

M. VÁROSS

VÝZNAM POKROKOVÉHO UMELECKÉHO DEDIČSTVA PRE SOCIALISTICKÚ KULTÚRU

Aby sme povzniesli nášho človeka duchovne a morálne, chceme mu sprístupniť všetky veľké kultúrne poklady minulosti a otvoriť mu dokorán brány k poznaniu a kráse.

Klement Gottwald

Socialistická kultúra vzniká ako nadstavba nad novoutvorenou socialistickou hospodárskou základňou. J. V. Stalin učí, že „každá základňa má sebe zodpovedajúcu nadstavbu, svoje politické, právne a iné náhľady a im zodpovedajúce ustanovizne. Kapitalistická základňa má svoju nadstavbu, socialistická — tiež svoju“.¹ Súčasne však marxizmus-leninizmus učí, že revolučná premena hospodárskej základne a jej zodpovedajúce utvorenie novej nadstavby sa nedeje bez súvislosti s predchádzajúcim hospodárskym a kultúrnym vývinom, to znamená, že nová hospodárska základňa neznamená zničenie predchádzajúceho stavu výroby a produktívnych síl, a takisto nová, rodiaca sa socialistická nadstavba neznamená popretie a zničenie celého predchádzajúceho kultúrneho dedičstva, ktoré ľudstvo v priebehu svojho historického vývinu dosiahlo. Lenin a Stalin dôsledne odsudzovali ľavú úchylku tých pseudomarxistov, ktorí si predstavovali, že socialistická kultúra musí byť od základu novou kultúrou, zavrhnúcou akékoľvek kultúrne dedičstvo. J. V. Stalin vo svojej geniálnej práci *O marxizme v jazykovede* pripomenul veľkú chybu tých anarchistov, ktorí chceli budovať socialistické hospodárstvo na rumoch stavu výroby, dosiahnutého za kapitalizmom. „Mali sme svojho času »marxistov« — píše J. V. Stalin — ktorí tvrdili, že železnice, ktoré ostaly v našej krajine po Októbrovom prevrate, sú železnice buržoázne, že nepatrí sa nám, marxistom, používať ich, že ich treba zničiť a vybudovať nové, »proletárske« železnice. Za to dostali prezývku troglodyti...“² Podobne odmietol už V. I.

¹ J. V. Stalin, *O marxizme v jazykovede*, Bratislava 1950, 7.

² Tamže, 18.

Lenin chybnú snahu proletkultovcov likvidovať pokrokové kultúrne dedičstvo, dosiahnuté v predchádzajúcich epochách. Lenin napísal v návrhu rezolúcie pre sjazd Proletkultu r. 1920 ako odpoveď proti proletkulizmu Lunačarského: „Marxizmus si získal svoj svetový historický význam ako ideológia revolučného proletariátu tým, že ani v najmenšom neodhodil najhodnotnejšie možnosti buržoáznej epochy, ale naopak, osvojil si a prepracoval všetko, čo bolo cenného vo viac ako dvojtisícročnom vývine ľudského myslenia a kultúry. Len ďalšia práca na tomto základe a v tomto smere, oduševňovaná (praktickou) skúsenosťou diktatúry proletariátu ako jeho posledného boja proti akémukoľvek vykorisťovaniu, môže byť uznaná za rozvoj naozaj proletárskej kultúry.“³

Tento významný Leninov výrok nabáda každého socialistického kultúrneho pracovníka hlboko skúmať kultúrny odkaz minulosti; pravda, tento postup si vyžaduje správny metodický prístup k historickému materiálu, najmä dôsledne strannícky postoj pri hodnotení kultúrneho dedičstva podľa Leninovej tézy o dvoch kultúrach v každom národe. „V každej národnej kultúre sú, i keď nevyvinuté, prvky demokratickej a socialistickej kultúry, lebo v každom národe je vrstva pracujúca a vrstva vykorisťujúca, ktorých životné podmienky nevyhnutne rodia ideológiu demokratickú a socialisticú. Ale v každom národe je aj kultúra buržoázna (a väčšinou ešte pravičiarska a klerikálna), vyskytujúca sa nielen ako »prvok«, ale ako *vládnúca* kultúra... Keď propagujeme heslo internacionálnej kultúry demokratizmu a všesvetového robotníckeho hnutia, berieme si z každej národnej kultúry iba jej demokratické a socialisticke prvky, berieme ich iba a bezpodmienečne ako protiváhu buržoáznej kultúre, meštiackemu nacionalizmu každého národa.“⁴

V tomto článku si osvetľujeme problém, aký význam má umelecké dedičstvo pre vývin socialistického umenia, aký je život klasických umeleckých diel minulosti v pomere k socialistickej kultúrnej nadstavbe a aké sú úlohy marxisticko-leninskej estetiky pri zužitkovaní klasického odkazu pre prehĺbvanie poznania a metódy socialistického realizmu.

Potreba výstavby socialistickej kultúry a socialistického umenia v našej spoločnosti si vyžaduje poznať a správne zhodnotiť bohaté umelecké dedičstvo, ktoré nám zanechali klasici každého umeleckého odboru. Je to úloha, ktorá sa kladie nielen historikom umenia, ale aj našej estetike, budujúcej na zásadách, postavených Marxom, Engelsom, Leninom a Stalinom. Naša estetika bude môcť tvorivo spolupôsobiť pri rozvíjaní nášho nového umenia len v tom prípade, ak bude mať na mysli potrebu aktívnych umeleckých tvorcov, ak bude vedome svojou prácou prispievať k premene spoločenského vedomia, teda ak bude spolupôsobiť pri výchove širokých mas pracujúcich k láske pre

³ V. I. Lenin, *O literatúre*, Praha 1950, 145.

⁴ V. I. Lenin, *Sočinenija* IV, 20, 8.

socialistické umenie, nadväzujúce v nových spoločenských podmienkach na umelecký odkaz národných klasikov a revolučnú realistickú tradíciu minulých období.

Význam klasického umeleckého odkazu pre socialistické umenie vyplynie najjasnejšie, keď rozoberieme základné otázky vzťahu umenia ku skutočnosti a dialektický proces umeleckého odrážania skutočnosti v jednotlivých obdobiach umeleckého vývinu, ďalej rozklad umenia v zahŕňajúcom kapitalizme a boj marxisticko-leninskej estetiky proti reakčným náhľadom formalistov a naturalistov, kozmopolitov a nacionalistov, ktorí popierajú nielen materialistický gnozeologický základ umenia, ale aj celú revolučnú tendenciu veľkých umeleckých diel všetkých epoch.

Základnou otázkou marxisticko-leninskej estetiky je otázka vzťahu umenia ku skutočnosti. Sovietsky estetik S. Nedošivin píše: „Ak hlavnú otázku, ktorá filozofov rozdelila na dva tábory, tvorila otázka pomeru myslenia k bytiu, hlavná otázka estetiky ako vedy môže sa formulovať ako otázka pomeru umenia ku skutočnosti. Napokon, od odpovede na túto otázku závisí aj rozriešenie všetkých ostaných estetických otázok.“⁵ Marxizmus-leninizmus tým, že chápe umenie ako subjektívny odraz objektívnej skutočnosti, zastáva nielen náhľad o prvenstve bytia pred vedomím, ale zdôrazňuje aj aktívnu úlohu vedomia pri poznávaní, hodnotení a pretváraní skutočnosti.

Umelec poznáva skutočnosť podobne ako vedec, ale svoje poznanie označuje navonok v inej forme a inými prostriedkami. Umelec sa od najstarších čias vyjadroval v obrazoch, a to bez ohľadu na to, či bol výtvarníkom, spisovateľom, dramatikom alebo hudobníkom. Pritom obrazy, v ktorých sa vyjadroval, neboly pasívnym napodobnením alebo pretlmočením obrazov, ktoré vnímal okolo seba v skutočnosti, ale byly to obrazy, v ktorých poznanú skutočnosť hodnotil, pretváral a dotváral pomocou fantázie a na podklade určitého svetonáhľadu. O umelcovi nehovoríme vtedy, keď ide o človeka, ktorý pasívne a podrobne opíše určitú udalosť, ktorý prenesie smysliami odrážanú tvár na plátno alebo do sádry, ktorý sa obmedzí na napodobnenie napr. vtáčieho spevu v hudobnom diele, ktorý scénu z ulice jednoducho prepíše do formy divadelného kusu. Tento pasívny, neumelecký postup označujeme ako naturalizmus, ako bezideové prenášanie určitých smyslových dát do formy literárneho, výtvarného, hudobného alebo dramatického diela. No práve tak nepovažujeme za umelca človeka, ktorý si problém umenia zužuje na samoúčelné kombinovanie „pekných“ slov, „pekných“ farieb, „pekných“ zvukov alebo „pekných“ pohybov a gest, ako to robia buržoázni formalisti. Ich náhľad na umenie je hlboko antihumanistický, lebo popiera právo a povinnosť umelca aktívne hodnotiť a pretvárať skutočnosť, lebo odtrháva krásno od života a umenie mení na samoúčelnú hru nasilu originálnych jednotlivcov.

⁵ G. Nedošivin, *O vzťahu umenia ku skutočnosti*, Bratislava 1951, 7.

Formalizmus, ako napísal V. I. Lenin, predstavuje v sebe šírenie nenávisť medzi ľuďmi, nemorálnosti, ľži, cynizmu, zvieracích inštinktov, blúznenie pomätených; zobrazuje to, čo rozličným spôsobom učia mnohé formalistické školy — kubisti, expresionisti, surrealisti atď. Tento najreakčnejší ideový obsah formalizmu priviedol umenie k úplnému rozkladu obrazu, k likvidovaniu formy, priviedol umenie do slepej uličky a k zahŕňaniu.

Formalisti a naturalisti sa navonok slobodne zriekli práva a povinnosti odrážať v umení skutočný život, to znamená, že sa naoko zriekli práva hovoriť o živote, hodnotiť ho a nabádať ľudí na to, aby bojovali za jeho pravdivejšiu a krajšiu náplň. Toto „zrieknutie sa“ je však slobodné len naoko, pretože je nevyhnutným dôsledkom najhlbších antagonistických protirečení kapitalistickej spoločnosti, ktoré položily priepasť nielen medzi hospodárske vzťahy ľudí, ale aj medzi mravné vzťahy a medzi vzťahy ľudí ku skutočnosti. Toto „zrieknutie sa“ nadobúda však v imperialistickom štádiu kapitalizmu čoraz bojovnejšiu a programovejšiu úlohu. Buržoázny umelec nielen nechce stať tvárou v tvár ku skutočnosti, ktorá ho obklopuje, ale so svojej reakčnej pozície popiera vzťah umenia ku skutočnosti ako vzťah umelecký. Jeho odtrhnutie od života, od prírody a spoločnosti ide tak ďaleko, že umenie definuje výlučne ako hru, sen, ako hľadanie absolútnej, akejkolvek reálnosti zbavenej formy, ako fantáziu podriadenú matematickým alebo fyzikálnym zákonom. Reakčná teória „umenia pre umenie“ dôsledne hovorí o literárnom diele ako súhrne určitých slov, ktoré nechcú mať nijaký obsah, a vidieť v nich obsah znamená vnášať dodatočne do nich niečo, čo tam vôbec nemá byť; podobne sa díva na výtvarné dielo, ktoré je doskou, pokrytou „krásnymi“ farbami alebo hmotou, určitým spôsobom rozloženou v priestore. Tak isto sa díva na hudobné dielo, ktoré je vraj sústavou zvukov, organizovaných podľa určitých harmonizačných a inštrumentačných pravidiel.

