

Národní
identita *y*
v české hudbě



INSTITUT UMĚNÍ-DIVADELNÍ ÚSTAV | ČESKÁ HUDEBNÍ RADA
PRAHA 2012

S FINANČNÍ PODPOROU



MINISTERSTVO
KULTURY

©2012 Institut umění-Divadelní ústav
První vydání
ISBN 978-80-7008-292-8
Číslo publikace: IDU 649

*Národní
identita y
v české hudbě*



PRAHA 2012

Obsah

DOHNALOVÁ LENKA

Definiční mapa rozlišovacích znaků „národní identity“ 6

JURKOVÁ ZUZANA

Meditace na téma Identita v české národní hudbě 10

KRATOCHVÍL MATĚJ

Etnomuzikologie a národní identita 20

KAŇKA PETR

Nalézání a ztrácení 24

JANDOVÁ JARMILA

*Smysl a hodnota současného folklorního dění
z hlediska Folklorního sdružení České republiky* 31

KROEPER ANDREAS

National Identity – An Example of J. J. Ryba 36

MOJŽÍŠOVÁ OLGA

Odkaz Bedřicha Smetany – vývoj a proměny jeho recepce 39

GABRIELOVÁ JARMILA

*Antonín Dvořák jako český národní skladatel?
Poznámky k recepci jeho osobnosti a jeho díla* 46

HAVLÍKOVÁ HELENA

*Let vězněného orla –
Paradoxy národní identity v kontextu uvádění oper Leoše Janáčka
u nás a v zahraničí v letech 1996 to 2011* 57

BŘEZINA ALEŠ

*“...moje hudba je česká, to se nedá schovat, ne?”
Politické otřesy 20. století a jejich bezprostřední vliv
na posuny v recepci osobnosti a díla B. Martinů* 82

RAUŠER JAROSLAV

*Česká identita, autorská tvorba nebo obojí?
Descartův slavný výrok “Myslím, tedy jsem”
můžeme v dnešní době pozměnit na “Komunikuji, tedy jsem”* 89

Ediční poznámka

TATO PUBLIKACE vzešla z konference pořádané hudební sekcí Institutu umění a Českou hudební radou. Má dvojí bezprostřední účel:

- 1. zmapování tématu identity v oblasti hudby jako součást širšího projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů (DF 11 P01VV031), který zpracovává Institut umění,*
- 2. Výstupy budou využitelné i pro chystaný projekt Rok české hudby 2014, který koordinuje hudební sekce Institutu umění.*

Ze zkušeností předchozího ročníku 2004 lze říci, že tato diskuse je užitečná, protože téma „národní identity“ a způsob, jak je uchopována, vzbuzuje emoce a téma není synteticky uspokojivě zpracováno ani v muzikologii. Sborník je koncipován jako otevřený, alespoň v jeho elektronické verzi, tzn. že budeme oslovovat další osobnosti, které mají k tématu co říci jak z ČR tak ze zahraničí.

Na začátku publikace zařazujeme příspěvky obecnější, dále pak podle historické posloupnosti a žánrových či druhových okruhů.

V elektronické verzi předpokládáme i dokumentaci případných diskusí a komentářů k jednotlivým příspěvkům, popř. začlenění dalších zajímavých samostatných příspěvků jak z České republiky, tak ze zahraničí.

Definiční mapa rozlišovacích znaků „národní identity“

LENKA DOHNALOVÁ

V ÚVODU mého příspěvku si dovolím předestřít orientační schéma tématu pro diskusi, která je významnou součástí našeho setkání, samozřejmě při vědomí, že schéma je určité operativní zjednodušení problému.

K obecné definici „identity“ existuje dostatek literatury. Pro připomenutí použiji např. toto vymezení: Identita je, alespoň z části, „*explicitní teorií sebe sama*.“ (D. Mosman). Souvisí se sebereflexí a sebezprezentací (D. Šmahel). Doplnila bych: Identita má reálně, nejen jako intelektuální konstrukt, více vrstev, které se vzájemně ovlivňují:

1. *relativně objektivní*, tj. jaký člověk/skupina „je“, což je založeno na odborných psychologických a sociologických šetřeních a pozorováních chování, řízených metodách sebereflexe. Tato rovina zahrnuje i zkoumání nevědomých procesů. Výsledek je poplatný úrovni poznání sociologie a psychologie.

2. *subjektivní* – a) jak se člověk/skupina interpretuje a cítí: Na úrovni národní např. jako národ „kutilů“, „muzikantů“, „nespokojenců“ apod. Umělec rezident se může cítit součástí nového prostředí, nebo se celoživotně vztahovat pouze k rodné zemi, popřípadě se vidět jako „nomád“ či „vícedomý“. b) *jak se prezentuje* (tj. sám před sebou a před ostatními). Zde jednotlivec/skupina často potlačuje či promítá svůj „stín“ na ostatní nebo naopak zdůrazňuje své nedostatky, přičemž a) se ne vždy rovná b). Rozdíl mezi a) a b) dnes zvětšuje marketing a PR. Umělec je z důvodů prodejnosti stylizován a ne vždy tato stylizace vychází z jeho vnitřního pocitu a sebeobrazu. Ztotožnění se s konstruovanou identitou může být ku prospěchu, nebo naopak může destruovat vnitřní integritu umělce.

3. *jak ho vidí druzí*, což je faktor také subjektivní/intersubjektivní (připomeňme třeba „árijské“ interpretace různých národů). Zde můžeme pracovat s různými šetřeními Ministerstva zahraničních věcí, z nichž vyplývá rozdíl mezi tím „jak“ jsme interpretováni a jaký je náš vlastní „sebeobraz“.

Lze říci, že zejména internet a tzv. virtuální realita rozšířil možnosti *experimentování s identitou* (A. Ševčíková, D. Šmahel). Na úrovni tradičních větších skupin (tj. národa) experimentují s identitou zejména politici, což mívá i ničivé důsledky, a umělci.

Domnívám se, že obraz „sebe sama“ má významnou vypovídací hodnotu tehdy, skloubíme-li dohromady všechny tyto roviny a pochopíme jejich vzájemné vazby, jejich aktuální hierarchii a dynamiku. Je známo, že tlak na charakter identity vytváří protikladné tendence podvědomí i sociálního „stínu“. Zajímavé je také sledovat historické posuny a manipulace vnímání identity jednotlivých autorů a témat – v hudbě např. Smetana-Dvořák, osobnosti a díla Janáčka, Martinů.

Obecně lze říci, že čím je člověk/skupina vnitřně svobodnější, tím je jeho/její identita operativnější, vědomější, integrovanější v celé komplexnosti. Je spíše vědomou oporou, než překážkou v rozvoji.

Co se týče toho, co zahrnujeme pod „národní“ kulturu (hudbu), se mi jeví jako užitečné rozlišit formální obecné znaky, které jsou jasně identifikovatelné a používají se např. při administraci nebo v lexikografii a znaky neformální:

▲ FORMÁLNÍ OBEČNÉ DISTINKČNÍ ZNAKY

	např.
státní příslušnost	ČR – teritoriální koncept
národnost	česká
rezidence	≤183 dnů/rok
národní jazyk	český
místo vzniku díla	ČR

Komentář: Už zde existuje z hlediska odborné i životní praxe různý přístup. Některé státy (národy) mají větší tendenci inkluze umělců i artefaktů do „své skupiny“ než jiné.

Pokud můžeme soudit z lexikografické praxe, tak např. rakouská, německá, americká lexikografie a publicistika má mnohem větší tendenci absorbovat a včlenit rezidenty a jejich tvorbu, než např. česká. Lexikografická a zejména publicistická praxe česká spíše vylučuje i umělce, kteří dlouhodoběji pracují v zahraničí (nejen emigranty, ale také rezidenty), a to včetně období po r. 1989, kdy už nelze říci, že se tak děje pod vlivem politické doktríny.

A naopak, jeví menší ochotu zahrnout zahraniční rezidenty v ČR (viz situace zahraničních umělců v ČR, na kterou upozorňuje např. publicista P. Slabý).

Někdy se dostávají do tenze charakteristiky formální s obsahovými a axiologickými: např. u kultury menšin a rezidentů.

Do **neformálních znaků** zařazují tedy ty, které nelze prvoplánově ihned identifikovat. Vyžadují buď odbornou analýzu, nebo se opírají o nějakou autorskou deklaraci a motivaci.

▲ NEFORMÁLNÍ ZNAKY NÁRODNÍ PŘÍSLUŠNOSTI VYPLÝVAJÍ PŘEDEVŠÍM Z

tradice/archivy (Foucault)	žitě sdílené tradice regionálních zvyků, názorů, hmotného dědictví, reflexe tradice, rituály atp.
vzdělání	jazykového tzv. humanitního včetně uměleckého
hodnotové orientace	uznávání významu tzv. domoviny, její historie, v hlubším plánu v celé struktuře a hierarchii hodnot regionu.

▲ Z HLEDISKA HUDBY SE VTĚLUJE PŘEDEVŠÍM DO

námětu	zejména národní, regionální mytologie, historie, „národní hrdinové“, aktuální události regionu
idiomatiky	tektonika, melodika, rytmika, instrumentace apod.
symboliky	tj. buď spontánně nebo vědomě užívané hudební nebo hudebně-jazykové symboly a znaky (hymna, citace národních a zlidovělých písní regionu atp.)
relaci k jazyku	ať už na úrovni langue nebo parole (deklamace, nápěvky atp.)

Spontánní užití se vztahuje zejména na *folklor, neprofesionální a inzitivní umění*. Děje se synkreticky, nekoncepčně, s „chybami“. Folkloru je věnovaný samostatný příspěvek sborníku, nicméně předběžně můžeme odkázat na definici folklorních znaků u P. Janečka ad. (in např. *Folklor atomového věku*, 2011, s. 115): jako na „otevřenou strukturu stereotypních forem v rámci určité kultury“. Folklor je „kolektivně sdílen“, vyrůstá ze spontánní varírované improvizovanosti, estetická a umělecká funkce není dominantní (je spjat s životním kontextem) a je synkretický. Nejlepším nástrojem definice folkloru se zdá být funkcionální strukturalismus.

Vědomé užití se týká především folklorismu a profesionální tvorby. Náměty jsou voleny vědomě (viz česká národní škola, zejm. B. Smetana), stejně jako symbolika. Vědomě je pěstován deklamační princip nebo sledování řečových konkrétních promluv (Janáček).

Narozdí od spontánního užívání těchto rozlišovacích znaků má porušení relace často vědomou a sémantickou funkci (např. porušení deklamace či nápěvku jako příznak cizokrajnosti nebo psychické zvláštnosti dané postavy, vytváření napětí mezi symbolikou melodie a její hudební úpravou – např. české hymny kapele Česká RAPublika).

Samozřejmě i zde se vtělí některé příznaky spontánně a nevědomě.

Posouzení situace „národní identity“ nejen v hudbě je určitě nutné chápat v kontextech – historických i regionálních, podnětné je i *hledisko etologické*. Jedním ze „smrtných hříchů“ lidstva podle K. Lorenze je i „rozchod s tradicí“ a její příliš ploché scientistické chápání.

Vede k tomu, že nejsou doceněny přínosy, ale ani rizika např. toho „že cokoli, co je kulturou tradováno dlouhou dobu, nabývá nakonec povahy pověry nebo doktríny.“ (K. Lorenz: *Osm smrtelných hříchů*, Ed. Reprint 1973, s. 60–61). Dodejme, že se tradice udržuje především rituály. Musíme přitom předpokládat nejen různou míru historické, regionální, ale také sociální a individuální vnímavosti k tématu. Aktuální obecné diskuse dokládají, že zejména mladší generace téma nereflkuje, ale pokud se „přeloží“ do konkrétnějších témat (vztah k domovu, k jazyku, ke konkrétním uměleckým dílům apod.) stává se srozumitelnějším a živěji vnímaným.

Vytvoření metodiky mappingu tohoto jevu nejen úzce vymezeného (např. na mapu folklorních tradic), ale také se zahrnutím folkloru současného, tak jak je např. pojednán ve sborníku *Folklor atomového věku*. Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti (ed. P. Janeček, 2011), popř. map jednotlivých autorů, období, by bylo bezesporu užitečné jako základ k další hlubší společenské debatě.



PhDr. LENKA DOHNALOVÁ, Ph.D. je koordinátorkou mezinárodních výročních projektů *Roků české hudby* (2004, 2014), *Martinů Revisited 2009*, komisařkou českých expozic na *MIDEM* v Cannes a *WOMEX*. Od r. 1992 je tajemnicí nevládní organizace České hudební rady a ředitelkou mezinárodní soutěže elektroakustické hudby *Musica nova*.

