu leninského chápání dialektiky obsahu a formy, přímo obsah uměleckého díla.

Zamýšlíme-li se nad některými otázkami formy při čtení Ažajevova románu, setkáme se s estetickými normami takto chápanými ve velmi výrazné aplikaci na umělecké dílo. Všimneme si dvou nejzákladnějších z těchto norem, jež názorně odlišují socialistický realismus od buržoazních teorií umění a estetiky.

První z nich je *záměrná prostota, jasnost a srozumitelnost formy* románu, korespondující s jasností a srozumitelností ideovou. Socialistický realismus zde přímo navazuje na tradice klasické ruské literatury a bojuje důsledně o formu co nejdemokratičtější, co nejpřístupnější, co nejmasovější, která by však zároveň *neztratila nic na umělecké síle*.

Závažnost a náročnost tohoto estetického požadavku, kladeného na sovětské spisovatele sovětským čtenářem i celým sovětským životem, vynikne nejnázorněji ve srovnání se štěpením, rozpadem a rozkladem formy v umění kapitalistického Západu, jenž dospěl až k nesrozumitelným alogickým formám podvědomého automatismu i vědomé alogičnosti v dílech významných představitelů západní literatury, jako jsou Breton, Joyce a jiní.

Zatímco na Západě vyšla srozumitelnost z módy jako příliš snadná, přístupná, málo vzrušující, málo „umělecká“, zatímco s rozpadem a degenerací formy se stále zužoval okruh čtenářů schopných vnímat umění tlumočené takovými formami a omezoval se na gurmány a zasvěcence, pro které luštění hieroglyfů oblíbených autorů začalo patřit ke společenskému bontonu, zatímco buržoazní umění Západu je podle stupně nesrozumitelnosti „určeno té či oné skupině společnosti, podporující jednu skupinu proti druhé“ (K. Simonov: Slabiny kritiky a její úkoly), je úkolem a ctižádostí sovětského spisovatele nalézt formu tak všeobsahující, tak prostou a zároveň tak uměleckou, jež by „vzrušovala stejně... univerzitního profesora jako soustružníka na závodě, absolvovavšího sedmiletku“ (K. Simonov: tamtéž). O co nesnadnější, o co ušlechtlejší úkol než výlučné, neodpovědné a nesmyslné umění formalistní ekvilibristiky, pěstované buržoazními dekadenty Západu pro stejně dekadentní čtenáře! O co náročnější a zároveň přirozenější a rozumnější je estetická norma socialistického realismu, požadující formu srozumitelnou všem! „Zdaž není schopnost napsat takovou knihu,“ píše K. Simonov, „nejen výbojem politickým, ale i výbojem estetickým?“

Román Daleko od Moskvy je i v tomto ohledu přesvědčivým důkazem životnosti a použitelnosti estetických norem socialistického realismu v živé básnické praxi. Strhující vypravěčská sdílnost, dynamický rytmus dialogu, odlišení osob specifikací jejich jazyka, odstiňování a gradace obsahu střídavě narůstajícím a přitlumovaným patosem – to všechno oepjato naprostou výrazovou srozumitelností je mistrovským dílem formy, splňujícím beze zbytku normativní požadavky demokratičnosti a masovosti umění stejně jako požadavky vysoké uměleckosti jeho formy.

I druhá základní, všeobecně známá estetická norma socialistického realismu, dovozující, že „nové obsahy si vynucují nové formy“, je Ažajevovým románem splněna. Namísto samoučelného, akrobatického a sen-

zacechtivého hledání nových forem v buržoazním umění Západu formuluje sovětská estetika jasně a směle zásadu stavící obsah a formu uměleckého díla do životodárného dialektického protikladu vzájemného ovlivňování a obohacování a současně do vztahu vzájemné neodlučnosti a vzájemně podporovaného vývoje a růstu. Není nových forem bez nových obsahů. Nejvýrazněji to dokládá právě formální degenerace ideově zaostalého, zakrnělého a reakčního umění buržoazního Západu. Od dob Balzakových, Dickensových a Stendhalových, počínaje Flaubertem, začíná se idea měšťáckého umění Západu rozměšňovat, znevažovat a upadat. Ruku v ruce s úpadkem ideovosti buržoazního umění jde postupné rozměšňování, úpadek, rozklad a degenerace formy, jež končí až v slepých uličkách absolutní nesrozumitelnosti, hraničící s abnormalitou.