Bolo by však veľkou chybou domnievať sa, že tieto náhľady buržoáznej estetiky sú len neškodným omylom s hľadiska určitých idealistických pozícií. V „netendenčnosti“, ktorú považujú meštiacki estetici a umelci za svoju najväčšiu ctnosť, je hlboká reakčná tendenčnosť, a práve tak v ich „zriekaní sa“ ideovosti je hlboká reakčná ideovosť. Buržoázne umenie sa totiž ani pri svojej zaprisahanej netendenčnosti nemohlo zbaviť určitého, a to presne vyhraného vzťahu ku skutočnosti, najmä k spoločnosti, pretože ho na to donucujú hospodárske vzťahy. Buržoázny umelec by umrel hladom, keby mu bolo absolútne jedno — čo s obľubou tvrdieva — s akým ideovým a hmotným ohlasom sa jeho dielo stretne; a že mu to vôbec nie je ľahostajné, dokazuje nemilosrdný konkurenčný boj medzi jednotlivými umelcami, umeleckými spolkami alebo nakladateľstvami, výstavnými galériami, divadlami a hudobnými spoločnosťami. Buržoáznemu umelcovi nie je jedno, ako svoje dielo speňaží, to znamená, ako svojou „originalitou“ ohromí unavené smysly kapitalistického konzumenta, ale je mu vlastne jedno stanovisko vykorisťovaných mas. S týmito je

ochotný počítat len do tej miery, nakoľko môžu jeho dielo odkúpiť alebo mu ho pomôcť speňažiť; s tejto stránky však nemá s pracujúcimi masami mnoho starostí, pretože pri ich nízkej životnej úrovni im na kultúru nestačí, a teda nie je ani rozhodujúce, či im je dielo meštiackeho umelca blízke a zrozumiteľné, alebo nie. Buržoázny umelec však okrem kapitalistov veľmi počíta s inteligenciou, a to aj s takou, ktorá pochádza z radov proletariátu alebo drobného roľníctva. Tu buržoáznemu umelcovi pomáha meštiacka škola a celý výchovný systém, ktorý budúceho príslušníka inteligencie presvedčí o nevyhnutnosti uctievať buržoázny svetonáhľad a jeho estetické odnože. Tým sa inteligencia proletárskeho alebo maloroľníckeho pôvodu postupne odtrháva od záujmov tried svojich otcov a postupne sa vychováva na reakčných prisluhovačov kapitalizmu a všetkých odvetví jeho ideologie. Toto je tiež pravá tendencia v „netendenčnosti“ buržoázneho umenia, a tu je druhá, jednoznačne reakčná a antihumanistická tvár teórie „umenia pre umenie“ i celého meštiackeho liberalizmu.

Buržoázny formalizmus a naturalizmus je však nielen výrazom úpadku kapitalistickej triedy s celou jej kultúrou a morálkou, ale je aj popretím základného obsahu, ktorý sprevádzal a naplňoval celé veľké pokrokové umenie od najstarších čias do prítomnosti.

Čo hodnotíme ako pokrokové v umení jednotlivých vývinových etáp? Keď marxisticko-leninská estetika definuje umenie ako subjektívny odraz objektívnej skutočnosti, neberie túto definíciu izolovane, ale v súvislosti s celým svetonáhľadom dialektického a historického materializmu. Osou doterajšieho vývinu ľudskej spoločnosti bol triedny boj, boj mladých pokrokových tried proti vládnúcim triedam, ktoré sa po prevzatí moci postupne vyžívaly, svojím spoločenským zriadením brzdili ďalší vývin produktívnych síl a nakoniec zahŕňali aj svetonáhľadovo aj kultúrne. V prvotne-pospolnej spoločnosti, keď ľudia organizovali svoj život podľa každodenných potrieb, ktoré ukájali predovšetkým sbieraním hotových produktov prírody (poľovaním na zver, rybolovom, sbieraním plodín atď.), hlavným hýbadlom ich činnosti bol boj s prírodou. Hlavným hýbadlom prvotného spoločenského zriadenia bola snaha utvoriť si čo najdokonalejšie prostriedky na zadovažovanie každodenných životných potrieb. Nie je preto náhodné, že príslušníci prvotne-pospolnej spoločnosti zachytili vo svojich umeleckých dielach predovšetkým divú zver, ktorá bola hlavným predmetom ich obživy; a nezachytili ju vo forme jednoduchého napodobnenia, ale s výrazom hrôzy i obdivu, úcty i pocitu víťazstva nad porazenou korisťou. Primitívne jaskynné kresby z praveku sú dôkazom toho, že popudom k ich vzniku nebol pasívny, objektivistický vzťah niekdajšieho umelca ku skutočnosti, ale že odraz danej skutočnosti v jeho vedomí bol aktívny, umocnený hlboko zainteresovaným vzťahom jeho a jeho spoločníkov k zobrazenému predmetu.

Celé doterajšie dejiny umenia jednoznačne ukazujú, že každé veľké ume-

lecké dielo vyplynulo z aktívneho, priam novátorského a revolučného vzťahu umelca ku skutočnosti. A keďže takýto vzťah sa mohol realizovať iba na základe hlbšieho, úplnejšieho poznania skutočnosti, vyplýva z toho, že naozaj veľkí umelci jednotlivých období spoločenského vývinu boli nielen ideovými revolucionármi, ukazovateľmi možnosti krajšieho života, ale aj realistami. Umelci sa vyjadrovali realistickou formou zakaždým, keď odhalili nové, neúplne alebo zle poznané stránky skutočnosti, keď ich toto nové naplnilo nenávisťou k tomu, čo život hatí, a láskou k tomu, čo život rozmnožuje, a keď svoje poznanie chceli srozumiteľne tlmočiť svojej spoločnosti, svojej triede. Existuje teda dialektická jednota medzi materialistickým poznávaním skutočnosti a realistickou metódou umeleckej práce.

Odras takejto novej skutočnosti a jej prehĺbeného poznania pozorujeme vo výtvarnom umení Egypťanov, ktorých otrokárske spoločenské zriadenie sa v priebehu stáročí viackrát kvalitatívne zmenilo, pričom každá takáto zmena sa odrazila v hlbšom umeleckom poznávaní; pozorujeme ho aj v gréckom literárnom, výtvarnom a dramatickom umení, ktoré sa kvalitatívne zmenilo, keď nastúpila aténska demokracia ako nová forma otrokárskeho zriadenia v porovnaní s predchádzajúcim vývinom otrokárskej spoločnosti.

Jasným dôkazom revolučnosti a realizmu ako dôsledku nového poznania skutočnosti môže byť aj renesančné umenie, i keď práve renesancia sa v buržoáznej estetike vysvetľuje s nesprávnych idealistických pozícií. Vynikajúce diela renesančného umenia sa v nej zdôvodňujú rozmachom individualizmu, oslobodením z pút stredovekého náboženského myslenia, objaviteľskými zámoorskými cestami a podobnými druhoradými dôvodmi. Príčiny renesančného realizmu sú však omnoho hlbšie. Korenia vo vzniku nových, kapitalistických výrobných vzťahov v rámci celkového feudálneho poriadku, vo vzniku remesiel a obchodu, teda vo vzniku novej triedy, meštianstva, ktoré v mestách čoraz viac prijímalo hospodársku moc a rozvíjalo aj svoj nový svetonáhľad. V porovnaní s feudálno-náboženským myslením a umením bolo vznikajúce buržoázne myslenie veľkým pokrokom, pretože bolo vyšším, úplnejším odrazom skutočnosti. Buržoázne spoločenské vedomie ako dôsledok zmien, ktoré nastúpily v spoločenskom bytí rozvíjaním sa meštianstva, odrážalo dovtedy vedou a umením dostatočne nepostihnuté stránky skutočnosti a otváralo veľké možnosti tvorivého rozvoja vied a umení. Preto renesančný realizmus nie je dôsledkom nejakého imanentného vývinu kultúry, ako to tvrdí buržoázna estetika, ale dôsledkom uvoľnenia ďalšieho vývinu produktívnych síl, vznikom nových výrobných vzťahov a prechodom triedneho boja na vyšší vývinový stupeň.

Danteho *Božská komédia* bola jedným z prvých diel, v ktorých sa v rámci starých obrazov objavuje nový obsah; tento obsah, ktorý v rámci daných spoločensko-historických podmienok hodnotíme ako pokrokový, pretože smeruje k oslobodzovaniu ľudského poznania a spoločenskej praxe, prejavuje sa

potom ešte plnšie v renesančných dielach výtvarných, ďalej v prvom novodobom románe *Don Quijote* od Cervantesa, v satirických spevoch a hrách, kde sa kritizuje prehnité feudálne rytierstvo a hrdinom sa stáva nekonvenčný príslušník meštianstva, v krátkosti, vo všetkých tých umeleckých dielach, ktoré razia revolučné myšlienky protifeudálne, reformačné a liberálno-uto-pistické.

Pre renesančný realizmus je predovšetkým príznačné, že sa v ňom odráža konkrétny život a príroda omnoho pravdivejšie, hlbšie a kritickejšie ako v do-vtedajšom umení. I keď renesančné umenie ostáva väčšinou viazané na dobovú náboženskú tematiku, vyznačuje sa novým, životnejším obsahom a novou, jemu zodpovedajúcou realistickejšou formou. Renesanční umelci síce ďalej hovoria o mytologickom alebo kresťanskom nebi, nadprirodzenom živote a pod., ale v skutočnosti vyjadrujú život a spoločenské protirečenia, ktoré okolo seba vidia. Ich madony sú zo života odpozorované zdravé meštianske matky, ich anjeli sú konkrétne, materialisticky poznané deti, v krátkosti, ich umenie začína kotviť na zemi, v reálnom živote, v ktorom prebieha hospodárska revo-lúcia, vyvolaná vznikom nových výrobných vzťahov.