V současnosti je zapojena do výzkumného projektu *Institutu umění Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR, DF 11 Po1VVo31*. V rámci hudební sekce *Institutu umění* se věnuje propagaci české hudby do zahraničí (CD antologie, souborné publikace, portál a web www.czechmusic.org) a produkci pilotních projektů. Je autorkou několika knih, mj. *Evropské modely elektroakustické hudby* a *Elektroakustická hudba v ČR, Czech Music Guide, souborného katalogu české elektroakustické hudby ad.*

✉ lenka.dohnalova@artsinstitute.cz

Meditace na téma Identita v české národní hudbě

ZUZANA JURKOVÁ

JEŠTĚ NEŽ ZACŇU s vlastní meditací, ráda bych specifikovala svá východiska. Budu se pohybovat v diskurzu, který chápu jako maintream současné etnomuzikologie, jak ji formují platformy *International Council for Traditional Music*, *Society for Ethnomusicology* a *European Seminar in Ethnomusicology*.¹ Ostatně těch několik stovek lidí, které se přelévají mezi konferencemi, píší články do časopisů těchto společností a vzájemně si je oponují, a/nebo jsou členy redakčních rad, vytváří, myslím, poměrně homogenní etnomuzikologický organizmus.

Jako nejstručnější definici dnešní etnomuzikologie považuji tu od Kay Kaufman Shelemay: „*Etnomuzikologie je disciplína, která spojuje studium hudby s přístupem a metodami antropologie.*“²

Zvídavějším zájemcům doporučuji důkladný článek Adelaidy Reyes „*What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century*“³, která je písemnou verzí autorčiny Seeger lecture na Columbia University v březnu 2008.

Vlastním úvodem k tématu v titulu budiž krátká konverzace v kurzu o hudbě Romů, který učím na Fakultě humanitních studií UK. Asi v polovině semestru, tedy poté, co jsme četli o severoindických Domech (lingvisticky prokazatelně příbuzných evropských Romů) a pouštěli si jejich hudbu; poté, co jsme prošli Balkán a také viděli film (neroma) Emira Kusturici *Dům k pověšení*,⁴ který měl zásadní vliv na světové probuzení zájmu o balkánské Romy; poté, co jsme četli článek Carol Silverman o vlivu manažerů na podobu „Gypsy music“ na světových world music festivalech (2007), a další od Speranty Radulescu „o příslušnosti, identifikaci, zařazení a přijetí zařazení“ (2003), si jeden student povzddechl: „*Myslel jsem si, že se na tomhle kurzu dozvím, jaká ta romská hudba vlastně je, a ono je to čím dál složitější.*“

1 www.ictmusic.org/; Society for Ethnomusicology: <http://webdb.iu.edu/sem/scripts/home.cfm>; <http://www.esem-music.eu>

2 Shelemay 2006: XXXI.

3 Reyes 2009.

4 Anglický název je *The Time of Gypsies*, (1988).

Odpověděla jsem cosi ve smyslu, že tak už to ve vědě bývá: jak stále zpřesňujeme kritéria, nakonec můžeme říci přibližně tohle: „*Vojta, který se považuje za Roma (jemnosti typu jestli Rom a Cikán jsou synonyma a za jakých okolností, teď nechávám stranou) a za Roma ho považuje i jeho okolí, si tehdy a tehdy zpíval tuhle písničku.*“

Následující odstavce jsou tedy pokusem o delimitace pojmů, obsažených v titulu. Na konci pak uvádím jeden příklad, jak je podle mého názoru možné podobné téma pojmout.

Začneme konceptem *české národní hudby*.⁵ Mnozí etnomuzikologové doporučují přezkoumávat a upřesňovat, co je vlastně míněno pojmem *hudba*, protože se to pochopitelně v každé kultuře liší. Nejfrapantnějšími příklady budiž kniha Anthonyho Seegera *Why Suyá Sing* o hudbě amazonských inidánů Suyá (2004), nebo texty Bruno Nettla o arabské kultuře (1992, 2001), která se ke konceptu hudby staví ambivalentně, a proto různé jevy, které bychom my bez váhání označili jako hudební, zařazují pod různé pojmy. V důsledku se tak múzické výzvy k modlitbám, známé jako *adhán* a někdy konkurující svou ornamentální barokním operním áriím, jako hudba neoznačují.

Pokud by se zdálo, že v našem kulturním kontextu podobné otázky řešit nepotřebujeme, zmíním jen poznatek, který jsme udělali se studenty před dvěma lety na jižní Moravě během masopustu. V průběhu pár dní se v malém městečku střídaly nejrůznější vokální, instrumentální i vokálně-instrumentální soubory – každý se svým publikem, které se jistě i občas přelévalo. Jen jedna formace – dechovka – byla ale označovaná obecným pojmem „muzika“. Jako by si jen jeden žánr mohl nárokovat totožnění s „hudbou vůbec“. Tuto možná lákavou stopu nicméně opustíme s tím, že koneckonců naše pojetí hudby ještě není příliš rozkolísané, a okrajovými jevy, obohacujícími naše zvukové prostředí, jako třeba zvukovou znělkou *Family Frost*, jakousi obdobou minulého vytrubování ponocných, se vzhledem k (malé) hloubce, kterou naše téma pojednáváme, nemusíme zabývat.

Koncept *národa* chápe většina dnešních antropologů za svého druhu konstrukt (který se ovšem – většinou na poměrně dlouhou dobu – stal sociální realitou). Co to ale přesně znamená, v tom se liší. Na jedné straně není příliš sporu o tom, že by se Slavníkovci sotva označili za součást téhož národa jako Přemyslovci, i když nebyť vyvražďeni, později by se jimi stali. Tedy: představy objektivního, materiálního základu národa (často spojené s představou *Blut und Boden*, tedy krev a půda), tzv. primordiální nebo esenciální přístupy (které jsou považovány za opak oněch konstruktivistických) jsou delší dobu z módy.

5 Před dalším uvažováním předestírám, že nepovažuji výraz „česká národní hudba“ za *terminus technicus*, tedy předpokládám, že neexistuje jasně definovaný korpus „české národní hudby“. Příspěvky tohoto sborníku mě v tom utvrzují.

Historické podmínky vzniku konceptu národa v Evropě důkladně popisuje historik a historický antropolog Miroslav Hroch (2009). Když shrnuje vědecké přístupy 2. poloviny 20. století a počátku století 21. k národnostní problematice, uvádí tři základní shody:

- 1) *národ nelze definovat pouze etnickými rysy (jazykem a kulturou);*
- 2) *národ byl v rostoucí míře uznáván za svébytnou politickou, resp. sociální pospolitost teprve tehdy, ...když si byli jeho příslušníci vědomi své sounáležitosti a považují ji za hodnotu;*
- 3) vzhledem k minulému bodu je zjevná souvislost s „nacionalizmem“ jako subjektivním předpokladem... (s. 21) Právě ono vědomí sounáležitosti a souhlasu s ní jako konstitutivní pro národ, a jeho koexistence v jakémsi *pas-de-deux* s nacionalizmem, jsou tím konstruktivním prvkem. Ale: je snadné si představit celou škálu považování příslušnosti k (třeba českému) národu za kladnou hodnotu: na jiném místě v osobní hierarchii mají národní příslušnost nejen ti, kdo jsou silně regionálně ukotveni, ale také příslušníci různých generací... (Moji studenti dosvědčují, že jejich „češství“ se ozývá až tehdy, když jsou „jinde“ – což je běžný rys identity, jak o tom bude řeč později – a to „jinde“ je co nejdál; evropskví je u nich srovnatelně silné.) Shrnuto: ve vědomí většiny příslušníků našeho kulturního okruhu existuje fenomén příslušnosti k národu, ale význam tohoto fenoménu, tedy jak jeho síla, tak jeho obsah jsou velmi variabilní.

Posledním členem tohoto konceptuálního trsu je výraz *český*. Tím nejlevnějším úvodem může být připomenutí dvojice adjektiv *tschechisch – böhmisch*, a to primárně, ale nejen ve smyslu „vztahující se k jazyku“ a „vztahující se k území, které – v různých etapách různě intenzivně – obývali i lidé, mluvící jinak“.⁶ Nedávno jsem se bavila s Bruno Nettlem (nar. 1930) o německojazyčné československé jeho pražského mládí (bylo to právě v souvislosti s jeho vzpomínkou na otce Paula, který se považoval za českého – ve smyslu *böhmisch* – Žida). Podle Bruna jeho rodiče nechtěli připustit, že by Němci měli právo uzurpovat Goethův jazyk. Nettlovi (a jistě i mnoho jiných) si byli „vědomi své sounáležitosti“ s českým národem a „považovali ji za hodnotu“.

Nejednoznačnost výrazu „český“ lze samozřejmě ilustrovat na mnoha dalších případech. Namátkou: lze zahrnout horňácký folklór pod pojem „český“? Takovou intelektuální exhibici si ovšem dovoluji jen zde – rozhodně bych se netroufla zeptat se horňáckého cimbalisty, jestli hrají „českou hudbu“. Příkladem jiného typu může být moje kamarádka, Američanka narozená v New Yorku, která v Praze strávila mnoho let s manželem, a když ten zemřel a ona žádala o povolení k trvalému

6 Jiným smyslem užití této dvojice může být i stylisticky odlišné užívání, včetně anglické verze Czech – Bohemian

pobytu, jako důvod uvedla, že má české srdce. Opět onen souhlas s příslušností k českému národu.

Jak je patrné, „československost“ má své aspekty jazykové (a ty mají svůj historický vývoj), aspekty vztahu lokálního a regionálního (možno chápat jako taxonomické), a také ono hledisko „kdo koho za co považuje“, v antropologické literatuře označované jako emická x etická dichotomie: Paul Nettl se sice považoval za *českého Žida*, ale mnozí česky mluvící Češi, předpokládám, jej chápali jako *Němce* nebo německého *Žida* – a do českého národa by jej zřejmě nepočítali. A tak dále. Podobně jako jsou z módy esencialistická pojetí národa, zdá se nutně „z módy“ – přinejmenším v etnomuzikologii – esencialistické pojetí „národní (a ostatně i konkrétní etnické) hudby“: oprávněnost adjektiva není v intervalech, rytmu, a primárně ani místě narození nebo jazyce autora či posluchačů. Je v jejich vzájemném souhlase. Jako nejvýstižnější shrnutí této problematiky se zdá citát z již zmiňovaného článku „Co je cikánská hudba? O příslušnosti, identifikaci, zařazení a přijetí zařazení“ Speranty Radulescu (2003): *Identifikace zařazení a osvojení si etnického zařazení hudby jsou pouze lokální a časově podmíněné... což ovšem neznamená, ...že by si z toho důvodu zasloužily menší pozornost.* (s. 20)

Jestliže koncept „české národní hudby“ vystupuje v předchozí části výrazně nejednoznačně, s obsahem pojmu *identita* je to podobné, ne-li horší.⁷ V poslední dekádě mnozí sociální i humanitní vědci souhlasí s Rogersem Brubakerem, že je to pojem *příliš ambivalentní, příliš roztržený mezi „tvrdý“ a „měkký“ význam, esencialistické konotace i konstruktivistické kvalifikátory, než aby mohl příhodně sloužit požadavkům sociální analýzy.* (Brubaker 2004:29) Pojdme se krátce podívat na některá jeho vývojová stadia, abychom se pak pokusili najít podobu, která by mohla být užitečná pro téma české (národní?) hudby.

O popularitu otázky identity se zasloužil psychoanalytik Erik H. Erikson (1902–1994), pro nějž je osobní, tzv. „ego-identita“ vnitřním a hlubokým „jádem“ lidské osobnosti; jádrem, která se sice vyvíjí, ale jehož podstatou je „*pocit...umožňující jedinci zažívat vlastní já jako cosi, co se vyznačuje kontinuitou a totožností, a jednat podle toho*“ (Erikson 2002:41) Po Eriksonovi se termínu *identita* chápou sociální vědy: uplatňuje se v teorii referenčních skupin (Merton), v sociálním konstruktivismu (Berger a Luckman), u interakcionistů (zejména Ervinga Goffmana) i v sociální antropologii. Tam se – pochopitelně – objevuje silný akcent na kolektivní stránku identity, jinými slovy na dynamiku, která identitu formuje prostřednictvím mezilidských vztahů. Protože – podle Jenkinse – základem lidskosti jsou vztahy, jsou také interakce, setkávání s jinými lidmi, podstatou utváření *identit*. Podle

7 Za mnohé podklady k tématu „identita“ vděčím své studentce Zitě Skořepové Honzlové, které tímto děkuji.

Bergera a Luckamna je identita vždy výsledkem *dialektiky vztahu jedince a společnosti* (Berger, Luckman 1999:171), a vzhledem k neustále probíhající socializaci člověka se jeho identita neustále znovuvytváří a proměňuje.