A naopak: vzrůstající ideovost sovětského umění přináší nové a nové, nečekané, neopakovatelné výboje v oblasti formy, počínaje Gorkým, Majakovským, přes Šolochova, Makarenka, Fedina, Leonova, Fadějeva a konče nejmladšími, teprve nedávno do literatury vstoupivšími autory, jako jsou Čakovskij, Někrasov, Ažajev, Gulia a jiní.

Leninský princip kulturního dědictví nestaví mezi umění minulosti a umění nejaktuálnější z havé přítomnosti nevraživé a řevnivé formální přehrady. Stejně jako přejímá kulturní dědictví ideové, čerpá sovětské umění i z bohaté studnice všech uměleckých tradic a výbojů sovětského a ruského umění blízké i vzdálenější minulosti, *vystřihajíc se jakéhokoli úzkoprsého kanonizování jedné určité formy, jednoho určitého směru*. Dociluje se tak pružnosti a bohatosti v oblasti formy, neomezované regulemi, pravidly a formulami, nýbrž živě spojující nejrůznější a nejhodnější formální hodnoty minulosti s objevnými formálními výboji přítomnosti.

Pro ilustraci lze těchto několik teoretických vývodů doložit i na románu Daleko od Moskvy.

Forma románu, jeho slovník, kompozice, rytmus, jsou především podmíněny jedinečností prostředí Dálného východu, mimořádností úkolu, jeho odbornou specifičností, stejně tak jako dobou děje, skutečností ohrožení Moskvy apod. Bylo by možno doložit například podrobným statistickým zjištěním počtu a rozložení kladných a záporných scén, zjištěním jejich sledu a rozsahu i prozkoumáním jejich vnitřní struktury záměrný formální úmysl autorův navodit nejen obsahem, ale i rytmizací, rozložení, délkou a kompozicí scén dojem optimisticky působící gradace, narůstání, zdaru díla.

Rychlým, téměř filmovým prostřídáváním záběrů a krátkých kapitol, nashromážděných místy ve shluky, dociluje Ažajev dojmu masovosti, zalidněnosti, kolektivnosti celého díla.



Záměrné retardace, odpočinky při klidných, nevzrušených popisech přírody Dálného východu se stávají kontrastními plochami, odrážejícími tím účinněji mohutné, vzrušené, dynamické scény usilovného boje o dodržení termínu na trase naftovodu.

Pohádkově baladická vložka domorodce zpívajícího nad zachráněnými trosečníky, procitajícími ze mdlob, dokresluje svým originálním snovým prolínáním dávných tradic lidového bájesloví s moderním tématem sovětského bojového hrdinství, jedinečným způsobem atmosféru daleké neznámé sovětské Sibíře.

Podrobný formální rozbor by objevil mnoho dalších přínosů Ažajevova románu sovětské próze po stránce formální. Byl by dalším dokladem souvislosti a vzájemného ovlivňování obsahu a formy díla a potvrzením životaschopnosti estetických norem socialistického realismu.

Uvedením dvou z nich vyčerpáváme ovšem jen nepatrnou část jakéhosi, mluveno Mejlachovým výrazem, „estetického kodexu“ socialistického realismu, jehož bohatý a v nesčetných dílech sovětské literatury uložený rejstřík nebyl dosud soustavně zhodnocen ani v Sovětském svazu. Avšak už sama existence takového kodexu je nejvýraznějším svědectvím o síle a novosti teorie, jež neváhá nejen umění hodnotit z hlediska jeho vztahu ke skutečnosti, ale ani klást mu nejvyšší ideové i formální požadavky, vyplývající z nejživějších estetických požadavků a potřeb sovětského lidu.

(1949)

## TŘICET LET BOJŮ ZA ČESKOU SOCIALISTICKOU POEZII

(úryvek)

**Ladislav Štoll**

(...)

Pravdivé umělecké zobrazení všeho toho, co se s podivuhodnou zákonitostí děje v dnešním člověku, není možné, není-li spisovatelův talent stále myslitelsky kultivován nejpravdivějším myslitelským pohledem na svět a život – marxismem-leninismem.