Pre vývin buržoázneho umenia ako ideologie je charakteristické, že vyko-návalo pokrokovú funkciu dovtedy, kým buržoázia s pomocou proletariátu neprevzala v spoločnosti politickú moc. Zatiaľ čo pred touto politickou revo-lúciou buržoázia bojovala proti feudalizmu a v proletariáte, hoci ho vyko-risťovala, videla svojho politického spojenca, po revolúcii, keď sa stala vý-lučnou vládnuťou triedou, vynakladala všetky prostriedky na ubíjanie revo-lučnosti prudko sa rozvíjajúceho proletariátu a na jeho hospodárske i kul-túrne vykorisťovanie. Preto napr. buržoázne umenie pred svrhnutím feuda-lizmu bojuje za spoločenský pokrok, ostro kritizuje feudálny spoločenský po-riadok a prehnitý feudálno-klerikálny svetonáhľad, ale po revolúcii rapídne odumiera jeho revolučnosť a stáva sa nástrojom reakčných záujmov buržoázie proti vykorisťovanému proletariátu. Tento úpadok možno pozorovať na kva-litatívnej zmene buržoázneho umenia vo Francúzsku, ktoré tesne pred Veľkou buržoáznou revolúciou bolo nositeľkou pokroku, ale už desať-dvadsať rokov po nej je v znamení zrady základných ideí revolúcie, vyhranej s pomocou proletariátu.

Zatiaľ čo buržoázne umenie v predrevolučnom období v podstate vyjadrovalo svojím protifeudálnym a pokrokovým postojom aj prvoradý záujem ešte slabého proletariátu, hneď po prevzatí politickej moci buržoáziou sa vynoruje neprekonateľné antagonistické protirečenie medzi triednymi záujmami bur-žoázie a robotníckej triedy. Odrazom tohto protirečenia je v prvom období kritika buržoázneho spoločenského zriadenia, vyslovovaná pokrokovými buržoáznymi autormi; takéto sú napr. Balzacove diela, Daumierove po-litické karikatúry a diela celého radu iných autorov rozličných národností. Až neskôr, pod vplyvom revolučného učenia marxizmu, vyrastá umelecká

inteligencia, ktorá vedome tlmočí záujmy proletariátu tým, že sa neobmedzuje len na kritiku nerestí meštiackej spoločnosti s hľadiska ideálov buržoáznej revolúcie, ale priamo hlása potrebu svrhnuť moc triedy kapitalistov a statkárov. Takýmito umelcami sú napr. výtvarníci, ktorí spolupracovali pri vzniku a priebehu Parížskej komúny na čele s Courbetom.

No najprenikavejším dokladom revolučnej ideovosti, spojenej s vysokým realistickým majstrovstvom, je umenie kritických realistov XIX. stor. v Rusku. Reakčnosť feudálneho cárskeho absolutizmu, ktorý vo vývine ďaleko zaostával za rozvíjajúcim sa kapitalizmom v západnej Európe, zapríčiňovala najhlbšie spoločenské vnútorné protirečenia, brzdila vývin produktívnych síl, rozvoj kapitalistických výrobných vzťahov a v kultúrnej oblasti udržiavala ruskú spoločnosť na úrovni v podstate stredovekého štátu. Jednako sa však v rámci tohto prehnitého systému postupne rodia revolučno-demokratické sily, podnietené najprv prenikaním osvietenstva, potom otrasom v dôsledku Napoleonovho vpádu r. 1812 a neskôr sa rozmáhajúce po krvavej likvidácii dekabristov r. 1825. Revolučná demokracia v Rusku našla svojich vynikajúcich ideologov, ktorých práca vrcholí v geniálnom diele N. G. Černyševského. Černyševskij utvára vo svojej disertácii *Estetické vzťahy umenia ku skutočnosti* najvyspelejší systém materialistickej estetiky pred marxizmom a vo svojom románe *Čo robiť?* sa neuspokojuje len s tlmočením záujmov pokrokovej buržoázie, ale ide ďalej, raziac cestu socialistickým myšlienkam. Černyševského estetika, ktorá bola ideológiou všetkých pokrokových umelcov v Rusku v druhej polovici XIX. stor., uplatňuje predovšetkým jasnú myšlienku, že umenie má hovoriť o živote, pretože krásno je život. „Najvšeobecnejšie z toho — píše Černyševskij — čo je človeku milé, čo je mu na svete najmilšie, je — život; všetko, čo žije, obáva sa už svojou prirodzenosťou zániku, smrti a miluje život. A zdá sa mi, že definícia krásna — »krásno je život, krásna je bytosť, v ktorej vidíme život taký, aký by podľa našej predstavy mal byť, krásny je predmet, ktorý v sebe prejavuje život alebo nám život pripomína« — zdá sa mi, že táto definícia uspokojivo vysvetľuje všetky okolnosti, ktoré v nás vzbudzujú pocit krásna.“

Revolučno-demokratická ideológia sa najužšie spájala s láskou k vlastnému ľudu, k vlasti, a preto sa stala výrazom najhlbších záujmov širokých mas ruského ľudu spolu s ľuďom iných národov ruského štátu. Na jej základe mohlo vytvoriť ruské realistické umenie diela, ktoré pravdivo a s prenikavou revolučnosťou odrážali protirečivú ruskú spoločnosť, bojovaly proti cárizmu, vychovávaly ruský ľud k národnému a triednemu povedomiu a pritom boli vrcholom realistického majstrovstva, dosiahnutým v umení XIX. stor. Spisovatelia, básnici, výtvarníci, hudobníci a dramatickí autori, ktorí pracovali v duchu revolučno-demokratických myšlienok, vytvorili o svojej dobe omnoho pravdivejší a pre budúcnosť platnejší obraz ako celá oficiálna historiografia až po Veľkú októbrovú socialistickú revolúciu. Gogoľ, Turgenev, Nekra-

sov, Saltykov-Ščedrin, Gončarov, Ostrovskij, Tolstoj, Čechov, Perov, Kramskoj, Repin, Surikov, Vasnecov, Vereščagin, Glinka, Dargomyžskij, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij a mnohí iní umelci — príslušníci tejto vynikajúcej skupiny — sú klasikmi ruského umenia, na ktorých diela sa učia umelci socialistického realizmu všetkých tvorivých odvetví.

Pri skúmaní klasického odkazu minulosti vlastného národa i ostatných národov sa však nemôžeme uspokojovať iba s vonkajším konštatovaním formálnej alebo tematickej stránky jednotlivých diel. Poznať pokrokovú realistickú tradíciu znamená predovšetkým poznať vzťah toho-ktorého umeleckého diela ku skutočnosti, ktorej sa stalo odrazom. Realizmus nie je formálna vlastnosť umeleckého diela, ale výsledok uvedomelého, majstrovského a srozumiteľného vyjadrenia pokrokového obsahu v umeleckom diele, v krátkosti, o realizme môžeme hovoriť len pri takom diele, pri ktorom sme sa na základe štúdia spoločensko-historických daností presvedčili, že hovorí pravdu, že stojí na strane zdravých, rozvíjajúcich sa síl a je celou svojou metódou poňatia v protiklade s odumierajúcimi, zahŕňvajúcimi silami.

V tejto súvislosti sa preto musíme dotknúť vzťahu medzi estetickými a etickými zásadami v umení, o čom prebehla r. 1950 diskusia v Sovietskom sväze. Sovietsky teoretik umenia P. Trofimov vo svojej práci *Jednota etických a estetických princípov v sovietskom umení* dokazuje na rozbere súčasného sovietskeho umenia v protiklade k reakčnému paumeniu buržoázneho západu, ako je každé opravdivo veľké umelecké dielo nerozlučnou jednotou krásneho a morálneho. „Estetika socialistického realizmu — píše P. Trofimov — je čo najtesnejšie spätá so sovietskym humanizmom, ktorý spája neobmedzenú lásku k socialistickej vlasti so žhavou nenávisťou k nepriateľom pracujúcich.“⁶

Táto dialektická jednota krásneho a morálneho však platí nielen pre umenie socialistického realizmu, ale aj pre celý doterajší vývin umenia. Práve otázka morálky v umení je jedným zo základných hľadísk, pomocou ktorých definujeme v marxisticko-leninskej estetike pokrokovosť obsahu diela v daných spoločensko-historických podmienkach.

Gorkij napísal: „Dobre pracovať — to znamená dobre žiť. Túto prostú, jasnú pravdu výborne poznajú tisíce a státisíce súdruhov — prvých budovateľov socializmu na zemi. Táto pravda, ktorá pevne spája teóriu a prax, etiku a estetiku, musí byť základom výchovy našich detí.“ Na tomto základe aj marxisticko-leninská estetika zovšeobecňuje skúsenosti a zásady klasického umenia minulosti a odhaľuje nerozlučné spojenie, ktoré existuje medzi pokrokovým umením a pokrokovou morálkou.

⁶ P. Trofimov, *Jednota etických a estetických princípů v sovětském umění*, Praha 1951, 17.

Zatiaľ čo celý predchádzajúci vývin umenia bol charakterizovaný bojom triednych a ideologických protirečení, umenie socialistického realizmu bojuje s triednych pozícií proletariátu, vedúceho široké masy pracujúcich, za beztriednu spoločnosť. Tento rozdiel určuje potom aj chápanie pokrokovosti v umení a morálke jednotlivých vývinových epoch. Za pokrokové považujeme umenie, ktoré v daných spoločensko-historických podmienkach bojuje za prechod spoločnosti na kvalitatívne vyšší stupeň spoločenského zriadenia a morálky. Konkrétne — v otrokárskej spoločnosti bol pokrokovým umelec, ktorý vo svojom diele nalieval masám sebavedomie bojovať za lepší život, vymaňovať sa z tajomných síl nespočetných bohov, vidieť v bohoch výmysel vládnucej triedy otrokárov. V období feudalizmu — ako sme povedali — vykonali pokrokovú funkciu umelci, najmä renensanční, neskôr osvietenský a revolučno-demokratický, ktorí sa postavili na stanovisko buržoáznej triedy, v tom čase najživotaschopnejšej, a hlásali vo svojich dielach myšlienky slobody, bratstva a rovnosti. V období kapitalizmu konajú pokrokovú revolučnú funkciu umelci, ktorí sú na stanovisku svetonáhľadu najrevolučnejšej triedy, triedy robotníckej, bojujú proti vykorisťovaniu a pripravujú socialistickú revolúciu ako nevyhnutný predpoklad pre diktatúru proletariátu, výstavbu socializmu a prechod do beztriednej spoločnosti.

Je však jasné, že v týchto kritériách pokrokovosti umenia je nerozlučne obsiahnuté aj mravné hľadisko. Lenin takto prenikavo definoval mravnosť, pričom mal na mysli platnosť tejto definície aj pre hodnotenie pokrokovosti umenia: „... Mravnosť je to, čo slúži zničeniu starej vykorisťovateľskej spoločnosti a sjednoteniu všetkých pracujúcich okolo proletariátu, budujúceho novú spoločnosť komunistov.