Stojí za to připomenout i to, na co upozorňoval Erikson i další po něm: že totiž „problém identity“ je problémem (post)moderního světa. Např. Judith Howard (2000) předpokládá, že identita, založená dřív mnohem spíš na připsaných statusech než na těch získaných, nekladla před jedince možnost volby, a tedy ani nejasnosti a frustrace, které jsou s volbou spojené. Jinými slovy: čím víc se na identitu začínáme ptát, tím složitější je odpověď. (Zjištění zřejmě užitečné i pro téma hudby.)

Podobně, i když na základě jiných dat, nahlízejí proměnu identity autoři z oblasti interkulturní psychologie: teprve v souvislosti s industrializmem se objevují skutečné „subkultury“⁸, mezi nimiž dochází k vzájemnému ovlivňování – akulturaci.⁹ Jejich členové, vystaveni manifestacím a hodnotám různých subkultur, k nim musí zaujímat postoj nebo mezi nimi volit: stávají se jednajícími aktéry. V tuto chvíli se vynořuje *identita jako dynamický proces*, který je důsledkem individuálního uvažování, vyhodnocování a jednání. V souvislosti s tímto pojetím se často uvádí již zmíněný Erving Goffman a jeho slavný text, do češtiny až příliš výmluvně přeložený jako *Všichni hrajeme divadlo*.¹⁰ (1999) Autor v něm předkládá dramatickou metaforu společnosti, v níž jedinec hraje svou roli sebezprezentace pro ostatní, kteří jsou mu publikem a s nimiž podobu své role vyjednává. Zároveň je ale každý také členem publika, které hodnotí (a tím ovlivňuje) provedení role toho druhého. Rozumí se samo sebou, že ona „role herce“ a „role publika“ se netýká jen chování jednotlivce, ale podstatně určuje i chování celých kolektivů.

Jak je zřejmé, toto pojetí identity, tedy otázky „Kdo jsem/j sme, s kým k sobě patřím/e a od koho se liším/e?“, je svým důrazem na okamžitou proměnlivost, a také na shodu „hráče“ a „publika“ (v antropologické terminologii emickou a etickou perspektivu) velmi blízké pojetí „připsané“ a „přisvojené“ hudby, jak je o ní řeč

8 Nikoli ve smyslu chicagské školy jako „subverzivní“ společenské skupiny, ale jako nižší jednotky sociální struktury.

9 *Tu definují v souladu s Herskowitzem (1936): Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact with subsequent changes in the original culture pattern on either or both groups.*“

10 Jako by český titul, v originále znějící *The Presentation of Self in Everyday Life*, dával za pravdu Goffmanovým kritikům, podle nichž prezentuje lidi jako cynické a vnějškové. Budiž ale zdůrazněno, že jde o sociologickou, nikoli psychologickou metaforu, a Goffman nechápe „hraní divadla“ jako jakés předstírání něčeho, co není, nýbrž jako vybírání z vlastního „repertoáru rolí“ té, která je zrovna na místě: roli matky malého dítěte, roli v určité profesní pozici, roli zákaznice atp.

výš. Jak je vlastně z etnomuzikologické perspektivy nahlížen vztah hudby a identity?

Kromě toho, že je hudba považována za významný prostředek integrace člověka se sebou samým,¹¹ je hudba jako společenská aktivita *par excellence* ideální na to, aby vyjadřovala kolektivní identitu.¹² Jak dosvědčují často etnomuzikologové (např. Turino 2008, Shelemay 2001), někdy tuto kolektivní identitu dokonce zakládá. A dále: použijeme-li slovníku interakcionistů, mezi něž patří i Goffman, identita je relační a situační (záleží na tom, ve vztahu ke komu a kdy daný prvek uplatňujeme). To téměř doslova opakuje shora uvedené tvrzení Speranty Radulescu, týkající se hudby: z dostupného arzenálu stylů, interpretací atd. si vybírám takové, které chci, aby mě reprezentovaly a o nichž jsem přesvědčen/a, že je ostatní – „publikum mého identitního představení“ – přijmou jako mou vizitku. Pokud se tak stane, spojí mě s těmi, kteří mají stejné vizitky, a odliší od ostatních. Bude to ovšem spojení platné jen pro tady a teď.

V poslední části své meditace se chci vrátit k původnímu tématu, který si reformulovávám na otázku „*Jak svědčí hudba o tom, kdo jsme my, Češi?*“ Pregnantní odpověď nemám, ale chci uvést jeden příklad, který je z mého, etnomuzikologického hlediska dobrým návodem. Oním příkladem je útlá kniha Adelaidy Reyes *Music in America* (2005). Patří do řady Global Music Series *Experiencing Music, Expressing Culture*, jejímiž hlavními editorkami jsou Bonnie C. Wade a Patricia Shehan Campbell. Patnáct svazků této řady pojednává hudební kultury různě velkých oblastí – od relativně malého Bali (*Lisa Gold: Music in Bali*) až po obrovskou oblast Předního východu (*Scott Marcus: Music in the Middle East*). Další dva svazky jsou z per (nebo spíš computerů) hlavních editorek: komparativně v nich pojednávají muzikologickou systematiku (Wade: *Thinking Musically*, 2004) a hudební pedagogiku (Campbell: *Teaching Music Globally*, 2003).

Než přiblížím *Music in America* podrobněji, nastíním publikační kontext, do něž patří. Od poslední dekády 20. století¹³ začalo nakladatelství Garland vydávat

11 Turino 2008: 3 n. uvádí několik argumentů o integrativní roli umění. Jeden vychází z antropologa Batesona (1972) a jeho představy vjemů světa na různých úrovních, další z konceptu *flow* psychologa Csikszentmihalyiho o mimoracionálních zážitcích při provozování umění, zejména hudby. Třetí okruh argumentů navazuje na filozofa a sémiotika G.S. Pierce. Turino vidí základ osobnostní integrace v „sémantickém nabalování“ (snowballing): tatáž hudební skladba/aktivita/styl v člověku při různých příležitostech vyvolává různé reakce a má pro něj různé významy. Zároveň se však zcela neztrácí ani významy předchozí, a tak se při opětovném vynoření skladby propojují různé historické vrstvy osobnosti.

12 *Hudba a tanec jsou klíčem k utvoření identity, protože jsou často veřejnou prezentací nejhlubších pocitů a hodnot, které sjednocují skupinu.* Turino 2008: 2

13 První svazek – *Africa* (ed. Ruth Stone) – vyšel 1998.

vskutku monumentální, posléze deseti svazkovou edici *The Garland Encyclopedia of World Music*, která nemá v etnomuzikologii obdoby (rozměry poněkud připomíná např. MGG, ale obsah o styl je značně odlišný). Její třetí svazek – *The United States and Canada* (ed. Ellen Koskoff, 2001) – má při formátu A4 čtrnáct set stran a podílela se na něm téměř stovka autorů; ze všech svazků je nejrozsáhlejší. Obrovské množství materiálu je uspořádáno do dvou hlavních částí. První pojednává hudební projevy podle jejich sociálního a kulturního kontextu (Otázky identity, Procesy a instituce, Překračování hranic a fúze), druhá část je organizována regionálně, v rámci regionů pak kulturně (Hudba amerických indiánů; Spojené státy: afro-americká hudba; středo- a jihoamerické tradice v USA; evropské tradice v USA; asijské tradice v USA; Kanada: Quebec, Ontario, Britská Kolumbie, severní Kanada). Olbřímí svazek garlandovské encyklopedie se hodí přesně k tomu účelu, jaký encyklopedie mívají: lze v něm najít prakticky všechno, co člověk v souvislosti s hudbou severoamerického kontinentu napadne (jen index má 65 stran). Zároveň si nedovedu představit, že by z něj někdo vyčetl, tedy byl schopen syntetizovat odpověď na naši otázku, jak hudba vypovídá o tom, kdo jsme.

To je naopak zřetelně hlavní snahou stovacetistránkové *Music in America* Adelaidy Reyes, mimochodem jedné z autorů garlandovské encyklopedie, kde pojednává otázky identity. Za hlavní teoretické východisko lze považovat volně aplikovaný konfiguracionismus, antropologický směr, u nás známý například z knihy Ruth Benedictové *Kulturní vzorce* (česky 2003, orig. 1934). Vůdčí myšlenkou konfiguracionismu je to, že kultury, ačkoli mají k dispozici prakticky neomezené množství fenoménů, si vybírají jen některé. Operačním modem tohoto výběru jsou tzv. kulturní vzorce; a právě tyto vzorce, tedy jakési tendence výběru, dělají z kultury víc než jen souhrn jejích prvků. Druhým, rovněž nevyloveným konceptem je známý Merriamův (1964) „music as culture“: hudba nabývá stejných podob/je určována týmiž vzorci jako celá kultura. Proto lze předpokládat, že studium hudby odhalí i tendence (tedy „operační mody“, a tím i identitu) celé kultury. Právě to, že nejde o fixní prvky, ale o tendence, zajišťuje plasticitu kultury, jinými slovy dynamičnost (kolektivní) identity, jak o ní byla řeč výše.

A jaké že jsou hlavní rysy oněch vzorců americké kultury? Reyes nabízí tři: rozmanitost (diversity), otázku identity, a sjednocující interakce mezi jednotlivými složkami – *E pluribus unum*. Smysluplnost výběru vysvětluje Reyes takto:

Tam, kde převažuje rozmanitost a kde je znakem jak individuality, o kterou národ s láskou pečuje, tak multikulturalismu, který země propaguje, nutně se objevuje i přiměřená potřeba identity. O tom svědčí přetrvávání otázky „Kdo je Američan“, a korelátu „Co je americké?“ Jednota je vyjádřením identity na národní úrovni. (Reyes 2005: 4)

Základní metodou prezentace je užití „momentek“ – drobných fenoménů hudebního života: do kontrastu postavené dvě písně, v různých obdobích mající funkci americké hymny; příhoda z nahrávacího průmyslu, vznik jednoho neobvyklého hudebního nástroje. Tyto momentky Reyes zasazuje do velmi hustého kulturního kontextu. Chvilími jako by kontext skoro převažoval: to když kupříkladu vysvětluje změnu v oslovení, jímž se američtí prezidenti obraceli k národu. Když F. D. Roosevelt (1933–45) údajně změnil tradiční „*my fellow Americans*“ na „*fellow immigrants*“,¹⁴ výrazně přispěl se proměně sebepojetí Američanů. Do tohoto kontextu je zasazena historika o tom, která ženská patricijská organizace Dcery americké revoluce (Daughters of American Revolution, DAR) zamezila Afro-američance Marion Anderson zpívat v jejich koncertním sále. V reakci na to vystoupila první dáma Eleanor Roosevelt z jejich řad, zazněl onen zmiňovaný projev F. D. Roosevelta – a o rok později (1939) zpívala Anderson na obrovském shromáždění u Lincolnova památníku ve Washingtonu, navíc – černošské spirituály. Právě takový příklad – v kontextu celé americké hudební kultury rozhodně drobný – ilustruje jednak plasticitu/dynamičnost identity, tedy změnu v chápání hranic, které NÁS (v daném případě Američany) oddělují od TĚCH DRUHÝCH, a tím i proměnu toho, co znamená MY.

V závěru se Reyes vrací k otázce sjednocujícího pohledu – vize. Celou dobu je vedena historií stvrzovanou představou konfiguracionismu, že *pod povrchem jsou sjednocující síly, které přitahují části k sobě a utvářejí tak celek, který není jen pouhým součtem částí.* (s. 92) Nutnou podmínkou této vize je ovšem širší definování hudby. Jako základní princip americké hudební kultury vidí Reyes (podpírajíc svůj pohled ještě podkapitolami o přínosu technologických vynálezů; změně perspektivy, kterou nabídl John Cage, a o populární hudbě jako *voxu populi* – specifickém neelitním americkém konceptu vpravdě lidové hudby) *orientovanost na proces*, který je tak budováním mostu mezi realitou a vizí.

Místo závěru: Jsem přesvědčená,

- 1) že ani „českost“ hudby, ani naši identitu nelze hledat v intervalech, stupnicích, rytmech atd, protože ty se proměňují v čase i prostoru. Pokud nás českost zajímá, je potřeba se po ní poohlížet v celém prostoru hudby jako aktivity (a třeba i jí příslušejících zvukových produktech);
- 2) a že přesto jsou pod povrchem vši proměnlivosti a rozmanitosti jsou *sjednocující síly, které... utvářejí celek tak, že není jen pouhým součtem částí* (Reyes 2005:92). Jejich povaha rozhodně stojí za prozkoumání.

14 Přesnost této formule bývá v poslední době zpochybňována, nicméně se mezitím stala součástí národní legendy, čímž je její smysl verifikován.

