

## IDEOLOGIA A HUDBA

IGOR HRUŠOVSKÝ

Hudba je umelecký druh, ktorý nezobrazuje skutočnosť, ale vyjadruje rozmanité, premenlivé a protirečivé ľudské zážitky a city. Je pravda, že vnímateľ sprevádza hudobné vnemy predstavovými alebo ideovými asociáciami, aby takto — ako sa vraví — dotváral hudobný motív. To však nie je podstatné. A ďalej: hudobný prejav a emócia nemá pojmový ekvivalent a nie je nijakým „umeleckým poznaním.“ Hudba ako osobitný umelecký druh pomocou svojich zvukovo-intonačných prostriedkov bezprostredne a živo — i keď špecificky — tlmočí dynamickú a protirečivú povahu ľudských emócií.

Treba však hneď dodať, že charakter a premeny ľudských zážitkov a emócií sú determinované vonkajšími udalosťami, ich povahou. A tak koniec koncov tieto objektívne procesy ovplyvňujú a stimulujú samopohyb a históriu i takého umeleckého druhu ako je hudba, ktorá nezobrazuje, ale vyjadruje. Zrod hudobného diela nekvití teda priamo v objektívnej skutočnosti, ale v emócií, touto skutočnosťou vyvolanej. Ak je tento citový podnet energický, vášnivý, vytrvalý — hovorí jeden význačný skladateľ — určí to zrodenie rozľahlých a mohutných diel; pravda, musí ísť pritom o mimoriadne nadaného umelca, ktorý si okrem toho osvojil a svojím špecifickým tvorivým temperamentom asimiloval vrcholky hudobného odkazu i hudobnej prítomnosti.

Hudobný prejav nemá teda pojmový ekvivalent a nemá ani bezprostredný ekvivalent svetonázorový. A predsa sa právom vyzdvihuje význam ideovej vyspelosti tvorcu hudobných diel. Dobre hovorí M. Váross, že svetonázor môže vplývať na umeleckú tvorbu, až keď prechádza z teoretickej podoby do širšej, celú osobnosť pretvárajúcej aktívnej morálnej podoby, ako si to možno zvlášť zreteľne všimnúť u Beethovena, ktorý si idey Francúzskej revolúcie osvojil ako organickú zložku svojho humanistického cítenia, svojho celkového eticko-sociálneho postoja. Z tohto poznatku Váross veľmi správne vyvodil, že pokiaľ ide o formovanie umeleckého dorastu, morálnopolitickú výchovu treba organicky spájať s odbornou výchovou: svetonázorové poučky majú pre tvorivého umelca iba vtedy skutočnú cenu, keď vniknú hlboko do jeho ľudskej podstaty. Podľa slov M. Grygara zrod socialistického človeka nie je podmienený iba zmenou starého svetonázoru a prekonávaním najrôznejších ideologických predsudkov, ale tu ide tiež o zrod novej spoločenskej

psychológie, novej citovosti, nového vnímania, novej senzibility. Preto je dôležité, aby každý tvorivý umelec poznával život v jeho podstate a historickom vývine, aby si osvojoval pokrokový svetonázor a prehlboval svoju emociálnu kultúru v súlade s progresom spoločnosti a života. Možno dodať s A. V. Lunačarským, že emočná štruktúra, vyjadrená v hudbe, má svoje dobové a triedne zdôvodnenie.

V 20. storočí hudba prechádza hlbokou štýlovou premenou. *Umelec, ktorý chce vyjadriť novú emociálnu atmosféru, vyvolanú zmenami spoločenskej skutočnosti a prístupov k nej, musí napokon voliť aj nové, adekvátne výrazové prostriedky. Je pravda, že niekedy v samopohybe takého umeleckého druhu ako je hudba, dochádza k štýlovému novátorstvu vyvolanému a vyprovokovanému zautomatizovaním určitých formálnych postupov, jednako zásadne platí, že skutočné novátorstvo musí byť v prvom rade zdôvodnené spoločenskými zmenami a z toho vyplývajúcimi emociálnymi podnetmi, ak má tvoriť epochu v histórii umenia.* Zmenami skutočnosti a tým i zmenami v postoji k skutočnosti, životných pocitov je napokon determinovaná zodpovedajúca zmena umeleckého tvaru, a v ďalšom rade zmena spoločenskej funkcie umenia i jeho pôsobenia na vnímateľa, na jeho vkus.