Komunistická mravnosť je mravnosťou, slúžiacou tomuto boju, sjednocujúcou pracujúci ľud proti akémukoľvek vykorisťovaniu, proti akémukoľvek drobnému vlastníctvu, lebo drobné vlastníctvo dáva do rúk jednotlivca to, čo bolo vytvorené prácou celej spoločnosti.“⁷

Keď zovšeobecníme tento poznatok marxizmu-leninizmu, pridáme jednoznačne k uzáveru, že pokrokovosť ktoréhokoľvek umeleckého diela v ktorejkoľvek vývinovej epoche závisí od triednej pozície, s ktorej dielo vzniklo a s ktorej aktívne odrazilo danú skutočnosť. „... Tak ako sa ekonomické vzťahy v otrokárskej, feudálnej a buržoáznej spoločnosti vyvíjaly v triednych protirečeniach, tak aj estetické názory, rovnako ako morálka, sú v týchto spoločnostiach triedne: alebo ospravedlňujú panstvo a záujmy vládnucej triedy, alebo vyjadrujú nespokojnosť utlačovanej triedy s týmto panstvom a bránia záujmy utlačovaných.“⁸

⁷ V. I. Lenin, *O literatúre*, Praha 1950, 155.

⁸ P. Trofimov, *Jednota etických a estetických princípů v sovětském umění*, Praha 1951, 7.

Dejiny ľudskej spoločnosti, ktorých osou je triedny boj ako základná hybná sila spoločenského a kultúrneho pokroku, sú reťazou, určenou živelným vývinom produktívnych síl a odrážanou v neustále sa prehľbujúcim a kvalitatívne zdokonaľujúcim vedeckom a umeleckom poznávaní. Dejiny umenia sú tak isto bojom protirečení, teda sú tak isto historickým dialektickým procesom, ako aj dejiny celej spoločnosti. V dejinách umenia v každom období stály proti sebe protikladné sily starého, skostnateneho, formalistického a sily nového, rozvíjajúceho a realistického. Toto nové, realistické a pokrokové umenie odrážalo novú rodiacu sa tvár skutočnosti, resp. človeka, ktorá skutočnosť sa vyvíjala v dôsledku vývinu produktívnych síl, v dôsledku dokonalejšieho boja s prírodou, v dôsledku prehľbovaného poznania skutočnosti a v dôsledku uvedomenia si potreby kvalitatívne vyšších foriem spoločenského zriadenia a kultúry. Nositeľmi týchto myšlienok boli v každom období mladé triedy, vznikajúce v tej-ktorej spoločensko-hospodárskej formácii ako nevyhnutný dôsledok jej vnútornej organizácie; takto sa v rámci otrokárskoho systému sformovala a zrevolucionizovala trieda otrokov, ktorá ho nakoniec zničila a pripravila revolučný prechod do feudalizmu; vo feudalizme sa sformovala trieda nevoľníkov, ktorá spolu so živelnou sa rozvíjajúcou buržoáziou nakoniec zničila feudalizmus, čím nastal revolučný prechod do kapitalizmu. Skutočnosť, že buržoázia rozvíjala svoju hospodársku moc a zároveň aj svoju kultúru už za feudalizmu, je veľmi dôležitá pre poznanie vnútorných protirečení v rámci feudalizmu a pre stopovanie pokrokovej umeleckej tradície v rámci tohto systému. Feudalizmus padol po buržoáznej revolúcii vlastne už len ako prežitý politický systém, brzdiaci úplný rozmach kapitalistických výrobných vzťahov a buržoáznej ideologie, ale s hospodárskej stránky už dávno predtým nebol výlučným systémom, a tak isto v oblasti umenia existoval za feudalizmu už dlhý vývin umeleckej tvorby s pozíciou buržoáznej ideologie. Vznik socialistických výrobných vzťahov a socialistickej kultúry, vedy a umenia je podstatne rozdielny. „Na rozdiel od kapitalistickej hospodárskej sústavy, ktorá sa zrodila vnútri predchádzajúceho feudálneho poriadku, nezrodila sa socialistickej hospodárska sústava vnútri kapitalizmu. Vnútri kapitalizmu sa utvárajú objektívne predpoklady socializmu, vyvíjajú sa nové produktívne sily, no socialistickej výrobné vzťahy vznikajú až po svrhnutí kapitalizmu a nastolení politickej vlády proletariátu.“⁹ Skutočnosť, že vznik socializmu je podmienený prvenstvom politickej revolúcie pred hospodárskou revolúciou, zatiaľ čo pri kapitalizme politická revolúcia iba zavŕšila a zovšeobecnila už predtým existujúcu kapitalistickú hospodársku moc, má veľký význam pre socialistickej kultúru a umenie ako ideológiu. Umenie, odrážajúce záujmy a potreby vyko-

⁹ G. Glezerman, *Marxismus-leninismus o základně a nadstavbě*, Praha, 1951, 23.

risťovaného proletariátu a zbedačenej masy drobného roľníctva za kapitalizmu, má omnoho ťažšie postavenie ako malo pokrokové buržoázne umenie za feudalizmu, pretože pracujúce masy na čele s proletariátom nemajú ani hospodársku ani politickú moc. Preto má taký obrovský význam revolučná strana leninského typu, ktorá vyzbrojuje masy vedeckým svetonáhladom, takticky usmerňuje ich politické akcie, stará sa o čistotu vlastných radov a nekompromisne nesie zástavu revolučného robotníckeho hnutia ku konečnému víťazstvu diktatúry proletariátu. Pre komunistické strany v kapitalistických krajinách je veľkým povzbudením víťazný boj Všesväzovej komunistickej strany (bolševikov) i víťazstvá komunistických a robotníckych strán v ľudovodemokratických štátoch. Odrzkadľuje sa to v neustále sa rozširujúcom okruhu pôsobnosti komunistických strán v kapitalistických krajinách, kde strana organizuje a vychováva nielen proletariát a drobné roľníctvo, ale aj svoju vlastnú vedeckú a umeleckú inteligenciu. Veľký vzor socialistického umenia v Sovietskom sväze v súčasných podmienkach masového boja za svetový mier pomáha zrodu opravdivého proletárskeho, ľudového a realistického umenia v kapitalistických štátoch, umenia, ktoré je mocnou zbraňou uvedomovania revolučných mas a bojovým protirečením prehnutému a nefudskému umeniu imperialistickej buržoázie.

Toto revolučné, vysoko ideové realistické umenie je obohatením foriem boja proletárskej ideologie proti imperializmu. Je zárodkom socialistickej kultúry napriek tomu, že vzniká v rámci kapitalistickej ideologickej nadstavby. Túto nadstavbu však pomáha rozkladať prehľbovaním antagonistických protirečení, ktoré sú odrazom antagonistických protirečení v kapitalistickej hospodárskej základni. Toto revolučné umenie dotvára a rozširuje na kultúrnom poli to, čo vykonával marxizmus v rámci kapitalizmu XIX. stor. a čo dnes vykonáva marxizmus-leninizmus ako svetonáhlad robotníckej triedy v politickom a hospodárskom boji.

Súčasná jednoznačne nastolená otázka boja za svetový mier proti imperialistickým vojnovým podpaľáčom ešte zostruje protirečenia v rámci kapitalistického spoločenského zriadenia a kultúry, pretože neobyčajne posilňuje význam revolučného realistického umenia, vedúceho svoj boj v kapitalistických krajinách s pozícií marxisticko-leninskej estetiky, s pozícií perspektív triedneho boja pracujúcich na čele s robotníckou triedou za svrhnutie kapitalizmu a ustanovenie diktatúry proletariátu. Preto platia aj pre pokrokové umenie v kapitalistických krajinách slová J. V. Stalina: „Mier bude zachovaný, ak národy vezmú vec zachovania mieru do svojich rúk a ak ju budú dôsledne brániť.“ Pokrokoví spisovatelia, básnici, výtvarníci, hudobníci a dramatickí autori v kapitalistických krajinách môžu vykonať v boji za mier obrovskú prácu, ak vo svojich dielach budú realisticky pravdivo a hlboko revolučne odrážať neznesiteľné a nesmieriteľné protirečenia kapitalistickej spoločnosti,

ak budú odhaľovať snahy vojnových podpaľačov utuľávať tieto vnútorné protirečenia rozpútaním novej svetovej vojny a ak budú svoje diela vedome chápať ako príspevok k internacionálnemu boju pracujúcich za obrodu národných kultúr a ich najlepších pokrokových tradícií. Najlepší z týchto pokrokových umeleckých pracovníkov už boli poctení Stalinovou cenou za upevnenie mieru medzi národmi. Bude vecou cti a slávy každého pokrokového umelca v kapitalistických krajinách stať sa kandidátom tohto vysokého významania.

V tomto smysle je vývin pokrokového umenia všetkých epoch až po súčasný boj pokrokových umelcov v kapitalistických krajinách súvislým bojom za slobodu človeka od pút, hatiacich jeho spoločenský, kultúrny a mravný rozvoj, bojom proti zahŕňajúcim triednym spoločenským formáciám, bojom nového a rozvíjajúceho sa proti starému a odumierajúcemu. Tento mohutný tok pokrokovej umeleckej tradície prebiehal v znamení neustále sa prehľbujúceho umeleckého poznávania prírody a človeka, v znamení periodických revolučných prechodov umenia na kvalitatívne vyššie stupne, dané zánikom starých a vznikom nových ideologických nastavieb. Poznať túto pokrokovú umeleckú tradíciu a odkaz klasikov umenia je nevyhnutné pre skutočný rozkvet socialistickej kultúry a pre dotváranie metódy socialistickeho realizmu, ktorá je umeleckým náhľadom víťazného proletariátu, budujúceho spolu s pokrokovým roľníctvom a pracujúcou inteligenciou socializmus a komunizmus.

Ako je pre socialistickeho vedeckého a technického pracovníka potrebné ovládnuť vývin vedeckého a technického poznania minulých epoch, aby mohol napomáhať rozvoj produktívnych síl a tým urýchľovať postupný prechod k beztriednej spoločnosti, podobne musí aj socialistickej umelec poznať odkaz pokrokového realistického umenia minulosti, aby poučením sa na ich majstrovstve bezpečnejšie dochádzal ku kvalitatívne vyššiemu majstrovskému stvárňovaniu novej socialistickej skutočnosti. „Keby sme nechápali — povedal V. I. Lenin o úlohách sväzov mládeže — že jedine presnými znalosťami o kultúre, vytvorenej celým vývinom ľudstva, len prepracovaním tejto kultúry je možné vybudovať proletársku kultúru, keby sme toto nechápali, nemohli by sme nikdy túto úlohu splniť. Proletárska kultúra nevyskočila bohvie odkiaľ, nie je to výmysel ľudí, ktorí sa nazývajú odborníkmi v odbore proletárskej kultúry. To všetko je vyložený nesmysel. Proletárska kultúra musí byť zákonitým rozvíjaním tých zásob vedenia, ktorých sa ľudstvo dopracovalo pod jarmom kapitalistickej spoločnosti, spoločnosti statkárskej a byrokratickej.“¹⁰

Mladá moc sovietskych hneď po Veľkej októbrovej revolúcii prišlo k praktickému sprístupňovaniu klasického umeleckého odkazu širokým masám pracujúcich a viedla aktívnych umelcov, aby čerpali z neho. Vyšiel dekrét o zná-

¹⁰ V. I. Lenin, *Spisy*, III. vyd., 30, 406.

rodnení umeleckých hodnôt, organizovaly sa nové umelecké múzeá, rozšírily sa už existujúce múzeá, zakladaly sa knižnice, galérie, hudobné súbory atď.