LITERATURA —

- Bateson, Gregory, 1972: „Style, Grace, and Information in Primitive Art.“ In *Steps to an Ecology of Mind*. London: Verso.
- Berger, Peter – Luckman, Thomas, 1999: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Benedictová, Ruth, 2003: *Kulturní vzorce*. Praha: Argo.
- Brubaker, Rogers, 2004: *Ethnicity without Groups*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Campbell, Patricia S., 2003: *Teaching Music Globally*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Erikson, Erik H., 2002 (1950): *Dětství a společnost*. Praha: Agro.
- The Garland Encyclopedia of World Music: The United States and Canada* (ed. Ellen Koskoff), 2001.
- Goffman, Erving, 1999: *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Howard, Judith, 2000: „Social Psychology of Identities“. *Annual Review of Sociology* 26: 367–393.
- Hroch, Miroslav, 2009: *Národy nejsou dílem náhody*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Nettl, Bruno – Capwell, Charles – Bohlman, Philip – Wong, Isabel – Turino, Thomas, 2001: *Excursions in World Music*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Nettl, Bruno, 1992: *The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context in the Classical Music of Iran*. Champaign, Illinois: Elephant + Cat.
- Radulescu, Speranta, 2003: „What Is Gypsy Music? (On Belonging, Identification, Attribution, and the Assumption of Attribution)“. In *Romská hudba na přelomu tisíciletí/Romani Music at the Turn of the Millennium*, (ed. Z. Jurková), Praha: Slovo21, p. 15–20, 79–84.
- Reyes, Adelaida, 2009: „What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century.“ *Ethnomusicology* 1, s. 1–17.
- Reyes, Adelaida, 2005: *Music in America*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Seeger, Anthony, 2004: *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Shelemay, Kay Kaufman, 2006: *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York – London: W. W. Norton.
- Shelemay, Kay Kaufman, 2001: „Toward an Ethnomusicology of Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds.“ *Ethnomusicology* 1, s. 1–29.
- Silverman, Carol, 2007: „Trafficking in the Exotic with “Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and “World Music” Festivals“. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, (ed. D. Buchanan), Scarecrow Press, p. 335–364.
- Turino, Thomas, 2008: *Musuc as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Wade, Bonnie C., 2004: *Thinking Musically*. New York – Oxford: Oxford University Press.



doc. PhDr. ZUZANA JURKOVÁ, Ph.D. je vedoucí Etnologického institutu na Fakultě humanitních studií na Karlově Univerzitě. Studovala etnologii a muzikologii, získala Fulbrightovo stipendium (1998). Zabývá se romským etnikem, aktuálně je vedoucí projektu o hudbě ve městě (Praha).

✉ zuzana.jurkova@post.cz

Etnomuzikologie a národní identita

MATĚJ KRATOCHVÍL

NA ČESKÉ politické scéně i v médiích se v poslední době častěji než dříve objevují diskuze na téma národ, nacionalismus, ministr školství plánuje zavést do škol výuku k národní hrdosti. Příznačné je, že účastníci těchto debat neztrácejí příliš času s tím, aby upřesňovali, co mají na mysli, když říkají národ. Na druhé straně se naopak do veřejných debat příliš nezapojují ti, kdo mají úvahy o národní identitě takřkajíc v popisu práce, tedy etnologové, antropologové či sociologové. Přitom právě tady je jedna z možností, jak mohou humanitní vědy připomenout svůj význam pro společnost, tedy prokázat schopnost analyzovat podobně problematické a nejednoznačné jevy, jako je národní identita.

Ve svém textu bych se rád zamyslel na problémem zkoumání možných projevů národní identity na příkladu oboru, jemuž se věnuji, tedy na příkladu etnomuzikologie. Chci ukázat, že hudba coby projev národní identity byla vždy v centru etnomuzikologické pozornosti, ale přístup k ní se významně proměňoval. Na jednom příkladu z české historie bych pak rád ukázal, že badatelé mohou usilovat nejen o poznání projevů oné identity, ale také se mohou snažit svou prací tuto identitu formovat.

Proměny etnomuzikologického bádání

Etnomuzikologie je relativně mladý obor, který vlastně stále řeší otázku svého zařazení. Stojí na pomezí etnologie a hudební vědy a zatímco v českém kontextu je běžně řazen pod křídla muzikologických kateder, v jiných zemích často funguje nezávisle. Ona kouzelná předpona etno- na jedné straně tento obor zdánlivě definuje, na druhé straně je zdrojem problémů. Ty lze shrnout do otázky: pokud se etnomuzikologie zabývá jakousi hudbou etnickou, znamená to, že existuje také hudba „neetnická“, hudba bez národní identity, která je předmětem oné „standardní“ muzikologie?

K potřebě klást si takovou otázku nás dovedl vývoj hudební vědy. Ač si v každé definici oboru přečteme, že „hudební věda zkoumá hudbu ve všech jejích podobách“ při pohledu na hudebněvědné výstupy nebo studijní plány muzikologických kateder je jasné, že drtivá většina výzkumu se točila a točí kolem úzce vymezeného pole. Ona muzikologie bez předpony je ve skutečnosti výrazně etnocentrická, přičemž jejím předmětem je evropská umělecká hudba několika posledních staletí. Na etnomuzikologii tedy „zbyla“ všechna ostatní hudba světa.

Odlišnosti ale jsou především v metodologickém přístupu. Narozdíl od historické hudební vědy nebo různých proudů hudební analýzy etnomuzikologie nezkoumá hudbu jako izolovaný fenomén, ale zajímá se o ni jako o součást dané kultury. Klade si otázku: Proč tito lidé dělají a poslouchají právě takovou hudbu, jak do ní promítají svou identitu jako jednotlivci i jako skupina – ať již definovaná jako národ, či jinak.

V počátku oboru – když si etnomuzikologie ještě tak neříkala a používala pro sebe například termín srovnávací hudební věda – bylo bádání vedeno především touhou po hledání univerzálních prvků, toho, co je společné různým světovým kulturám. Později se těžiště zájmu naopak přesunulo k tomu, čím se od sebe jednotlivé kultury liší. Etnomuzikologové postupně zužovali svou pozornost na menší skupiny, studován byl nejen národ, ale třeba určitá společenská vrstva v rámci národa. Demonstrovat to lze na textech, které v různých obdobích etnomuzikologové vytvářeli. Od syntetických úvah nad hudebním materiálem z různých koutů světa se dostaneme k detailním studiím hudby malých společenství založeným na dlouhodobém pobytu badatele na daném místě. Zároveň se postupně rozšiřovala množina toho, čím se etnomuzikologie může zabývat, od hudby národů označovaných tehdy jako primitivní či exotické do větší šíře. Dnes vidíme, že etnomuzikologie může zkoumat jakoukoliv hudbu včetně oné umělecké hudby evropské.

S tímto vývojem ovšem přišly také diskuze o tom, zda je ještě na místě ona předpona etno, zda není zdůrazňování etnické identity věcí minulosti. Dá se říci, že tím, jak etnomuzikologie stále podrobněji studovala vztah hudby a kulturní identity, narážela na skutečnost (kteřou podobně řeší i jiné obory), že pojmy jako národ či etnikum mohou v různých případech znamenat něco zcela odlišného.

Někteří badatelé proto v posledních deseti navrhuji název „hudební antropologie“ nebo „studium hudby v kultuře“ (cultural study of music).¹ V praxi se ovšem zatím pojem etnomuzikologie drží celkem pevně.

¹ Např. Clayton, M. – Herbert, T. – Middleton, R. (eds.): *The cultural study of music: a critical introduction*. Routledge 2003.

Konkrétní výzkumy současné etnomuzikologie se obracejí k nejrůznějším tématům. Abych naznačil obrovský rozptyl, uvedu témata několika studií z posledních let: proměny ruské národní hymny jako odraz formování identity po pádu Sovětského svazu, moderní populární hudba amerických Indiánů, hudební technologie jako prostředek udržování národní identity vietnamských emigrantů.

Fonografická komise

V ideálním světě by etnomuzikologie – stejně jako jiné vědy – přistupovala k předmětu svého zájmu s naprostou objektivitou. Problémem humanitních oborů obecně ovšem je, že jen těžko mohou svůj předmět zkoumat s distancí biologa hledícího do mikroskopu. Humanitní obory jsou vždy silněji než obory přírodovědné se svou dobou, politickou a sociální situací. I když odhlédneme od krajních případů manipulace, stále zbývá dost prostoru k tomu, aby byla práce vědců ovlivněna dobou.

Příkladem může být takzvaná Fonografická komise, projekt, který pod křídly České akademie věd a umění probíhal od roku 1929. Původním a deklarovaným cílem bylo zachovat mizející dialekty a obecně zvukové projevy na území republiky a tento aspekt byl zdůrazňován i při zmínkách o projektu, které se objevily v dobových médiích. „*Akademie udělala tu kus práce pro zachycení lidové písně československé, písní srbských z Horní i Dolní Lužice, lidové hudby, hlavně pak pro zachycení československých nářečí. Význam této práce poroste rok od roku, tím více, čím více bude zanikati krajový svéráz žijící svým vlastním nářečím i svojí vlastní písní lidovou.*“ (Přítomnost 1935) „*Tato akce České akademie jest jistě záslužná. Čím rychlejším tempem bude pokračovat, tím bude úspěšnější. Před nivelisací krajů a lidí.*“ (České slovo 8. 6. 1933)

K potřebě zachránit mizející kulturní formy ovšem přistupovala i snaha využít tyto nahrávky k účelům propagačním, k reprezentaci určitého obrazu tehdejší československé kultury. Byť to není nikde v materiálech komise výslovně formulováno, šlo v určitém smyslu o politickou akci, mající za cíl ukázat, co do kultury Československa patří, a tím zároveň vymezit „to ostatní“ a tím prosadit určitý obraz národní identity. Především byla do nahrávacích plánů komise zahrnuta pouze slovanská etnika. Mezi záznamy tak nejsou žádné písně Němců, Maďarů či Židů žijících tehdy v Československu. Naopak „slovanskost“ sbírek Fonografické komise je rovněž podtržena zahrnutím Lužických Srbů, tedy slovanského etnika žijícího na území německých spolkových zemí Saska a Braniborska. V souvislosti s tím, že představitelé Lužických Srbů po první světové válce usilovali o připojení k Československu, nelze politický podtón tohoto rozhodnutí přehlédnout, jakkoliv nebyl nikde výslovně formulován.

Fonografická komise neměla žádné politické zadání, které by při své práci měla naplňovat. Spíše šlo o poplatnost dobové atmosféře, kdy posilování identity národního státu bylo chápáno jako přirozený úkol všech institucí. O politickém podtextu se můžeme spíše dohadovat z drobných zmínek v materiálech. Například v dopise adresovaném Rektorátu konservatoře hudby v Praze: „*Deska po jedné straně trvá tři minuty; je tedy potřebí při výběru literatury, výhradně české, mít na toto trvání zápisu zřetel.*“ (podtržení v originále)

Nebo na jiné místě, v dopise profesora Zubatého Slovenské Matici z roku 1929: „*Akademii také přichází vhod, že věc bude v rukou našich přátel a odborníků francouzských a podnik nebude závislý na Němcích. Také propaganda naší písně v cizině, kterou provede závod Pathé v Paříži, je věc zasluhující pozornosti.*“

Takovéto drobnosti ilustrují dobovou atmosféru, v níž podpora národní kultury byla chápána jako přirozená součást práce institucí, jako byla Česká akademie věd a umění, a veřejně činných osobností. Ačkoliv tedy vědci pracující ve Fonografické komisi nepostupovali zcela objektivně, podařilo se jim skutečně zachránit obrovské množství materiálu významně vypovídajícího o kultuře na území tehdejší republiky. Skutečně ocenit jejich práci můžeme ve chvíli, kdy k ní budeme přistupovat kriticky a se znalostí kontextu.²

Tento případ může být dokladem, že etnomuzikologie (a humanitní vědy obecně) je vždy více či méně ovlivněna svou dobou a společenskou atmosférou, kterou je třeba při čtení badatelských výstupů mít na zřeteli.



Mgr. MATĚJ KRATOCHVÍL, Ph.D. je etnomuzikolog pracující v Etnologickém ústavu Akademie věd ČR. Specializuje se na historické zvukové nahrávky folkloru a soudobou hudbu. V současnosti je šéfredaktorem časopisu pro soudobou hudbu *His Voice*.

✉ kratochvil@eu.cas.cz

² Výběr z nahrávek pořízených Fonografickou komisí vyšel v podobě 5 CD s doprovodnou knížkou pod názvem *Lidová hudba v Československu 1929–1937* (Etnologický ústav Akademie věd ČR, v. v. i., 2009).