V poslednom čase sa u nás veľa diskutuje o otázke tzv. zrozumiteľnosti umenia. Treba rozlišovať tri stránky tejto otázky. Po prvé, ide o to, že v kapitalizme sa veľa ľudí dostáva do styku s brakovým umením a hudbou a tento styk vypestuje zlý a skazený vkus. Z hľadiska tohto vkusu všetko iné umenie je „nezrozumiteľné“. Po druhé, ide tu o nedostatočnú diferencovanosť umeleckého vnímania. K tomu možno poznamenať, že umeleckému nazeraniu a vnímaniu sa treba učiť práve tak, ako rozvíjame svoje poznanie a myslenie, ako zvyšujeme kvalifikáciu vo svojom pracovnom odbore. A po tretie, — ako o tom písal J. Rozner — ide o to, že mnohí milovníci hudby sú navyknutí na istý druh alebo štýl hudby, na určité hudobné konvencie a kde sa stretnú s inou hudbou, vyhlásia, že je nezrozumiteľná.

Z dejín umenia vyplýva poučenie, že každé skutočné novátorstvo, podstatná premena štýlu narážala sprvu na nepochopenie a lahostajnosť širších vrstiev. To je konečne *príznačné pre každý veľký kultúrny i vedecký objav*. Súvisí to s otázkou predstihu vedeckej i umeleckej tvorby pred praxou a s víťazstvom nového vkusu všade tam, kde ide o skutočne veľkú iniciatívu a epochálne objavy.

V diskusii o modernom umení nedávno odznegli slová, že moderné vždy značilo niečo protikladného k niečomu štýlove ustálenému a kanonizovanému a prijatému ako konvencia. Platí to tak o realistickom umení par excellence, t. j. o zobrazovacích druhoch a žánroch umenia, ako je napr. epika, ale aj o umeleckých druhoch vyslovene výrazových, ako je napr. komorná hudba.

O formalistickom modernizme hovoríme, keď sa výrazové prostriedky uplatňujú bez ohľadu na skutočnosť a jej premeny i na životné pocity touto skutočnosťou vyvolávané. Takéto domnelé novátorstvo sa kedysi neprávom vyčítalo Prokofievovi a Šostakovičovi s odvolávaním sa na to, že sa ich hudba, jej štýl rozchádza s hudbou minulého storočia, ktorú si široké vrstvy už osvojili. Len toto je vraj „pekná“, „slušná“ a „zdravá“ hudba. Proti tejto mienke sa právom vyslovila

námietka, že neslobodno absolutizovať hudbu určitej historickej epochy a vydávať ju za podstatu hudby samej.

Okrem formalistického modernizmu existuje však aj progresívne moderné umenie, s ktorým sa stretávame vždy vtedy, keď je umelecké novátorstvo zdôvodnené a podnecované v poslednej inštancii revolučnými zmenami skutočnosti samej, spoločenských vzťahov a kultúrnej klímy. O geniálnom novátorstve hovoríme, keď sa ono v plnej sile objavuje už v prvých náznakoch takýchto prevratných sociálnych zmien, čiže keď anticipuje veľké zmeny v umení, ktoré sa neskoršie dostavia v plnej šírke so zákonitou a historickou nevyhnutnosťou. To platí o Beethovenovi, ktorý videl a cítil ďaleko dopredu, a platí to svojím spôsobom aj o vede, o Galileim alebo Marxovi. P. L. Kapica pripomenul nedávno, že tvorivých vedeckých pracovníkov, rozvíjajúcich základné oblasti výskumu, dôležité pre vedecké predstihovanie spoločenskej praxe, nie je mnoho, ako nie je mnoho veľkých spisovateľov, skladateľov a umelcov. A vedeckému predstihovaniu praxe zodpovedá v oblasti umenia predstihovanie nových životných počitov, sprvu sa len nejasne črtajúcich, predstihovanie nového vkusu. V tejto súvislosti možno súhlasiť s týmito slovami M. Kusého, ktoré nedávno uverejnil v Pravde (15. júla 1962): „Rozpor medzi priemernou úrovňou súčasného umeleckého vkusu masy konzumentov a špičkovou úrovňou najvyspelejšej súčasnej umeleckej tvorby je *zákonitým dialektickým rozporom* vývinového procesu v umení. Je to vlastne rozpor medzi starým a novým, medzi tradíciou a novátorstvom, medzi tým, čo sa už dosiahlo, zakotvilo a všeobecne prijalo, a tým, čo sa rodí, buduje a postupne presadzuje. Napríklad v oblasti rozvoja prírodných vied sa už stala samozrejmom téza o nevyhnutnosti *predstihu* teoretických disciplín pred aplikovanými, teórie pred praxou“. Oproti metafyzikom a nedialektikom, ktorí odporúčajú nejaké večné vzory pre tvorcov umenia, A. V. Lunačarskij argumentuje takto: Keď sa stretneme s veľkým progresívnym novátorským činom, nehovorme, že bohvie čo tu autor potáral, ale snažme sa ho pochopiť a si ho osvojiť. Inak by sme vraj mohli povedať aj o Marxovom Kapitáli, že ho nerozumieme a že sa nám nepáči; to by však neznamenal, že on nedosiahol našu úroveň. — Treba teda aj tríbiť vkus, aj diferencovať a rozvíjať umeleckú vnímavosť, aj sa usilovať poňaf a osvojiť si progresívne moderné umenie.