Poznanie, že socialistické umenie musí byť zákonitým rozvíjaním pokrokového umeleckého odkazu v nových, vyšších spoločensko-historických podmienkach, spôsobilo obrovský záujem o diela klasikov s hľadiska potrieb rodiacej sa socialistickej spoločnosti a nadstavby v Sovietskom sväze. A. A. Ždanov položil štúdium klasického odkazu za jednu z úloh sovietskych umelcov aj r. 1948, keď povedal: „Je známe, že leninizmus stmelil v sebe všetky najväčšie tradície ruských revolucionárov-demokratov XIX. stor. a že naša sovietska kultúra sa zrodila, vyvíjala a dosiahla rozkvet kritickým prepracovaním kultúrneho odkazu minulosti... všetci najlepší predstavitelia revolučno-demokratickej ruskej inteligencie neuznávali tzv. „čisté umenie“, „umenie pre umenie“ a boli hlásateľmi umenia pre ľud, jeho vysokej ideovosti a spoločenského významu.“¹¹

Pri inej príležitosti s. Ždanov zdôraznil na adresu sovietskych spisovateľov: „Keď feudálne zriadenie a potom buržoázia v období svojho rozkvetu mohli utvoriť umenie a literatúru, upevňujúcu vznikanie nového poriadku a ospevujúcu jeho rozkvet, tak nám, novému socialistickému zriadeniu, ktoré predstavuje stmelenie všetkého, čo je najlepšie v dejinách ľudskej civilizácie a kultúry, patrí sa viac a skôr vytvoriť najpokrokovejšiu literatúru na svete, ktorá ďaleko predbehne najlepšie výtvyry starých čias.“¹² Preto „netvríme, že klasický odkaz je absolútnym vrcholom... Keby sme to tvrdili, znamenalo by to priznať, že sa vývin skončil pri klasikoch“.¹³ Pokrokoví umelci predchádzajúcich epoch nie sú pre socialistickú kultúru učiteľmi formy, ale učiteľmi majstrovstva a umeleckej poznávacej metódy, ktorou vo svojich spoločensko-historických podmienkach stvárnňovali skutočnosť s hľadiska toho, čo bolo v ich čase najpokrokovejšie, a pritom to vedeli podať na svoj čas s vysokým realistickým majstrovstvom. Keďže však pojem realizmu je tesne spätý s pokrokovosťou obsahu, aj pojem realistického majstrovstva je historickou kategóriou a nie raz navždy strnule platný. Majstrovské dielo, vytvorené metódou socialistického realizmu, je vývinove a kvalitatívne vyšším majstrovstvom, ako to bolo napr. v kritickom realizme XIX. stor., pretože socialistický umelec naplní svoje dielo nepomerne vyšším obsahom a stvárnňuje vyšší typ človeka, v krátkosti, pozná skutočnosť hlbšie, ako ju poznal kritický realista. No toto vyššie poznanie nemožno v umeleckom diele vyjadriť bez zodpovedajúceho vysokého majstrovstva, prakticky bez osvojenia si a správneho zhodnotenia celého predchádzajúceho poznania a bez výtvyry realistického

¹¹ A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 36—37.

¹² Tamže, 51.

¹³ Tamže, 79.

majstrovstva v minulosti. V tomto smysle „... socialistické umenie... je novým stupňom vývinu celých svetových dejín umení“.¹⁴

Keď hovoríme o pokrokovej umeleckej tradícii minulosti, nesmieme zabúdať ani na technickú stránku umeleckej práce, ktorá je popri hlbokom poznaní predpokladom jej majstrovstva. Práve súčasný buržoázny formalizmus je negatívnym dôkazom toho, ako úzko súvisí technická a remeselná stránka umeleckej práce s dokonalosťou formy a pokrokovosťou obsahu; vo formalizme všetky tieto stránky umenia upadly natoľko, že v ňom nastal najhlbší a najreakčnejší rozklad umenia. Technika práce a jej ovládnutie je remeselným odborným predpokladom tvorby v každom umeleckom odvetví. A. A. Ždanov povedal na I. všesväzovom sjazde spisovateľov r. 1934: „... Ovládnutie techniky práce, kritické osvojenie literárneho dedičstva všetkých epoch je takou úlohou, bez riešenia ktorej sa nestanete inžiniermi ľudských duší.“¹⁵

Dokonalé ovládnutie techniky práce je podmienkou majstrovstva vo všetkých umeleckých odvetviach. Spisovatelia, výtvarníci, hudobníci i dramatickí autori sú v tomto smere postavení pred špeciálne, ale rovnako závažné problémy. Technika umeleckej práce je dôležitá v celom procese vzniku umeleckého diela a jej ovládnutie je nevyhnutným predpokladom úspešnosti konečného výsledku. Dielo klasikov je aj s tejto stránky ukazovateľom ciest. Učíme sa z neho nielen metódu poznávania skutočnosti, aby mohol byť náš realizmus vyšší a pravdivejší, nielen kompozičné a iné zákonitosti, ktorými dosahovali formálnu úroveň svojej tvorby, ale aj techniku práce, ktorá im pomohla premeniť umelecké výrazové prostriedky na najpoddajnejší nástroj stvárnenia myšlienky. Od klasikov krásnej literatúry, výtvarného umenia, hudby a divadelníctva sa môžeme mnoho naučiť z postupu ich práce, zo zbierania, triedenia a spracúvania materiálu, zo sebakritických zásahov na zdokonaľovanie diela, z pracovnej disciplíny, neustáleho technického, odborného a všeobecného vzdelávania sa atď. Technika práce je nedeliteľnou súčasťou metódy poznávania a tvorenia v každom odvetví umenia; a ako je prirodzená napr. vo vedeckých odboroch, musí byť prirodzená aj v umení. Formalistické podceňovanie školskej prípravy a celoživotnej pracovnej disciplíny u umelca, na druhej strane idealistické preceňovanie osobnosti, forsírovanie individualizmu, originálničenia, nezodpovednej improvizácie atď. spôsobili hlboký úpadok v technike umeleckej práce, ktorá prestala mať čokoľvek spoločného so zodpovednosťou práce v iných povolaniach.

Je príznačné, ako meštiacka estetika s hľadiska triednych záujmov imperialistickej buržoázie chápala a vysvetľovala doterajší vývin umenia a ako ho dávala do súvislosti s formalizmom a naturalizmom. Klasický realistický odkaz ostal v buržoáznej estetike nesprávne zhodnotený. Je známe, že forma-

¹⁴ *Otázky theorie sovětského výtvarného umění*, Praha 1951, 259.

¹⁵ A. A. Ždanov, *O umění*, Bratislava 1950, 15—16.

lizmus vo veľkej miere vychádzal z formálnych zvláštností diel starovekého Egypta, Asýrska, Babylonska, z diel afrických, ázijských a amerických primitívov, z ľudového umenia niektorých európskych národov a výnimočne z diel niektorých známych autorov z obdobia gotiky, renesancie, baroka a XIX. stor. Mnoho buržoázných umelcov a estetikov obdivovalo a obdivuje napr. dielo Giottovo, El Grecovo, Goyovo, Daumierovo — aby sme uviedli aspoň príklady z výtvarného umenia — pritom však nerozlišuje hlbokú rozdielnosť v ich spoločensko-historickej pozícii a význame. Toto hľadisko koniec-koncov prestalo mať v buržoáznej estetike akýkoľvek význam a v štrukturalizme sa označovalo priamo za pavedecké. U El Greca, Goyu a Daumiera sa vychytávaly výlučne niektoré formálne stránky ich diela, ktoré sa povýšili na ucelený a vyčerpávajúci systém ich umeleckého tvorenia. Napr. El Grecova typická deformácia tvarov ľudského tela, zabiehajúca do expresionizmu, považovala sa za štrukturálnu zákonitosť toho istého druhu ako priebojný grafické dielo Goyovo alebo Daumierovo. Takto sa stal El Greco jedným z pradcov formalizmu (ktorý našiel celý rad príbuzných znakov aj v gotike, najmä v Giottovom diele) a na neho údajne nadviazali Goya, Daumier a celá francúzska výtvarná „moderna“ od Cézanna až po Picassa. Buržoázia chce tým dokazovať vývinovú kontinuitu od počiatočného antického „klasicizmu“ cez renesančný „realizmus“ až po novoveký formalizmus, kontinuitu, ktorá nepozná existenciu dvoch kultúr v každom vývinovom období danej spoločnosti a odvrhuje učenie o prehlbovanom poznávaní skutočnosti v podobe dialektického boja protirečení medzi zdravým a úpadkovým. Tak sa mohlo napr. stať, že úpadkové dielo Grecovo sa postavilo na jednu rovinu s pokrokovým dielom Goyovým (pričom u Goyu nemožno odtrhávať jeho bojovú satiru od maliarskych prác, spracovaných s hlbokým realizmom) a s pokrokovou politickou karikatúrou Daumierovou (ktorej revolučnosť sa obchádzala a kládol sa dôraz najmä na Daumierove nedokončené maliarske skice). Preto s plnou váhou platia slová A. A. Ždanova, povedané na I. všesväzovom sjazde spisovateľov: „Buržoázia rozšafárla kultúrne dedičstvo, našou povinnosťou je starostlivo ho shromaždiť, študovať, kriticky osvojovať a rozvíjať.“¹⁶

Buržoázna estetika spolu s ostatnými odnožmi meštiackej ideologie sa pokúšala riešiť aj otázku ďalšieho vývinu umenia a zodpovedala ju v tom smysle, že umenie speje k zániku. Podobný zánik postihne však vraj nielen umenie, ale aj morálku, vedu a ostatné oblasti ľudskej kultúry, ktorá sa stane zbytočnou vo vysoko zmechanizovanej organizácii ľudskej spoločnosti. Toto „riešenie“ sa v súčasnej úpadkovej buržoáznej spoločnosti mení na celý ideologický systém, známy pod menom existencializmus. Existencializmus ako najprehnitejší svetonázor shrňuje všetko anarchické, depresívne a deštruktívne, čo sa odráža vo vedomí buržoáznej inteligencie pod vplyvom priepastných

¹⁶ A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 16.

protirečenie imperializmu. Je to svetonáhľad, ktorý vylučuje akékoľvek aktívne usmerňovanie spoločenského života vedomou činnosťou ľudí, popiera tvorivú úlohu práce vo všetkých oblastiach spoločenského života a mení človeka na beztvárnu, bezvôľovú živú hmotu, tápajúcu v živote bez akýchkoľvek cieľov a postojov k tomu, čo sa deje. Existencialisti je úplne jedno, či je vojna alebo mier, či ľudia pracujú alebo sú nezamestnaní, či sa búria alebo sú zahriaknutí, či sú mravní alebo nemravní, či sú nasýtení alebo hladní. Existencializmus „zrušuje“ akékoľvek spoločenské cesty, neuznáva ani radosť, ani smútok, ani lásku, ani nenávisť — pozná len jednu, všetko zahrnujúcu ťažobu zo života, do ktorého ľudia bez vlastnej vôle vstupujú a bez vlastnej vôle z neho odchádzajú.