Nalézání a ztrácení

PETR KAŇKA

IDENTITA JE PŘIROZENÝ soubor vazeb, kontextů, informací a pocitů, které každodenně vnímám, řeším, užívám v projekci do svých úkolů, jistě sem patří i po-
hlavní identita s mužskou částí populace, stejně jako všechny ty banální prostředky
lingvistické, plynoucí z danosti mé mateřské řeči. Ale patří sem i řazení se k určité
skupině spoluobčanů s duchovní orientací, ale i k těm, které neznám a jen tuším,
že máme stejné zásady nebo interpretujeme podobně morální princip nad námi
nebo v sobě. A to vše má vliv na moje chování, vztahování se k lidem i problémům
nejbližším i vzdálenějším ve veřejném prostoru.

Určitě mě zajímá více analýza osobních zkušeností, než bych se chtěl pouštět
do vypisování a syntézy axiomů, které byly nashromážděny jinými myslícími by-
tostmi – identita může mít zdroje sociologické, psychologické i kulturní, a tudíž
pokoušet se o syntézu mi připadá poněkud odbočovat od toho hlavního, v čem
vidím svoji užitečnost v tomto pokoušení o autentický exkurs, a sice schopnost
být subjektivní, sebereflexivní.

Identita je úběžník z mé přítomnosti do minulosti, v němž bod pozorování
je průsečíkem obratu perspektivy do budoucnosti. Identita je soubor zkušeností,
které mi dávají při mém vztahování se k přítomnosti přesahový smysl, vytvářejí
soubor informací, na nichž mohu budovat závěr, který ověřuji. Identitu tvoří ob-
rovský soubor znaků, které dekóduji především smysly, např. zrakem a sluchem,
přičemž tento proces vnímaný jako pocity může vyvolat v mozku představy a aso-
ciace i na děje, které znám pouze zprostředkovaně – z četby nebo vyprávění.
V určitém smyslu můžu uvažovat také o jakémisi dědictví po předcích.

Jsem pozorovatel s určitou zkušeností, v níž vzdělání hraje nemalou roli.
A také jsou důležité emoce, prožitky i vášně. Naše sociální vědomí se různí a tím
i naše reakce na podněty. Osobně mezi nejzvláštnější pocity považuji stavy při
prožívání poslechu státní hymny ve veřejném prostoru. Vzpomínám si na směr
vzteku, provinilosti a hanby při vzdávání holdu tomuto symbolu státnosti po srpnu
1968. Zrodil se ve mně ambivalentní vztah k dříve velmi dojemnému aktu, který

se proměňoval od raného patetického stavu dětské hrdosti, že „někam“ patřím,
k velmi silnému pocitu identifikace s procesy ve společnosti během tzv. Pražského
jara. Tehdy jsme se předháněli, abychom mohli stát stráž u pomníčků padlých
Čechů z květnových bojů roku 1945 v Nuslích. Chtěli jsme se být součástí tohoto
geopolitického celku. Nevadilo mi, že jsem se narodil jako Čech, sdílím určitou
společnou historii s ostatními, já si z ní dokonce vybíral určité části, na nichž jsem
chtěl stavět svoji vlastní budoucnost – ve svém a mě propůjčeném časoprostoru.
Zdá se, že vše do vědomí a mysli proudilo s rozuměním jazyku, s pozorováním
okolí, otázkami z něho plynoucími. Čechem jsem se narodil a připadalo mi dobré
Čechem být.

Ovšem ztráta suverenity po srpnu 1968, tragické a neřešitelné axiomy ply-
noucí z okupace mě zasáhly na citlivých místech. Reflexe rodící se ze střetu stavu
osobního a celospolečenského vyvolávala chaos, jinými slovy jsem prožíval srážku
malých dějin s velkými. Pragmatičnost malého národa se mi jevila jako zbabělost,
smrt Palacha položila do živé rány apatie elit prst jeho neuvěřitelné oběti a ideály
se bortily jako domečky z karet. Věděl jsem, že jsme zradili sami sebe a naše bu-
douce bude jen důsledkem dopadu tohoto stavu. Veřejný prostor ztratil auten-
tičnost a postavy v něm se pohybující nekonaly bezprostředně, tedy nesdělovaly
jedna druhé myšlenky, ale jen bezpečné fráze, masky skryly emoce a individualitu
oblečení jako výraz osobnosti skryly účelové kostýmy. Ona neidentická bezpečnost
se mi ovšem jevila krajně nebezpečná, protože byla nepravdivá. Identita je tudíž
také tendence k pravdivosti, kterou lze zaměnit i s pojmem smysl.

Velkolepé divadlo svět otevřelo scénu pro další jednání hry evropské historie
20. století. Když jsem po desítkách let shlédl film Mistrí, zjevení nesmiřitelného
rozvratu identity, zvažněl jsem, neboť autoři nastavili zrcadlo i mému vnitřnímu
úpadku solidarity s vlajkou, hymnou a reprezentování České republiky. Fandové
upřímně nefandili svému domácímu týmu, prožívali muka odcizení sobě i své zemi,
ztráceli identické znaky se svým přirozeným prostředím. Prožili jsme všichni tento
absurdní paradox? Asi ne, protože „kdo neskáče, není Čech“. O naplnění kriteria
češství jsem se již nepokusil, nemaje k tomu sebemenší chuti poskakovat v davu.
Proč si dokážeme přát svoji vlastní porážku byt v přeneseném slova smyslu? Pro-
tože jsme si ji mnohokrát v dějinách nepřipustili – odpustili bez pokání?

Myslím, že můžeme uvažovat o stavu vykořenění, ne – identity, ba vzpoury
proti ní, nebo tomu, co jí v daném okamžiku naplňuje za obsahy. Jako by mnoho
konvencí a lží převládajících v mnohem důležitějších věcech ve veřejném prostoru
mělo nějak legitimovat vítězství (národního týmu, úspěchu jedinců, specializova-
ných skupin), umazat dluh, který hostinský hostům se zamhouřenýma očima od-
pustí.

Ztotožňuji se při analýze takových jevů s interpretací Bělohradského nesamozřejmých států a životě národů v nich. Slabá identita se státní příslušností nebo její ambivalentní proměny mě po roce 1968 provázejí po celý občanský život. Má ještě vůbec význam? A jaké jsou její kvality? Jak taková nekonzistentnost ovlivňuje naše rozhodování a činy?

Na poslední otázku se mohu pokoušet hledat odpověď, protože modely vztahování k tématům, která jsem zpracovával do různých forem v procesu tvůrčí činnosti, vtiskly se do nich i do obsahů a lze je i po letech rekonstruovat. Vztahování se k tématu je přítomno v každém aktu interpretace, získává rozměr již se zadáním tématu, jde ruku v ruce s autorským gestem. Svým způsobem je vztahování architektem okna, to je oblíbený obraz filmařů, z něhož se autor dívá na téma, do veřejného prostoru, do sebe samého.

Jeden z modelů vztahování jsem potkal v souvislosti s projektem Největší Čech České televize. Moje téma nese v názvu eseje avízované „ztrácení“. Zkoumal jsem je v kauze nazvané boj o Dvořáka, v níž se angažoval mimo jiných i Zdeněk Nejedlý s cílem skladatele vyjmout z české kultury, nebo alespoň jeho pozici v ní výrazně oslabit. Distance estetické byly promítány do definic pojmů „české a nečeské“. Mohla být vůbec osobnost typu Dvořáka vzdálena kulturním dějinám natolik, že by s nimi ztratil identitu? Dnes se to jeví nemožné, ale například Emil Radok byl z české kultury vytěsněn, i když je to významný spoluvůrce Laterny magiky a tvůrce světově proslulé videorámy. Dvořákova osobnost procesy ztrácení i nalézání prošla jakoby posílena a my jsme paradoxně v jeho díle a životě spatřili jejich podstatu. V české vědě a estetice se pravidelně vyskytuje zavrhování významných Čechů (viz i osud Bohuslava Martinů), i když příčiny nastartování procesů nelze prohlásit za totožné, každopádně v nich vždy hraje roli oslabení demokratického prostředí, interpretační desorientace, nebo v krajním případě ztráta státní suverenity, na níž jsem jako na prožitou zkušenost poukázal výše. Dvořák se v mediální hře umístil na osmém místě jako hudebník na nejvyšší příčce. Dokázali jsme si udržet silnou identitu s dílem autora i díky jeho nesmírné světové proslulosti snadno průkazné díky provozování jeho děl? Řekl bych, že ano, nejen proto že doma není nikdo prorokem. Identita totiž souvisí silně s pohledy zvenčí, pohledy z „jiných identit“, které si chtějí osvojit, někdy dokonce přivlastňovat odkazy osobností, které my tady považujeme „za své“.

Žijeme v době zbožnění kapitálu, žijeme v éře vypjatého individualismu a egoismu. Kritéria identity se proměňují podle ekonomické pozice, jakou pozorovatel zaujímá. Řídí se opravdu především tím, co lze zpeněžit, použít vhodně při PR a v reklamě, co lze položit na váhu při argumentaci politické? Zdá se, že v tomto interpretačním klíči se jeví přínos pro hudbu a umění marginální, krásno jako při-

važek užítosti produktu, duchovní rozměr jako neměřitelné abstraktum. Osobní zkušenost mi ovšem naprosto jasně připomíná, že kulturní díla reagují na politickou situaci doby svého vzniku, třeba právě tím, že se upínají tématům souvisejícím s českou historií nebo k duchovnosti jako nezcizitelném prostoru existence každého člověka. Vliv politiky na identitu jsem mohl zkoumat i po roce 1989, kdy náhle bylo možné uplatnit jinou interpretaci identity s kulturním prostředím u nás. Ale odborná diskuse o tom se vlastně nikdy nerozvinula do té šíře, aby podle mého názoru zasáhla natolik podstatné axiomy, o nichž bychom se ve veřejném prostoru mohli většinou shodnout. Která díla mystifikovala, manipulovala se svými znaky, aby respondenti nerozeznávali příčiny konfliktů společenských a duchovních? Co vlastně znamená ten nepřerušovaný úprk od kritického soudu, započatý v Husákově normalizaci, ke konzumentskému přijímání děl z doby totality a pokračující stejně úděsnými trendy díky komerčním a kýčovitým produktům dneška? Co znamená vytěsnění kategorie svobody díla z roviny jeho obsahu? Je možné, aby dílo formálně vzniklé pro oslavu nějakého výročí kalendáře totalitního státu bylo procesem samým nepoznamenáno? A jak to bylo s interpretačními výkony ve veřejném prostoru při příležitostech všelijakých oslav, svátků a výročí? Všechny tyto otázky nějak souvisejí s výkladem pojmu identita. Všechny tyto otázky by se měly oplodňovat ve veřejném prostoru a média by je měla hýčkat, pokud bychom ovšem chtěli pěstovat identitu podle starého, bohužel se vytrácajícího, klíče. Narážím/e na cenzuru a nevdělanost, tudíž na zásadní neporozumění.

Oslovil jsem jako dramaturg Československé televize v prosinci roku 1989 Rudolfa Firkušného, aby natočil pro televizi dokumentární film. Považoval jsem takový akt za obnovení identity hudebních interpretů se svobodným veřejným prostorem, v němž se hudba provozuje a v němž interpreti vybírají díla ne z ideologických důvodů, ale pro obsah, originalitu zpracování, duchovní rozměr, která mají. Film vznikl v režii Jaromila Jireše pod názvem *Návrat neztraceného syna* a není nepodstatné, že jeho uvedení Věstník televize několikrát uvedl jako „*Návrat ztraceného syna*“! Paradox s výpovědní hodnotou – korektor přece znal smysl biblického rčení o ztraceném synovi, ale co s neztraceným? Ovšem identitu zachovali pouze ti „neztracení synové“, byť se ztratili v dálavách ciziny, nebo v osamocení, umlčení pro veřejnost diktaturou většiny. Tehdy jsem, vnímal rozpaky novopečenných reprezentantů hudební redakce nad daným tématem, jemuž nebylo možné uhnout – bylo ve spojení s jiným fenomenálním jménem Rafael Kubelík. Tehdy jsem dobře vytušil, že rozpaky vznikly ze strachu z tlaků, které vyvolají normalizační osobnosti umělců, které se poddali tlaku diktatury a nechtěli být konfrontováni s identitou Firkušného a Kubelíka. Strach vyvolala možná medializace tohoto tématu. To co nás v tom okamžiku rozdělilo, byla sebereflexe minulosti, na níž

jsme mohli uplatnit naprosto rozdílná kritéria pro interpretaci kulturních znaků, možný pokus o interpretaci v tomto případě kulturní identity umělce. A z toho by patrně vysvitly rozdílnosti v modelech akceptování či neakceptování ztráty suverenity umělce a jeho nároků na svobodnou volbu jak interpretace, tak původní tvorby.