Vo svojom autobiografickom diele (*Lidě, roky, život*, Praha 1962) Ilja Erenburg píše, že „objavy v oblasti exaktných vied sú preukázateľné a problém, či má alebo nemá Einstein pravdu, riešili matematici, a nie milióny ľudí, ovládajúcich iba násobilku. Nové formy umenia prechádzali do vedomia ľudí vždy iba pomaly a krivolakými cestami a spočiatku sa málokým uznávali a chápali“ (268). *V skutočnom umeleckom novátorstve sa kryštalizujú základné zákonité tendencie sociálnej a kultúrnej revolúcie skôr ako v širokej spoločenskej aréne, v širokých radoch príslušníkov progresívnej triedy, ktorá je ináč primárnou a určujúcou zložkou tohto dialektického vzťahu. V tvorivej špičke sa v predstihu diferencuje to, čo sa javí v progresívnej mase v zárodku, a takto sa urýchljuje kultúrna revolúcia v oblasti určujúcej zložky.* Možno to povedať tak, že nové estetické tendencie skrsajú síce výhradne len v aréne celkovej spoločenskej aktivity, no vynikajúci tvoriví jednotlivci sú schopní ich postihnúť a rozvinúť skôr ako ostatná masa ľudí.

Ak sa im to podarí, vytvárajú progresívne moderné umenie. Teda nedialektický je tak aristokratický postoj, podľa ktorého tvoriví umelci vraj celkom spontánne a suverénne diktujú nové cesty umenia, ako aj náhľad, že iba vkus v danej etape prevládajúci by mal byť pre tvorivých umelcov záväzný a inšpirujúci.

## DISKUSIA O AKTUÁLNYCH OTÁZKACH METÓD A FORIEM VÝCHOVY K VEDECKÉMU ATEIZMU

\*

### K NĚKTERÝM PROBLÉMŮM ATEISTICKÉ VÝCHOVY

JULIUS TOMIN

Ateistická výchova, ať sebelepe prováděná, nemůže být nikdy rozhodujícím činitelem v procesu masového vymanění se z pout náboženských představ. Jsou to vždy velké změny v celé struktuře společnosti, které vedou k světonázorovému kvašení, k odpovídajícím změnám v lidském vědomí, je to především dosažení aspoň relativního osvobození se na základě ekonomicko-sociálních, které vyvolává potřebu osvobodit i lidské myšlení a cítění z pout náboženství. V této skutečnosti se skrývá příčina relativní neúčinnosti ateistických myšlenek v dějinách starověku, ať už jde o Řecko, Řím či Indii nebo Čínu, příčina rozmachu volnomyšlenkářství s nástupem kapitalismu, avšak i klíč k pochopení skutečnosti, že v podmínkách kapitalistické společnosti nemůže dojít k úplnému zániku náboženství, klíč k pochopení zcela nových perspektiv, které se vědecké ateistické propagandě otevírají v podmínkách přechodu ke komunismu.

Domnívám se, že dnes je určitou oporou náboženskosti věřících v naší společnosti mj. i skutečnost, že nedocházejí většinou žádného pochopení v ateistickém prostředí, které je obklopuje. Většina z nás, kteří jsme si své světonázorové problémy probojovávali již v podmínkách budování socialismu, se dostala k ateismu bez jakýchkoliv vnitřních zápasů. Náš ateismus se v mnohých případech utvářel na základě vyvracení tak zcela nesmyslných náboženských „pravd“, jako že bůh stvořil svět za 6 dní, že stvořil Adama z hlíny a Evu z jeho žebra, že Jonáše spolkla velryba apod. Na základě takto lacině získaného ateismu se mohlo dojít k názoru, že náboženství je holý nesmysl, snůška pověr dobrých tak nejvýš pro staré babičky. Jaký je potom náš poměr k věřícímu člověku? Víme, že naše zákony zakazují urážení náboženských citů věřících a proto se k nim chováme co nejkorektněji, v hloubi duše se však často nemůžeme ubránit posměchu a otázce, zda vůbec může mít člověk, který ještě dnes věří, všech pět pohromadě. Bledě to ovšem dopadne, dojde-li mezi podobným ateistou a inteligentnějším věřícím k vážnější debatě. Takový věřící přízná pravdu nejen Koperníkovi a Galileo Galileimu, ale i Darwinovi. Často jsou tu naráz zlomena veškerá kopí, která nám dal učitel do ruky ještě ve školních lavicích. Vždyť jsou věřící, kteří dokáží mít upřímnou radost z pronikání sovětských kosmonautů do vesmíru, kteří dokáží upřímně sympatizovat s naší socialistickou přítomností a jsou ochotni tvrdit, že komunistické hnutí je podivu-