Tento najhlbší, najreakčnejší úpadok buržoázneho myslenia sa stal módom v západných krajinách imperializmu a zachvátil prakticky celú buržoáznu inteligenciu. Je to najkrajnejšia forma individualizmu, v ktorej sa obnovil nihilizmus XIX. stor. Ako najtypickejší symptóm prehnitosti vládnucej triedy v kapitalistickej spoločnosti je predzvestou skorého pádu celého kapitalistického spoločenského zriadenia, pretože existencializmus je nielen priamym antagonistickým protirečením zdravej revolučnej ideológie proletariátu, ale zapríčiňuje aj izoláciu hŕstky imperialistov a finančných oligarchov od širšieho kruhu strednej buržoázie a buržoáznej inteligencie. Stredná buržoázia, ktorá v dôsledku monopolistického štádia kapitalizmu nemá prístup k ďalšiemu rozširovaniu svojej hospodárskej moci a ktorej súkromné vlastníctvo postupne zožierajú machinácie veľkokapitálu, stáva sa bezhlavou, znechutenou a zbavenou podnikateľskej slobody. Z tejto situácie, do ktorej sa dostala stredná a malá buržoázia, vyrástol existencializmus živelne ako ideológia, zodpovedajúca postaveniu nižších vrstiev kapitalistickej triedy. Existencializmus dokazuje, že v súčasnom kapitalizme dochádza k hlbokému rozkladu aj v rámci triedy kapitalistov, a sám nepriamo pomáha tento rozklad urýchľovať.

Hŕstka imperialistov, vlastníacich monopolný kapitál, si je vedomá nebezpečenstva, plynúceho z tohto rozkladu. Urýchlene fašizuje celú kapitalistickú spoločnosť a rozpútava najzúrivejšiu vojnovú propagandu v predpoklade, že tým zastaví nielen víťazný postup mierovej myšlienky a socializmu, ale aj rozklad vlastnej kapitalistickej triedy, vyvolaný živelným a nezastaviteľným prechodom kapitalizmu na celom svete do štádia monopolizmu a imperialismu.

Táto situácia v reakčnom tábore imperialismu je mimoriadne závažná aj pre situáciu buržoázneho umenia, pretože ešte viac urýchľuje rozklad formalistického meštiackeho umenia a ešte viac vyostruje antagonistické protirečenie medzi revolučnou ideológiou socializmu a socialistického umenia na jednej strane a reakčnou ideológiou buržoázie s jej estetickým odvarom na druhej strane.

Existencializmus plne nadväzuje na tie staršie buržoázne náhľady, ktoré hovorily o postupnom zániku umenia a tvorby v ostatných odvetviach kultúry. S toho hľadiska sa díva aj na umenie minulosti, v ktorom vidí dobove podmienený zjav, strácajúci oprávnenosť a aktuálnosť v súčasnosti. V západných imperialistických krajinách je bežným náhľadom, že výtvarné umenie vrcholilo v renesancii, hudba v Bachovom diele, literatúra v Goethem a dramatická tvorba v Shakespearovi a že od tých čias sme svedkami neustáleho úpadku, nad ktorým sa však netreba pozastavovať, pretože je zákonitý a je v súhlase s celkovým úpadkom ľudskej spoločnosti až po jej zánik. Toto je náhľad, ktorý priamo popiera možnosť ďalšieho pokroku a v otvorenej forme vyslovuje všetky ostatné skryté protipokrokové náhľady imperialistickej buržoázie. Je vecou každého pokrokového smýšľajúceho človeka hlboko poznať reakčný obsah buržoáznej estetiky, aby mohol proti nej bojovať. Uvedoméle a masové mierové hnutie je v danom období najúčinnjšou zbraňou proti buržoáznej ideológii vo všetkých jej formách, pretože udržaním svetového mieru sa antagonistické protirečenia súčasného imperialismu prehĺbia natoľko, že revolučná premena a zánik buržoáznej spoločnosti sa stanú nevyhnutnými. Mierové hnutie zaisťuje tie podmienky slobodného súťaženia medzi kapitalizmom a socializmom, o ktorých hovoril J. V. Stalin a ktoré povedú k jasnému víťazstvu socialistického zriadenia a ideologie.

Ďalšou dôležitou otázkou, týkajúcou sa vzťahu socialistickej kultúry k pokrokovému umeleckému odkazu minulosti, je otázka, ako súvisí tento pokrokový umelecký odkaz so socialisticou ideologickou nadstavbou. Inými slovami: či možno umelecký odkaz minulosti považovať za súčasť socialistickej kultúrnej nadstavby, keď jednotlivé klasické umelecké diela vznikli v iných spoločensko-historických podmienkach, a teda myšlienky a náhľady, ktoré podmienily ich vznik, boli súčasťou niekdajších, dávno odumretých nadstavieb.

Odpoveď na túto otázku je mimoriadne dôležitá, pretože pomáha vymedziť miesto určitých — konkrétne pokrokových, klasických — umeleckých náhľadov v rámci ostatných spoločenských javov. Keby napr. niekto zastával náhľad, že klasické umelecké diela minulosti, prípadne ich ideová pokrokovosť, sú len určitým zachovaným historickým materiálom, ktorý nemá vzťah k socialistickej ideologickej nadstavbe, vyplývalo by z toho, že tieto diela a v nich vyslovené idey nemôžu byť živým, aktívnym činiteľom v socialistickej kultúre, patria do múzeí a vôbec treba sa k nim stavať ako k neaktuálnym pamätníkom minulých epoch.

Je príznačné, že podobný náhľad zastávali niektorí pomýlení predstavitelia proletkultu, ktorí sa v ňom veľmi priblížili úpadkovej buržoáznej estetike, predstavovanej formalizmom a existencialistickou dekadenciou. Proletkultovci odôvodňovali svoje názory tým, že „kategória krásna je kategóriou idealistickej buržoáznej estetiky, že v SSSR rozbitím poslednej vykorisťova-

teľskej triedy — kulakov — časy krásy sa minuly“.¹⁷ Z toho uzatvárali, že umelecké dedičstvo minulých epoch prestáva byť aktuálne a živé v spoločnosti, budujúcej socializmus, pretože táto spoločnosť nahrádza krásno a umenie novými tvorivými formami. Sovietsky estetik P. Ivanov uvádza na ilustráciu týchto prekonaných náhľadov práce N. Iezuntova a V. Sarabianova. N. Iezuntov r. 1931 napísal: „Môže byť potrebné krásne ukázať našu socialistickú výstavbu a našich budovateľov, môže byť umelecké zobrazenie hrdinov boľševického tempa krásnym výtvorom? Na to možno odpovedať len záporne. Môžeme sa nadchýnať a nadchýname sa entuziazmom, energiou hrdinov boľševickej strany. Ale hrdinstvo socialistickej práce a krása sú pojmy neslučiteľné. Nazvať naše socialistické budovanie krásnym bol by cynizmus v pomere k budovaniu a bojovej práci proletariátu.“¹⁸

S takejto pozície je iba krok k odmietaniu umenia v socializme a k podobným likvidátorským náhľadom, aké má o umení buržoázna estetika. Preto VKS(b) dôrazne odmietla tieto úchyľky v estetike ako nemarxistické a s celou závažnosťou poukázala na vynikajúce úlohy umenia v socialistickej spoločnosti, kde krása nielenže nezaniká, naopak, začína prenikať všetkým, čo buďuje, tvorí a v čom žije socialistický človek.

Preto na otázku, aký je vzťah pokrokového umeleckého dedičstva k socialistickej nadstavbe, nemôžeme odpovedať v tom smysle, že takýto vzťah nejestvuje a odôvodňovať to tým, že krásno a socializmus sú dva navzájom sa vylučujúce pojmy a že umenie, ako ho poznáme z minulosti, končí sa zánikom triednej spoločnosti. Ale na túto otázku nemôžeme odpovedať ani v tom smysle, že klasický umelecký odkaz minulosti vraj nesúvisí so socialistickou nadstavbou, lebo socialistická nadstavba je úplne novou nadstavbou, ktorá vzniká na celkom novej základni a po zániku predchádzajúcej buržoáznej nadstavby. Nemôžeme tak odpovedať preto, že takýto náhľad by bol mechanický a dogmatický a popieral by súvislosť socialistickej ideologie so všetkým zdravým a revolučným, čo vytvorily predchádzajúce obdobia vývinu ľudskej spoločnosti. Takýto náhľad by vyvieral z nesprávneho, nemarxistického pochopenia slov J. V. Stalina v jeho práci *O marxizme v jazykovede*: „Ak sa mení a likviduje základňa, vzápätí za ňou sa mení a likviduje jej nadstavba, ak sa rodí nová základňa, vzápätí za ňou sa rodí jej zodpovedajúca nadstavba.“¹⁹

Táto Stalinova téza nijako nehovorí, že napr. socialistická nadstavba je v porovnaní s nadstavbou kapitalistickej spoločnosti niečo celkom nové, skladajúce sa z úplne nových složíek. Naopak, J. V. Stalin na inom mieste prenikavo kritizoval akékoľvek mechanické delenie vývinu ľudskej spoločnosti a spoločenských javov a na kritike troglodytov ukázal, že socializmus preberá

¹⁷ P. Ivanov, *Problém krásna v marxisticko-leninskej estetike*, Bratislava 1952, 19.

¹⁸ Tamže, 18—19.

¹⁹ J. V. Stalin, *O marxizme v jazykovede*, Bratislava 1950, 7.

zdravé, životaschopné prvky z kapitalistickej spoločnosti. Túto myšlienku vyslovil už aj V. I. Lenin, keď hovoril o dvoch kultúrach v triednych spoločnostiach a keď zdôrazňoval, že proletariát musí poznať, shromáždiť, prehodnotiť a osvojiť si všetko, čo vytvorily pokrokové triedy minulosti.