Neméně silné bylo později zkoumat při práci na dokumentu „*Tóny pro otupělý svět*“ (o Vladimíru Sommerovi) člověka – tvůrce, který prošel fází adorace totalitního komunistického režimu až k jeho odmítnutí po Palachově smrti. Napsal jsem o Sommerovi řadu studií, na něž případného pochybovače o „obratu Šavla k Pavlovi“ odkážu. Sommerova identifikace s komunistickým režimem měla hluboké sociální kořeny. Souvisela s jeho životní zkušeností, jejíž proměnou způsobila jiná zkušenost, a sice se životem v Protektorátu, kde deformace života a lidských vlastností dosáhla intenzity, která nezůstala bez následků. A Husákova normalizace hned z kraje projevila znaky takové nebezpečnosti pro budoucnost, že iluze o diktatuře proletariátu a její prospěšnosti nejen pro tvorbu se ukázala velmi lichou. Spatřil jsem v úběžníku Sommerova života a díla onu vyostřenou dvojakost morálky a občanských postojů, která je spjata třeba i s osudem Šostakoviče. Byl bych býval rád, kdyby o tom skladatel vypověděl – nebyl ochoten, už začátkem 90. let vycítil, že „se nemluví pravda, tak proč by on měl mluvit pravdu“.

Umělec se nemůže smířit s nezájmem o analýzu kolaborace výkladem, že „nebyla na pravdu společenská objednávka nebo společenská vůle“. Myslím, že toto byly poznatky, které vedly pak mě, abych cítil oprávněnost s rozpornou identifikací s popřevratovým režimem a dnešní formou kapitalismu. V naprosto opačném smyslu mě potkala Sommerova zkušenost – moje víra v konzervativní hodnoty, v nichž individualismus, pracovitost a schopnost a konkurence vedou k naplnění života, musela být přehodnocována. Konzervativní hodnoty v Dvořákově smyslu – „Bůh, láska, rodina hudba (umění) a vlast“ se v prostředí globálního kapitalismu a masové kultury začaly jinak definovat, moje identita s nimi přestala platit.

Přestože nejsem schopen se odpoutat od vybudovaných vazeb na znaky, které mě v tomto prostředí formovaly, vztahují se k nim jinak, i ony se dostaly do všeobecného pohybu a jejich zrcadlení ve zkušenosti konce 20. a začátku 21. století inspiruje k jejich dalším interpretacím. Kulturní dějiny nepřestaly být mírou našich činů v přítomnosti, jen jako by z nich více vystoupila potřeba nahradit éru slasti érou kritického rozumu. A ten se zjevil jako univerzální garant toho, čemu říkáme hledání pravdy, kritický soud, historický pohled. Velkou roli v tomto procesu hrají ověřené vzory odolávající zkáze, protože ty svým dílem a vlivem autorského gesta měří naše slova a skutky. Mýty a mýtotvorné procesy nás začínají opět zajímat, jako by proces ztráty identity s nimi otevíral cestu k identitě nové, možná

méně sevřené prostorem, na němž se vyskytuje mateřský jazyk, jímž komunikujeme. Proč nakonec jsou tak polarizované tábory vyznávající na jedné straně otevírání se Evropě a na opačné uzavírání se před ní? Necítíme silnou potřebu poznávání pramenů evropanství právě v okamžiku prudkého odumírání iluzí o identitě spjaté s národem, vlastí, jen jednou interpretací (národní) historie? Chovají se média jako struktury integrované do tohoto procesu, nebo mu brání a vzdorují ve jménu zachování těch mýtů, které majitelům moci zajišťují klíčové pozice v ekonomice a politice?

Bělohradského interpretace ztotožňují esej s dokumentem, dokumentární film je klíčovou tvůrčí metodou pro současnost. Jako struktura nabízí potenciál záznamu prožitku reality, v níž interpretace kritickým rozumem může mít mnoho formálních podob, ale neztrácí význam pro samo umístění autorského gesta do veřejného prostoru. Ovšem dnešní média, s ohledem na výše položené otázky, volí ty typy gatekeeperů, které brzdí intenzitu komunikace autorů s publikem. Sám jsem to v praxi zažil, protože například téma rodiny Brixiových v kvalitním zpracování v literárním scénáři nemá šanci již 10 let na realizaci. Jde jen o pars pro toto ověřené vlastní zkušeností, z něhož definuji ochablost producentů k vyšší kultuře, vlastní historii, duchovnosti a jinakosti, tedy k těm tématům, která říkají poněkud složitější fakta o životě, než na jaká jsme zvyklí. Ale není to alarmující? Není divné, že se dávno v desítkách případů, kdy se kultura proměňuje v cílené PR, službu zájmovým skupinám, alespoň odborný tisk nebouří, neanalyzuje tuto ochablost a nepřistihuje tuto parodii na službu kultuře na švestkách v zahradě veřejného prostoru? Vytváří se tím totiž diskontinuita interpretací, jež nám právě umožňují proměňovat naši orientaci v tom, čemu říkáme identita. I to je tedy identita, toto překrývání interpretací znaků, artefaktů, mýtů a historie, k nimž se tradičně, díky výchově, vzdělání a jazyku vztahujeme. Distance mezi jednou pro nás věrohodnou interpretací a jejím dalším posunem oddaluje i šanci na proměnu stávajících modelů společnosti v přesahovém smyslu, nejen tedy v úzkém smyslu např. kulturním. My potřebujeme destruovat „velikost“ přítomnosti alespoň otázkami související s velikostí minulosti. Potřebujeme dehonestovat kanonizovanou řeč, na níž jsme nuceni přistupovat, která ztrácí a potlačuje skutečný obsah.

Autorství, kdysi tak významné, ustupuje ve veřejném prostoru do stínu. Je totiž příliš individuální (hle ten paradox v době vypjatého individualismu), aby mohlo sloužit trendům masové kultury. Kanonizované formy, měřítko, vyprazdňují nejen duchovní obsah věcí, ale berou jim i znaky identity, ty znaky, které jsou zvláštní a ojedinělé. V tomto prostém detailu znaku je velké kouzlo identity – mnohost znaků přece stála u zrodu velké evropské kultury. Jestliže úběžník, v němž spatřují klíč k identitě, spojuji s autorstvím, pak jsme dospěli jistě ke klíčové otázce

obsahu a definice pojmu identita. Potlačení autorství ve veřejném prostoru už došlo k výraznému posunu v chápání identity u generace 60. let a generací následujících. Můžeme – i prostřednictvím studia problematiky elit – dospět k zajímavým tvrzením, ale už se na nich nemůžeme shodnout. Pohyb (nebo snad skutečně podivný samopohyb) společnosti a přestrukturování hierarchie hodnot význam pojmu identita stále mění. Zdá se, že oslabuje svoji bývalou schopnost rozdělovat a spojovat individua, jako by se stával neutrálním, tezovitým. A také se zjevně jeho obsah zužuje, protože čtení znaků upadá, porozumění řeči slabne a obecná vzdělanost, jak známo, upadá. Všichni aspirujeme na globální „rovnost“ ve veřejném prostoru (můžeme si všechno koupit). A dokonce si můžeme nechat změnit pohlaví, pokud zjistíme, že to co od přírody (Boha) jsme, nejsme. Pak můžeme udělat to, co dělají postavy v mém filmu „*Ted jsem to konečně já*“.

Ano, jsem to konečně já, který jsem navzdory překážkám a determinacím našel svoji identitu díky poznání svých genetických a sociálních kořenů, jsem to já i díky subjektivní víře ve správnost modelu rovných šancí a užívání kritického rozumu, díky víře ve smysl spravedlnosti.



doc. Mgr. PETR KAŇKA je filmový režisér, dramaturg, scénárista, pedagog a producent. Vystudoval historii a teorii hudby, divadla a filmu na Karlově universitě v Praze. Je autorem a režisérem řady televizních projektů např. *Haló, hudba, Terra musica*, cyklu *Deset století architektury*, dokumentů *Hudbou proti smrti*, *Laterna magika- život se snem*, *Bratři Saudkové*, *Hledání Janáčka a další*. Řadu projektů realizoval jako výkonný producent (*České hudební nebe 2004*, *České mechanické betlémy ad.*). Od r. 2003 pedagogicky působí na Literární akademii jako vedoucí katedry Mediální tvorby a publicistiky. V roce 2009 se habilitoval jako docent dokumentárního filmu na VŠMU FTF v Bratislavě přednáškou *Dokumentární film jako experimentu otevřená forma*. Od r. 2010–2011 byl předsedou Rady Asociace režisérů a scénáristů (ARAS), nyní je místopředsedou.

✉ pkanka@volny.cz

Smysl a hodnota současného folklorního dění

z hlediska Folklorního sdružení České republiky

JARMILA JANDOVÁ

NELZE MLUVIT o „českém“ hudebním folkloru, nýbrž o hudebním folkloru Čech, Moravy a Slezska, a to jen zhruba. Bylo by třeba vzít v úvahu řadu oblastních i místních identit a zamyslet se úvodem nad místem folklorní hudby a folkloru vůbec v životě současných společností, kterým se říká rozvinuté.

Když byla v říjnu 2011 v sídle Rady Evropy představena putovní výstava Folklorního sdružení České republiky zvaná *Česká republika: Folklorní velmoc v srdci Evropy* (*Czech Republik: A Treasury of Folk Traditions at the Heart of Europe*), stalo se tak v přesvědčení, že je to v souladu s jedním z hlavních cílů této mezinárodní organizace, jímž je dosáhnout větší jednoty mezi svými členy. Folklor je totiž chápán jako jeden z faktorů, které mohou přispět k lepšímu vzájemnému porozumění mezi různými lidskými společenstvími.

Mnozí ovšem považují folklor za něco překonaného, za pozůstatek minulosti v rozvinutých moderních společnostech. Následně se vedou debaty o tom, zda má smysl folklorní projevy udržovat, a když udržovat, v jaké podobě? Zaznívá požadavek autentičnosti (co se tím ovšem míní?) a názor, že dnešní folklorní dění už není folklor, ale folkloristika či folklorismus. Další pochybnost spočívá v tom, že folklorní projevy se zdají být tak jedinečné a často exotické, tak svázané s místy a kulturami, ve kterých vznikly. Jak by tedy mohly napomáhat sblížení lidí z různě rozvinutých společností v různých částech světa?

Často ovšem slyšíme na folklorních festivalech členy souborů z různých zemí říkat, že folklor jim přináší nová přátelství a lepší vzájemné porozumění. Pravá příčina je hlubší. Jde o to, že folklor je svou podstatou hluboce zakořeněn v životě. Je svázán se všemi základními životními skutečnostmi, které jsou společné lidstvu všude na světě.

Připomeňme si krátce, co je to folklor: Etymologicky je to moudrost lidu, *the lore of the folk*, jsou to odvěké tradice a moudrost rurálních komunit. Je pravdou, že tradiční venkovské komunity už skoro vymizely z moderních industriali-

zvaných národů. Avšak i v seberozvinutější technologické civilizaci všichni lidští jedinci nadále prožívají jisté základní situace od narození do smrti, které jsou stejné kdekoli na zemi. A folklor je bytostně spjat s těmito situacemi. Není to původně estetický výtvor nebo nějaká ozdoba na povrchu života. Jeho četné projevy dokonce nemají převážně estetickou funkci. Známe to dobře z lidové písně; stačí si připomenout, že je funkčně vázána na všechny typické situace v životě jednotlivce i celého společenství. Ve zápisech písní z Čech, Moravy a Slezska nacházíme cykly spojené tematicky s narozením, láskou, manželstvím, pracovním procesem, různými rituály, válkou, vzpourou proti útlaku, nemocí, stářím, smrtí; a také je lidová píseň vázána na výroční i rodinné svátky, rituály a obyčejně výročního cyklu (kde se často spojuje s tancem), připomíná památné události. Některé z vyjmenovaných situací už zmizely z života moderní společnosti, ale mnohé jsou trvalé. To je jeden z důvodů, proč folklorní projevy mohou stále upoutávat.

Další důvod je ten, že folklor má kolektivní povahu, je to kolektivní, většinou anonymní tvorba, která znamená sdílení. Představa osamělého umělce nebo diváka nejde dohromady s folklorem. Můžete jít sami do divadla nebo do kina nebo na koncert, ale nemůžete se zúčastnit osaměle folklorního festivalu, i když se tam dostavíte sami. Budete nakonec tak či onak vtaženi do dění.

Je též důležité uvědomit si, že folklorní projevy často spojují to, co politicky vývoj rozdělil. Politické hranice jsou pohyblivé a nestálé, zatímco folklorní hranice jsou v porovnání stálé.

Vezměme na příklad moravsko-slovenské pomezí: dnešní politická hranice nemá smysl z hlediska lidových tradic. Na obou stranách hranice v její severní části lidé slyší písně v mixolydickém modu, v jižní části zase v lydickém. Několik současných přeshraničních festivalů (nejen v této oblasti, ale také mezi Moravou a Polskem, Moravou a Rakouskem nebo Čechami a Polskem) svědčí o tom, že obyvatelé na obou stranách hranic to takto pocítují a přejí si obnovit staré vztahy vzájemnosti. Folklorní sdružení České republiky (FoS) je toho názoru, že uvedené důvody životnosti folkloru pomáhají vysvětlit, proč Česká republika zažívá v posledních dvaceti letech nebyvalé obrození folklorních projevů, i proč folklorní aktivity přitahují tolik dětí a mladých lidí. Po celé zemi se dnes konají desítky festivalů (jenom FoS jich každoročně pořádá nebo spolupřádá přes šedesát), a dále slavností, koncertů, besed u cimbálu, dnů hudeckých či cimbálových muzik a dalších akcí.

Vraťme se k otázce jak autentická je tato činnost. Ve smyslu klasické definice folkloru by jediné bylo autentické, kdyby se halekačky zpívaly na pastvě, kdyby se verbuňk tančil při verbování na vojnu, kdyby se zbojnické zpívaly, když "by sa šlo zbíjat" atd. atd., a kdyby hráli neškolení muzikanti a zpívali přirození, neškolení zpěváci. Jakmile přeneseme jakýkoli folklorní projev na pódium a učiníme ho nosi-

telem převažující estetické funkce, nebude už autentický. Z toho hlediska by se dalo pochybovat o autentičnosti naprosté většiny hudebních folklorních projevů dnes. Museli bychom též stanovit nějakou historickou časovou hranici, po které by už folklorní projevy nebyly autentické. Co kdyby ji někdo stanovil tak, že by dnešní koncertní cimbál do lidových muzik nepatřil, protože by to nebyl původní historický cimbál?

Dále je pravdou, že členové hudebních skupin, které vystupují na všech jmenovaných akcích, jsou většinou více či méně školení muzikanti i zpěváci. Je tomu tak díky systému základních uměleckých škol a též konzervatoří. V některých tělesech hrají opravdu profesionální hudebníci, ba virtuosové. Někdy se tito profesionálové setkávají s muzikanty, kteří se teprve učí. Krásným příkladem je celonárodní soutěž Zpěváček, kterou vytvořilo právě FoS. Po oblastních kolech, kterých se každoročně účastní pět až šest tisíc dětí, se finalisté dostávají na závěrečné kolo do Velkých Losin, kde soutěží za doprovodu špičkových orchestrů, jako je BROLN nebo Ondráš. Takové seskupení by se sotva dalo zvat autentickým.

Je tento podíl hudebního vzdělání ke škodě věci nebo ku prospěchu? Soudíme, že je to ku prospěchu. Určitě tato skutečnost pomáhá rozvíjet hudební citěné zejména dětí a mladých lidí. Dnes je u nás pozoruhodný počet dětských souborů i dětských muzik, máme dětské primáše a primášky, cymbalisty a cymbalistky; však také ze 14 000 členů FoSu skoro tři čtvrtiny tvoří děti a mládež. Dále je tu role rozhlasu jako významného mediálního partnera folklorního hnutí. Rozhlasoví posluchači se naučili poslouchat folklorní hudbu a mají zpětně nároky na lidové muzikanty. Stejně tak návštěvníci festivalů a dalších folklorních akcí jsou čím dál tím náročnější. Soudíme, že je to spíše ku prospěchu než na závadu, že členové souborů i obecnost mají větší muzikantskou gramotnost. Zvláštní případ je také ten, když tuto dnešní folklorní činnost provádějí starší lidé, kteří ji kdysi, v dětství či mládí, provozovali autenticky, v původním prostředí. Nepozorujeme totiž, že by se dnes cítili o něco ochuzeni či ošizeni.

Podoby folkloru se dnes samozřejmě mění, ba musí měnit, mají-li být právy tomu hlavnímu rysu folkloru, totiž být součástí života. Mohou přijímat vlivy současnosti, a děje se tak. Naopak zase větší hudební vzdělanost účastníků, soutěživost a potřeba přicházet s novými nápady vede k tomu, že se více pěstují některé trochu opomíjené sestavy, jako hudecká muzika, nebo se obnovují zapomenuté prvky, třeba staré hudební nástroje. Jeden příklad za všechny: obnovená skřípácká muzika na Vysočině, zvláštní, drsný hudební projev, který bystří sluch, nutí vnímatele poslouchat jinak. I tuto hudbu dnes hrají školení muzikanti.

Zkrátka a dobře, dnešní práce s hudebním folklorem a nová tvorba na jeho základě nejde proti duchu folkloru. To nastává teprve tehdy, když se do něho vnáší něco, co tam opravdu nepatří, jako všelijaké intelektuálské postoje či spíš pózy,

konstrukce, meditace, umělé rytmy; nebo když umělé úpravy zruší nějaký typický a neodmyslitelný rys, jako třeba rubato u moravské hudby.

Dnešní folklorní dění má též tu zásluhu, že upozorňuje na mimořádnou různorodost a rozmanitost našeho hudebního folkloru, která vzbuzuje úžas zahraničních návštěvníků, nebo ji vrací do povědomí posluchačů, a zároveň umožňuje těm, kdo o to stojí, uvědomit si nebo si připomenout ty folklorní prvky, které patří k jejich domovu. Tyto prvky jsou jedním z faktorů identity, kterou dnes tolik lidí hledá. Tak třeba lydický modus patří k moravskoslovenskému pomezí v jeho jižnější části, jako mixolydický zase víc na sever. Když člověk z těch končin uslyší píseň v modu, který mu je povědomý, či hudbu s nějakým povědomým rytmem, nebo třeba zvláštním harmonickým postupem, jako je moravská modulace, chytne ho to, jak se říká, za srdce. O takovém citění svědčí i značný počet krajanských souborů v zahraničí.

A navíc toto uvědomování si a prožívání idiosynkrazie různých folklorních hudebních prvků může zpětně ovlivňovat vnímání vážné hudby, protože, jak velmi dobře známo, řada našich skladatelů pracovala a pracuje s folklorními prvky. Zajímavé je ovšem, když vnímatel je cizinec s předchozí znalostí české hudby. Znáám několik posluchačů z Latinské Ameriky dobře obeznámených s českou hudbou, pro které návštěva některých našich festivalů i jiných folklorních akcí byla přímo objevná, neb prý jim umožnila vnímat hudební myšlení skladatelů jako Janáček nebo Martinů jinak, než jen prizmatem obecně evropské vážné hudby.

Byla řeč o festivalech, slavnostech, soutěžích, koncertech a podobně, což je činnost nepopíratelně mohutná; někdo by se však mohl ptát, jak je to s tím spojením folkloru a skutečných životních situací. Opravdu tomu tak u nás ještě je? Odpověď zní, že vskutku tomu tak na mnohých místech je. Folklorní hudba doprovází všechny hlavní výroční zvyky jako Vánoce, masopust, Velikonoce, dožínky, vinobraní; leckde se ještě (nebo spíš už zase) vynáší Morana, otvírají se studánky, konají se obchůzky královniček, o jízdě králů nemluvě. A nesmíme zapomenout na posvícení a hody. Ty se slaví v mnoha obcích. Často jsou to krojované hody, které skutečně patří k životu obce a obvykle se propojují s různými soudobými prvky.

A konečně i festivaly, tyto uměle tvořené folklorní události, mívají často závěr či dohru, která je velmi podobná typickým autentickým situacím ze starých časů. Často totiž teprve po skončení večerního programu "vypukne to pravé". Muzikanti, zpěváci a tanečníci z různých souborů se začnou spontánně scházet na různých místech, vyměňovat si nástroje, vytvářet mezi sebou nová seskupení spolu s návštěvníky, kteří jim často předzpívávají, a za chvíli je v plném proudu pravá veselice u muziky.

Takové chvíle jsou snad tím nejvlastnějším potvrzením smyslu a hodnoty současného folklorního dění v České republice. Je to víc než "návrat ke kořenům". Je to potvrzení přetrvávající kulturní zakořeněnosti.



Ass. Prof. JARMILA JANDOVÁ, Ph.D. je docentkou literární teorie na Národní kolumbijské universitě v Bogotě. Studovala španělštinu a angličtinu na Karlově universitě v Praze. Vyučuje anglickou literaturu, španělskou a anglickou versologii na více kolumbijských universitách. Specializuje se na sémiotiku. Přeložila do španělštiny výběr z díla Jana Mukařovského a dalších členů Pražského lingvistického kroužku. Je také houslistkou Bogotské filharmonie. Jako členka Folklorního sdružení ČR vytvořila scénář k mezinárodní výstavě o českém, moravském a slezském folkloru s názvem: Česká republika: Pokladnice lidových tradic v srdci Evropy.

✉ Jarmila.Jandova@seznam.cz

Národní identita – příklad J. J. Ryby

ANDREAS KROEPER

PTÁME-LI SE s jednou ze současných skladatelek, Marií de Alvear, narozenou roku 1960, jejíž tvorbu najdeme i v repertoáru českých dirigentů, zda se cítí jako španělská skladatelka, odpoví, že je Španělka a Němka. Nikoliv napůl Španělka a napůl Němka. Její otec je Španěl, matka Němka. S její identifikací nemáme problém, řekla to o sobě sama. A pokud by se někdo opovážil interpretovat její národní identitu jinak, mohla by se bránit.

Dovolte mi ovšem, abych se krátce zastavil u pojmu „národní identita“. Je spojen s národností a ta, dle občanských průkazů některých evropských zemí, nemusí souviset se státní příslušností. Takže finský skladatel může být švédským. A není tajemstvím, že se najdou i případy, kdy se národní identita ukáže být velmi flexibilní, jakmile jde o získání grantů a jiných podpůrných prostředků...

Skladatelé, kteří žili v minulých stoletích, se již bránit a hájit nemohou. Obzvláště ti, kteří byli *böhmisch*, nikoli čeští. Mohlo by se to zdát jako malichernost, ale přivlastnění jejich jmen bylo a je často trikem, jak obohatit národní kulturní dědictví. Jsou i jiné triky, což dokáže například pohled do renomovaného hudebního slovníku New Grove, kde se dočteme: "*Mozart, austrian composer...*" Nebýt Mozartových koulí, dějiny hudby by se možná vyvíjely jinak...

Namátkou připomínám příklad skladatele Ryby, jehož nejznámější dílo je hráno pod hrozným označením „rybovka“, což vyvolává pocit čehosi mezi rybí polévkou a vánočkou... Toto dílo již dlouho není chápáno jako část mešního ordinária, nýbrž jako zábavná hra o jesličkách, kdy je děj nadřazen liturgickému významu a je poplatný současným potřebám. Takže prakticky každý, kdo na něco hraje (bez ohledu na stádium technické dokonalosti), si na ni troufne. A to i veřejně. Mohl bych to vyjádřit i smířlivěji: to dílo je prostě velmi populární. Beru teď v potaz, že populární pochází ze slova *populus*, jakož i *plebs*.

Ryba sám se podepisoval jako Jakob Johan, Johan s jedním „n“, takže podle dnešních německých pravopisných norem jde o chybně napsané jméno Jan. V českém prostředí je oslavován jako Jakub Jan, pokud vůbec někdo dbá na správný

sled jmen. Existuje řada možných odpovědí na otázku, proč se skladatel v Čechách najednou jmenuje jinak. Jak známo, můžeme prameny interpretovat různě, a to i dle potřeby. Například při žádostech o granty. Proč se ale Jakob Johan jmenuje Jakub Jan, když například letos jubilující skladatel Ferenc Liszt není v Čechách znám pod odpovídajícím jménem František Mouka?

Z hlediska historické korektnosti si musíme tuto otázku položit. Je ovšem mně i trochu trapné, že v případě Ryby tuto otázku pokládám já, jako Němec. V českém prostředí byla zatím ignorována. V německém prostředí ale naopak proběhla podobná diskuze – například Jan Jiří Benda není Johann Georg, jeho syn František Antonín byl ale v Berlíně pokřtěn jako Franz Anton. To Leoš zůstane Leošem. Dále chci jen upozornit na fakt, že Josef Mysliveček vzdor svých italských úspěchů a označením *Il divino boemo* je v Itálii dodnes Josefem Myslivečkem, nikoli Gioannim.

Tento paradox pokračuje při pohledu do Rybovy korespondence. Budeme-li ji citovat dle vědeckých pravidel, tzn. v původním jazykovém znění, mohlo by se zdát, že Ryba psal jen německy. Českých dokumentů najdeme v Rybových rukopisech pramálo. Paradox podtrhne fakt, že jeho první významná, tiskem publikovaná česká tvorba, 12 písní, byla vydána pod německým titulem *Zwölf böhmische Lieder*. Oproti tomu by se měl mnohem více ocenit Rybův přínos pro českou hudební terminologii v době raného národního obrození.