Na I. Všetväzovom sjazde spisovateľov zdôraznil A. A. Ždanov: „Proletariát je — tak isto ako v iných oblastiach hmotnej a duchovnej kultúry — jediným dedičom všetkého najlepšieho v pokladnici svetovej literatúry.“²⁰ A pri inej príležitosti povedal na adresu sovietskych skladateľov: „My, boľševici, sa nezriekame kultúrneho odkazu. Naopak, kriticky si osvojujeme kultúrne dedičstvo všetkých národov, všetkých epoch, aby sme z neho prevzali všetko to, čo môže nadchnúť pracujúcich v sovietskej spoločnosti k veľkým dielam v práci, vede a kultúre.“²¹

Z povedaného plynie, že socialistická nadstavba nevzniká a nerozvíja sa bez súvislosti s predchádzajúcim kultúrnym a umeleckým vývinom, ale že si osvojuje a prehodnocuje z umenia minulosti všetko, čo v ňom bolo zdravé a pokrokové. Tento proces osvojovania treba však ďalej rozobrať a osvetliť, pretože aj pri jeho chápaní možno sa dopustiť chýb.

Socialistická nadstavba, ako vyplýva z práce J. V. Stalina *O marxizme v jazykovede*, je výtvorom socialistickej základne, ktorej zodpovedá a ktorej rozvoju slúži. Socialistická nadstavba vzniká po likvidácii a zániku kapitalistickej základne a jej zodpovedajúcej nadstavby. Socialistická nadstavba je teda v porovnaní s kapitalistickou nadstavbou novým, kvalitatívne vyšším spoločenským javom.

Ako teraz dať do súvislosti tento poznatok s predchádzajúcim, totiž s osvojovaním si pokrokového odkazu minulosti — konkrétne s osvojovaním si klasického umeleckého dedičstva? Stáva sa toto prehodnotené umelecké dedičstvo súčasťou socialistickej nadstavby alebo ostáva akýmsi mimonadstavbovým spoločenským javom? Domnievame sa, že tento problém sa dá riešiť len v smysle prvej možnosti, totiž že prehodnotené a osvojené pokrokové umelecké dedičstvo sa stáva súčasťou novej, socialistickej nadstavby, inými slovami, obohacuje umelecké náhľady socialistickej spoločnosti.

V Stalinovej definícii nadstavby, obsiahnutej v práci *O marxizme v jazykovede*, hovorí sa jasne, že nadstavba nie je súhrn nejakých objektov, ale že sú to politické, právne, náboženské, umelecké, filozofické náhľady a im zodpovedajúce politické, právne a iné ustanovizne. Podľa toho socialistickou nadstavbou rozumieme náhľady, ktoré si tvorí socialistický človek o rozličných otázkach spoločenského života, medzi iným aj umenia, a to bez ohľadu na to, či ide o otázky súčasnosti alebo minulosti. Preto nepovažujeme za súčasť socialistickej nadstavby napr. konkrétne umelecké dielo, ktoré vzniklo

²⁰ A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 16.

²¹ Tamže, 88.

v XVIII. stor., ale náhľady socialistických ľudí o tomto diele; práve tak nie je súčasťou socialistickej nadstavby konkrétna kniha A. Ažajeva *Ďaleko od Moskvy*, ale náhľady, ktoré autor v tejto knihe podáva ako odraz radostnej socialistickej skutočnosti v Sovietskom sväze, a tiež náhľady, ktoré si o tejto knihe tvorí sovietsky čitateľ, ňou uchvátený a oduševňovaný do budovateľskej práce. Za súčasť socialistickej nadstavby nepovažujeme ani budovu, v ktorej je umiestená škola, ale socialistickú školu ako ustanovizeň, vychovávajúcu mladých sovietskych občanov k práci, vzdelaniu a vlastenectvu.

Pre vzťah socialistickej nadstavby k umeleckému odkazu minulosti plynú z týchto poznatkov dôležité uzávery, umožňujúce správne riešenie nastoleného problému. Keď si uvedomíme, že nadstavba nie je statický súhrn objektov, ale dialekticky sa vyvíjajúca sústava náhľadov a ustanovizní, vyplýva z toho, že do socialistickej nadstavby nebude prislúchať napr. celé umenie minulosti, ale len jeho pokrokový odkaz, t. j. to živé a použiteľné, čo z umenia minulosti povzbudzuje aj socialistického človeka v jeho nadšení pre beztriednu spoločnosť, pre komunistickú morálku a tvorbu vysoko ideového realistického umenia o svojej súčasnosti. Z tohto poznatku ďalej vyplýva aj rozdiel medzi pokrokovým umeleckým odkazom a socialisticko-realistickou tvorbou súčasných sovietskych umelcov čo do miesta v socialistickej nadstavbe; prvý patrí do socialistickej nadstavby ako oživená a prakticky použiteľná skúsenosť, teda ako náhľad socialistického človeka na veľké umenie minulosti, druhá do nej patrí jednak ako konkrétna tvorba socialistického umelca, ktorý v nej odráža novú, socialistickú skutočnosť a tým uvedomele tvorí aj socialistickú nadstavbu, jednak ako ohlas v masách socialistických ľudí, ktorí ňou rozširujú a prehľbujú svoje náhľady o najvyššej forme spoločenského zriadenia, o socializme a komunizme.

Tento poznatok o socialistickej nadstavbe vylučuje, prirodzene, aj iný nesprávny náhľad, že totiž socialistická nadstavba neobsahuje nič nového, ale sa skladá iba zo starých poznatkov, osvetlených novým spôsobom a daných do nových súvislostí. Tento reakčný náhľad je bežný v buržoáznej spoločnosti, ktorá ním robí nenávistnú propagandu proti tomu kvalitatívne novému, pôvodnému, čo tvorí jadro a povahu socialistickej nadstavby. Konkrétne imperialistická buržoázia takto argumentuje proti socialistickému realizmu tvrdiac, že v ňom ide o oživenie dávno prekonaného realizmu XIX. stor., zatiaľ čo poslaním nového umenia je vraj rozvádzať „nedozierne“ možnosti formalizmu v smysle teórie čistého umenia a l'art pour l'art. Sovietska estetika v mnohých rozboroch dokázala falošnosť a nenávisťnosť takýchto koncepcií. A. A. Ždanov prenikavo odmietol tento náhľad v diskusii so sovietskymi skladateľmi, keď povedal: „Formalisti tárajú o epigonstve a všetkých takýchto figľoch, zastrášujú týmito frázami mládež, aby sa prestala učiť od klasikov.“

Hlásajú heslo, že treba klasikov predstihnúť. To je, prirodzene, veľmi pekné. No na to, aby sa klasici predstihli, treba ich predovšetkým dostihnúť...“²²

J. V. Stalin dal sovietskym umelcom veľkú úlohu byť „inžiniermi ľudských duší. Čo to znamená?

To znamená, po prvé, poznať život, aby ste ho vedeli pravdivo stvárniť v umeleckých dielach, zobraziť ho nie socialisticky mŕtvo, len ako „objektívnu realitu“, ale zobraziť skutočnosť v jej revolučnom vývine.

Pritom musí byť pravdivosť a historická konkrétnosť umeleckého zobrazenia v súhlase s úlohou ideového pretvorenia a výchovy pracujúcich ľudí v duchu socializmu. Takúto metódu nazývame metódou socialistického realizmu“.²³

Je prirodzené, že osvojenie si klasického realistického odkazu je pri tomto poslaní sovietskych umelcov nie splnením ich úlohy, ale len prostriedkom k prehĺbeniu ich poznávacej a tvorivej metódy, podobne ako štúdium a osvojenie si dejín fyziky nie je splnením vedeckej úlohy fyzika, ale len prostriedkom k prehĺbeniu jeho poznania a odrazovým mostikom k objaviteľskej tvorivej práci. „Všetky zvláštnosti kultúry, socialistickej so stránky obsahovej a národnej so stránky formálnej, môžu sa najúplnejšie zachytiť len realisticou metódou a táto téza musí úplne a dokonale určiť charakter využitia umeleckého dedičstva...“²⁴

Význam pokrokového dedičstva zdôrazňoval pri viacerých príležitostiach V. I. Lenin. V rozhovore s A. M. Gorkým povedal: „V masách treba rozširovať všetku starú revolučnú literatúru, akú len máme u nás a v Európe.“²⁵ Tieto Leninove slová, zachytené Gorkým, súčasne ukazujú, ako chápal veľký vodca revolúcie vzťah pokrokového umeleckého dedičstva k rodiacej sa socialistickej nadstavbe; Lenin jasne spoznal, že revolučná tvorba minulosti môže priamo napomáhať vznik a rozvoj socialistickej ideologie, môže prispievať k premene spoločenského vedomia, môže revolucionizovať masy do budovania socializmu a beztriednej spoločnosti. Preto to živé a revolučné, čo z umenia minulosti túto funkciu vykonáva, nevyhnutne patrí k socialistickej nadstavbe, teda k náhľadom ľudí, ktorí sa po revolučnej zmene kapitalistických výrobných vzťahov na socialistické dali do budovania nového spoločenského zriadenia a výchovy nového vedomia.

Keď A. A. Ždanov hovoril sovietskym skladateľom o význame a trvalej aktuálnosti umeleckého dedičstva pre socialistickú umeleckú tvorbu, citoval výrok revolučno-demokratického hudobného kritika A. N. Serova: „Proti skutočnej kráse v umení je čas bezmocný, ináč by neobdivovali ani Homéra,

²² A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 79—80.

²³ Tamže, 14.

²⁴ *Otázky theorie sovětského výtvarného umění*, Praha 1951, 270.

²⁵ V. I. Lenin, *O literatuře*, Praha 1950, 190.

Danteho a Shakespeara, ani Raffaela, Tiziana a Poussina, ani Palestrinu, Händla a Glucka...²⁶ A práve túto skutočnú krásu chce socialistická spoločnosť spoznávať a odhaľovať v umení minulosti, pretože skutočná krása vznikala tam, kde bolo nové, vyššie poznanie a kde sa razila cesta pokroku k vyšším formám spoločenského zriadenia a ideologie. Socialistická spoločnosť sa považuje za pokračovateľa a dotvárateľa tejto pokrokovej línie, pretože „socialistický humanizmus je zákonitým dedičom humanistických tradícií minulosti“²⁷ vo všetkých odvetviach ideologie.

Keď sa socialistická kultúra hlási k pokrokovému realistickému odkazu minulosti, nedeje sa to bez hlbokého rozboru obsahových a formálnych vlastností diel. Realizmus minulosti, z ktorého sa učí socialistický umelec, nie je realizmom všeobecne platným, naopak je to realizmus, ktorý má národný charakter. Preto pre socialistickú kultúru je najbližšia pokroková realistická tradícia vlastného národa, lebo v nej sa odrážajú osudy a revolučný pohyb vlastného ľudu v minulosti. „Sovietske umenie ďalej rozvíja na novom historickom a morálno-estetickom základe najlepšie tradície realistického umenia minulosti, najmä pokrokového, klasického ruského umenia.“²⁸ V tomto smysle je hlavným zdrojom pre formovanie metódy socialistického realizmu v ľudovodemokratických krajinách predovšetkým pokroková realistická tradícia toho-ktorého národa, budujúceho socializmus. Zatiaľ čo revolučná tradícia svetových dejín umení je zdrojom poučenia pre prehĺbovanie umeleckého poznávania a techniky práce, realistická tradícia vo vlastnom národnom umení je učiteľkou národnej formy, ktorú má socialisticko-realistické umenie ďalej rozvíjať v nových spoločensko-historických podmienkach a v spojení s novým, určujúcim socialistickým obsahom.

Z povedaného vyplývajú aj uzávery pre osvojovanie si pokrokového umeleckého odkazu svetových dejín umení a najmä revolučnej realistickej tradície českého a slovenského umenia v rodiacom sa socialistickom umení ľudovodemokratického Československa.

Realistickí klasici našich národov vo všetkých odvetviach umeleckej tvorby sú nám učiteľmi v sblížovaní sa so životom ľudu, v záujme o jeho revolučné snahy, v zužitkúvaní ľudového umenia. Sú učiteľmi realistickej metódy práce a národnej formy umenia, ktorou zachytili život nášho ľudu v minulosti pravdivejšie a revolučnejšie ako foliandy kozmopolitických a nacionalistických historikov. Realistickí klasici, ktorí stáli v minulých antagonistických spoločenských formáciách, svierajúcich vývin nášho ľudu, na strane pokroku a pracujúcich, vykonali obrovskú úlohu tým, že svojím dielom pomáhali vy-

²⁶ Cit. A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 82.

²⁷ A. I. Burov, *Marxisticko-leninská estetika proti naturalizmu v umění*, Praha 1951, 36.

²⁸ P. Trofimov, *Jednota etických a estetických princípů v sovětském umění*, Praha 1951, 15.

chovávať v masách národné a triedne uvedomenie proti národným a triednym utlačovateľom. Bola to úloha, ktorú má v podmienkach ľudovej demokracie ďalej rozvíjať umelec, pracujúci metódou socialistického realizmu.

Z poznania veľkej uvedomelosti, odvahy a neraz hrđinstva našich národných klasikov musí vyplynúť veľké tvorivé nadšenie našich súčasných umelcov, ktorí sa nemusia blížiť k ľudu cez bariéru feudálnej a meštianskej ideológie, prípadne cez policajný kordón, nakomandovaný vykorisťovateľskými triedami, ale môžu k nemu ísť priamo ako súdruh k súdruhov. Umelec, tvoriaci v spoločnosti, v ktorej vládne ideológia pracujúceho ľudu a ktorú vedie predstaviteľka pracujúcich mas, komunistická strana, by nemal poznať nijaké prekážky v tvorbe skutočne realistického a hlboko ideového umenia, preniknutého revolučným romantizmom, socialistickým vlastenectvom a všeproletárskym humanizmom.

A predsa sa v našom umeleckom vývine na ceste k socialistickému realizmu vyskytujú mnohé prekážky, súvisiace s doznievaním buržoáznych náhľadov na umenie a s nerovnomerným vývinom jednotlivých umelcov smerom k marxistickému svetonáhľadu a k metóde socialistického realizmu. V našom článku poukážeme na jednu z týchto prekážok, a to na nesprávne a nedostatočné zhodnocovanie a zovšeobecňovanie pokrokového realistického odkazu našich národných klasikov. Táto chyba, ktorá má korene v kozmopolitizme a buržoáznom nacionalizme, dosiaľ sa ešte dokonale neodstránila, hoci to boli práve slávne IX. sjazdy KSČ a KSS, ktoré ukázaly jasnú líniu pre umeleckú tvorbu v duchu metódy socialistického realizmu a rozvíjania národného umeleckého dedičstva. Tým, že strana zdôraznila umenie, socialistické obsahom a národnou formou, dala smernicu aj pre zužitkovanie pokrokového realistického odkazu umeleckej minulosti našich národov v duchu socialistického vlastenectva a proletárskeho internacionalizmu. Konkrétny výraz dostala táto akcia strany v založení Jiráskovej a Hviezdoslavovej knižnice z iniciatívy prezidenta republiky Klementa Gottwalda, v usporiadaní galérií výtvarného umenia XIX. stor. v českých krajinách a na Slovensku a v rade iných podujatí, ktoré majú oboznámiť náš ľud s najlepším, čo vytvorili naši klasici v jednotlivých umeleckých odvetviach, prehľbovať triedne a národné uvedomenie ľudu, učiť ho spoznávať revolučné dejiny našich národov a viesť ho k skutočnému socialistickému vlastenectvu.

V tomto smere však čaká veľký kus práce nielen aktívnych umelcov, ktorí majú vo svojej tvorbe využiť, dosiahnuť a rozmnožiť realistické tradície minulosti, ale aj umeleckých teoretikov a tak isto pracovníkov v osвете, ktorí popularizáciou všetkých druhov nášho umeleckého dedičstva najrozmanitejšími prostriedkami ľudovejchovy môžu a majú vychovávať v našom ľude oprávnenú hrđosť na minulé storočia nášho umeleckého vývinu, plné revolučných bojov a hodnotných konkrétnych víťazstiev. V tejto práci nám má byť vzorom Sovietsky sväz, ktorého strana, vláda a všetky sovietske i masové

ustanovizne vykonaly veľké dielo v oboznamovaní ľudu s klasickým realistickým umeleckým odkazom národov SSSR; bez poznania tohto pokrokového dedičstva by masy sovietskych občanov mali o jeden dôležitý argument menej v boji proti fašistickým okupantom cez Veľkú vlasteneckú vojnu, pretože by im nebola mohla pomáhať vlastenecká hrdosť na vynikajúce dielo ruských, ukrajinských, gruzínskych a iných umeleckých klasikov XIX. a predchádzajúcich storočí.

Naši národní klasici nám zanechali diela, s ktorými by sa mal oboznámiť každý občan ľudovodemokratického Československa. V literatúre Kollár, Jirásek, Hviezdoslav, vo výtvarnom umení Mánes, Bohúň, Aleš, v hudbe Smetana, Dvořák, v dramatickej spisbe Tyl, Chalupka a celý rad iných veľkých autorov XIX. stor. tvorí dosiaľ viac menej nevyužitý prameň pre masovú ľudovú výchovu a pre praktické využitie v dielach súčasných umelcov. Okrem toho je tu však rad tvorcov, ktorí v neskorších obdobiach dejín našich národov spojili svoje dielo uvedomele s osudmi robotníckej triedy a tým sa stali priamymi predchodcami socialistického realizmu; umelecké osobnosti ako S. K. Neumann alebo P. Jilemnický sú učiteľmi stranníckosti a revolučnosti v umeleckej tvorbe. No tieto ich význačné vlastnosti si treba osvojiť a ďalej rozvíjať, aby naše umenie naďalej rástlo a stalo sa pravdivým odrazom veľkej epochy budovania socializmu. Sovietsky spisovateľ A. Fadejev povedal pri svojej návšteve v Československu našim umelcom o klasikoch: „Pred tebou boli ľudia, ktorí už vynašli množstvo možností, ako zobrazovať svet. Ak sa nesoznámiš s tým, ako to robili oni, budeš ťažko objavovať svoj vlastný prínos. No štúdium klasikov musíme, pravda, najmä a predovšetkým spojiť so štúdiom nového života. Nový život diktuje nové formy, nové spôsoby svojho vyjadrenia. Človek, ktorý si myslí, že môže vynájsť nové formy, keď bude sedieť zavretý vo svojej izbe, hlboko sa mylí. Len nový obsah plodí novú formu.“²⁹

Vedomé nadväzovanie na pokrokový realistický odkaz našej umeleckej minulosti nemá teda byť pohľadom späť. Naopak má byť pohľadom dopredu, ale s presvedčením, že naše napredovanie je plne podložené bojmi a tvorbou národných klasikov. Preto sa poznávanie našej umeleckej minulosti nekladie za úlohu len historikom jednotlivých umeleckých odvetví, ale za úlohu, ktorej riešením a splnením sa môže prehĺbiť pracovné povedomie a aktivita každého občana našej vlasti na jeho úseku. Pokiaľ ide o úlohy našich činných umelcov, hodno si pripomenúť slová Gorkého, zdôvodňujúce súvislosť medzi minulosťou a prítomnosťou v tvorivej práci umelca: „Umelec je strediskom citlivosti svojej krajiny, svojej triedy, jej uchom, okom a srdcom. Je hlasom svojej doby. Povinný je čo možno najlepšie poznať minulosť a čím lepšie ju

²⁹ Literární noviny I, č. 2. zo dňa 16. februára 1952.

pozná, tým lepšie bude chápať prítomnosť, tým intenzívnejšie pocíti univerzálnu revolučnosť našej doby a rozsah jej úloh.³⁰

Súčasná úloha výstavby socializmu v našej vlasti nie je však úzko ohraničená ako vnútorná vec Československej republiky. Naopak, je to úloha v najširšom smysle slova internacionálna, pretože výstavba socializmu tvorí dialektickú jednotu s medzinárodným bojom za mier, ktorý je vecou celého pokrokového ľudstva. Preto ani využívanie pokrokového umeleckého odkazu našich národov nie je len vnútornou vecou republiky, naopak je to vec v plnom smysle slova internacionálna, lebo tvorivým využitím revolučných tradícií nášho umenia budeme robiť vyspelejšie, majstrovskéjšie a ideovejšie umenie v prítomnosti a tým budeme lepšie mobilizovať masy do boja za mier a socializmus. Ako v každom úseku spoločenského života, aj v umení sa od nás žiada myslieť nielen v rámci domácich pomerov, ale naozaj v duchu proletárskeho internacionalizmu, pretože s týmto rozhľadom budeme vedieť uvedomejšie a plnšie súťažiť o splnenie našich úloh vo výstavbe socialistického hospodárstva, kultúry, vedy a umenia. A. A. Ždanov povedal v diskusii so sovietskymi skladateľmi významné slová: „Internacionalizmus v umení sa nerodí z oslabenia a ochudobnenia národného umenia. Naopak, internacionalizmus sa rodí tam, kde rozkvitá národné umenie. Zabudnúť na túto pravdu znamená stratiť vedúcu líniu, stratiť svoju osobnosť, stať sa bezrodým kozmopolitom... Ak je úcta k iným národom základom internacionalizmu, nemožno byť internacionalistom, ak si nevážime a nemilujeme svoj vlastný národ.“³¹

Tvorivé využitie revolučného umeleckého odkazu našich národov spolu s poznaním pokrokovej realistickej tradície iných národov má nám pomôcť čo najrýchlejšie dotvoriť socialistickú nadstavbu nad socialistickou hospodárskou základňou a tým zaradiť náš národ medzi opravdivé socialistické národy, ktoré bránia mier a budujú beztriednu spoločnosť. V tom je veľký význam pokrokového umeleckého dedičstva pre socialistickú kultúru.

³⁰ M. Gorkij, *Ako som sa učil písať*, Bratislava 1951, 58.

³¹ A. A. Ždanov, *O umení*, Bratislava 1950, 75—76.