Jeho hudební nauka *Počáteční základy* z roku 1817 uvádí jméno autora v podobě Jan Jakub Ryba. Můžeme toto považovat za začátek zčestlení jeho jména? Pak bychom i chybný sled jmen museli považovat za správný.

Nechci zde položit otázku, zda se Ryba cítil být Němcem, nebo Čechem. Nechci ani dle příkladu Marie de Alvear šalomounsky navrhopat, že byl Němcem i Čechem. Je navíc otázkou, zda pro něho byla národní identita životním tématem. Proto závěrem položím otázku. Najdeme odpověď v jeho hudbě? Je česká? A pokud ano, kdo stanovil kritéria, abychom ji takto mohli definovat? A není stanovení takových kritérií jen marným, zastaralým, šovinistickým pokusem? Nebo alespoň procházkou po tenkém ledě?

Prozrazuje jeho možná nejspíše národní hudba, v podstatě jeho taneční hudba, něco o jeho národnosti? A co když byla psaná na objednávku?

Při pohledu na Rybovu taneční hudbu musíme konstatovat, že Ryba nebyl ani Čechem, ani Němcem, ale nejspíš Francouzem. Taneční hudba, hlavně ta provozovaná prostými lidmi, řemeslnickými cechy, např. v Praze, kde Ryba studoval, byla předepsaná cechem tanečním. Sama skutečnost, že se v roce 1788 objevila kniha o tomto spolku s cílem zprostředkovat synům a dcerám ševců, obuvníků, mlynářů a jim podobným, čili žádná šlechtě, společenské tance o nedělích a svátečních

dnech, dokladuje význam této skutečnosti v centru Čech. Z hlediska sociologického je důležité, že víkendová výuka a následně večerní akce byly přístupné veřejnosti. Dále, že taneční cech měl přísně stanovený repertoár o devadesáti tancích! Když ale čteme jejich seznam, jsme z jejich označení zaskočení:

Menuet Damur, Lafrans, Anschu, Burgund, Paspje spanier, Pastorell, Prager Marionett, Laschursch. Zastoupen není žádný český tanec. Stejně jako v ostatních zemích slaví triumf nadšení pro tance frankofonní. Ale určitě se mnou každý ze zde přítomných bude souhlasit, že z toho nemůžeme vyvodit seriózní závěr, že Ryba se jmenoval Jean-Jacques. Nebo že měl jinou národní identitu.



ANDREAS KRÖPER-HOFFMANN studoval muzikologii, historii a filosofii v Heidelbergu a Brně, dále vystudoval prováděcí praxi „staré hudby“ v Salzburku. V r. 1991 založil Akademii staré hudby na

Univerzitě v Brně a byl jejím vedoucím do r. 2004. V letech 1994–2000 byl uměleckým ředitelem Haydnova festivalu v Lukavici, 2001–2007 ředitelem

Open-Air Waldbühn-Opera in Arosa ve Švýcarsku. V r. 2008 se stal šéfem Operní společnosti v Curychu, od r. 2009 uměleckým ředitelem Festivalu moderního tance TanZeitZeitTanZ Chur a od r. 2011 uměleckým ředitelem Härjedalens Kulturcentrum ve Švédsku. Je flétnistou a dirigentem několik komorních ansámbků, napsal více než 40 muzikologických studií, nahrál 27 CD. Vyučuje mistrovské kurzy v Německu, Rakousku, Spojených státech a Řecku. Je členem České hudební rady.

✉ kroeper@email.cz

Odkaz Bedřicha Smetany – vývoj a proměny jeho recepce

OLGA MOJŽÍŠOVÁ

BEDŘICHA SMETANU můžeme nepochybně označit za jeden z nejvýraznějších hudebních symbolů, s nímž si v hudební oblasti naši národní identitu spojujeme a jehož odkaz vnímáme dnes již zcela samozřejmě jako nezpochybnitelnou součást našeho kulturního dědictví. Proč? Smetana vědomě a programově podřídil tvorbu i své další činnosti cíli položit základy moderní české hudby i hudebního života (doklady o tom lze najít v jeho korespondenci i třeba ve vzpomínkách pamětníků) a tento cíl postupně realizoval po celou dobu svého působení v hudebním životě. Žádný jiný český hudebník nepropojil svou činnost a tvorbu s potřebami a idejemi své doby tak těsně a všestranně jako právě on. Svůj program začal realizovat v mimořádné době – na počátku 60. let 19. století, kdy uvolněné politické poměry umožnily rozvoj moderní české společnosti v oblasti politické, ekonomické, jazykové i kulturní. Kultura a umění, tj. i hudba, byly touto rodící se společností vnímány jako důležitý projev jejich národně-emanipačních snah i politických ambicí a jako významný prostředek jejich reprezentace. A toto očekávání a poslání Smetana naplnil. Ještě za života se mu proto dostalo ze strany české veřejnosti celonárodního uznání a bylo mu přiznána role tvůrce národní hudby.

I když uznání Smetanovy zakladatelské role v kontextu českého hudebního vývoje nebylo již nikdy zásadně zpochybněno, vztah hudební i širší české veřejnosti k jeho odkazu jak v obecnější „ideové“ rovině tak v rovině provozování a recepce samotné jeho tvorby vývojem procházel. Lze vysledovat celkem zřetelné etapy, vymezené většinou významnými, přelomovými historickými událostmi, které tento vztah determinovaly a do jisté míry proměňovaly pozitivním i negativním směrem. Pokusím se ve zkratce o stručný průřez tímto vývojem a o charakteristiku jeho hlavních etap a mezníků. Některé jsou varovné, i když v dnešním odstupu mohou už působit spíše směšně, některé mohou být i dnes podnětné

a inspirativní. Vždyť právě vztah ke kulturnímu dědictví, tj. i k hudbě svých klasiků, je jedním z významných ukazatelů úspěšnosti dané společnosti i národa a toho, jak si svou identitu v určitých historických etapách svého vývoje uvědomoval a jakou závažnost jí přikládal.

Od Smetanova úmrtí (1884) do roku 1918

Přes všeobecné uznání a řadu poct na sklonku života nebyl odkaz Bedřicha Smetany zdaleka ještě vnímán v celé jeho šíři a významu: na počátku stálo mapování pramenné základny, vydávání jeho díla, muzikologické uchopení smetanovské problematiky, mezery byly i v provozovací praxi — ani dvě desetiletí po jeho smrti nebyly ještě součástí běžného repertoáru všechny jeho opery.

Významný mezník znamenala až Mezinárodní hudební a divadelní výstava ve Vídni v roce 1892 — přinesla první velký mezinárodní úspěch a uznání Smetanovu dílu, který se stal i důležitým zpětným impulsem domácím poměrům. Již v roce 1893 se poprvé objevil návrh na zřízení Smetanova muzea a v Národním divadle se uskutečnil první cyklus Smetanových oper. Pravidelné smetanovské operní cykly se pak v Národním divadle konaly od roku 1904 a teprve tehdy se všechny opery staly stabilní součástí jeho repertoáru. Od této doby se také vyrovnání se Smetanovým operním dílem stalo i v následujících etapách prestižní záležitostí každého nového šéfa opery.

Dalším mezníkem byl rok 1909, kdy uplynulo 25 let od Smetanova úmrtí, což bylo vnímáno jako první velké smetanovské výročí. Kromě hudebních oslav byl tehdy založen Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi (pozdější Společnost Bedřicha Smetany), který se postupně stal institucionálním tvůrcem a nositelem smetanovského programu.

Třetí významnou událostí se stala velká Smetanova výstava v roce 1917, jejímž spojením s doprovodnými koncerty a s operním cyklem Národního divadla proběhl vlastně jakýsi první smetanovský festival. Byla to velká manifestační akce související plně s atmosférou doby ke konci spějící 1. světové války, v níž právě Smetanova hudba sehrála významnou roli — do popředí vystoupily v ní obsažené ideje české státnosti a národní svěbytnosti a významně se tak uplatnily její „národně buditeleské“ aspekty. Provedení Smetanových děl představovala mimořádně slavnostní okamžiky manifestačního charakteru a stávala se i formou protestu. Obecně lze konstatovat, že v této mimořádné době se poprvé naplno projevila i mimohudební síla a fungování Smetanovy hudby, která se v tomto případě stala i jedním z významných faktorů v procesu vzniku samostatného státu.

1918–1938

Smetanovský „kult“ v pozitivním smyslu slova, započatý ve válečném období, plynule pokračoval po vzniku Československa a kulminoval velkoryse koncipovanými oslavami 100. výročí Smetanova narození v roce 1924. Měly celorepublikový charakter na všech úrovních společenského a hudebního života — od Prahy po malé obce, od vrcholných profesionálních interpretačních výkonů po amatérskou sféru. Vrcholem bylo prakticky kompletní provedení Smetanova díla v koncertním a operním cyklu, které bylo zároveň reprezentativní přehlídkou českého výkonového umění, jíž se zúčastnily všechny významné interpretační síly a tělesa. Přítomnost zahraničních delegací, početná provedení Smetanových děl v cizině, samostatné smetanovské oslavy v některých zemích daly jubileu i mezinárodní dimenze. Součástí oslav byly také pomníky a pamětní desky v místech spojených se Smetanou a opět i velká výstava v Praze. Tyto oslavy lze považovat za absolutní vrchol dosavadních smetanovských aktivit, který nebyl rozsahem ani kvalitou již překonán. Přitom byl jejich iniciátorem a koordinátorem jeden dobrovolný spolek (Sbor pro postavení pomníku B. Smetanovi).

Následující období až do konce 30. let přineslo určité zklidnění: další, ale již ne tak okázalé akce a přesun činnosti do nových oblastí, které se zaměřily na dlouhodobé úkoly přinášející výsledky trvalejšího charakteru. V roce 1926 bylo založeno Muzeum Bedřicha Smetany, první specializované hudební muzeum u nás. Vzniklo tak institucionální zázemí pro další odbornou práci v oblasti sbírkové a muzikologické i pro aktivity výchovně vzdělávací a popularizační. Značný vzešup zaznamenaly ediční aktivity — kromě množství praktických edicí a různých úprav to byl zejména projekt souborné kritické edice Smetanova díla, který začala Smetanova společnost realizovat od konce 30. let. V meziválečném období pokračoval nárůst odborné muzikologické produkce se smetanovskou problematikou. Všeobecně se Smetanovo dílo v širokém spektru stalo stabilní a kmenovou součástí repertoáru hudebních těles i jednotlivých interpretů.

V souvislosti s tím je nutno položit si otázku, na jakých základech stál tento dosavadní vztah ke Smetanovu odkazu. V prvé řadě to byl vztah, který se vyvinul přirozeně a spontánně a procházel napříč všemi vrstvami české společnosti. Iniciativa nevycházela z úřadů, ze státní správy, ale v celonárodním měřítku zdola, z občanských iniciativ, sdružení a spolků a z přirozeného a opravdového zájmu jednotlivců. Hrát národní klasiku (tedy i Smetanu) bylo pro interprety, hudební tělesa a instituce věcí národní cti a profesní prestiže, i proto se Smetanovo dílo zcela přirozeně stalo pevnou, běžně a často hranou součástí jejich repertoáru. V celospolečenském měřítku tu totiž existovala historicky podmíněná národní hrdost, vlaste-

nectví, přirozeně vypěstovaný respekt a úcta k hodnotám a tradici a také poměrně široká všeobecná aktivní i pasivní znalost (nejen) Smetanova díla a tudíž vyspělé, hudebně vzdělané a zkušené publikum.

Druhá světová válka

Smetanův odkaz v tomto období fungoval ambivalentně mezi dvěma protikladnými zájmovými sférami, z nichž každá si z něho přisvojovala to, co vyhovovalo jejím zájmům a potřebám.

Na české straně tu byla situace analogická s obdobím 1. světové války – do popředí opět vystoupily mimohudební, národně-politické aspekty Smetanovy tvorby, tentokrát již záměrně a programově využívané. Provedení Smetanových děl se stávala manifestačními záležitostmi, jejichž důsledkem byly i zákazy uvádění některých děl. Zvýšený zájem o Smetanu se projevil i v dalších oblastech – intenzivní činnost je zřetelná např. v ediční oblasti: vycházejí nejen další svazky odborné kritické edice, ale v jednom roce nově i první dva svazky kritické edice klavírního díla, které se ještě v témže roce dočkaly druhého vydání. Enormní zájem projevovala veřejnost také o přednáškové cykly o Smetanovi a jeho díle v Muzeu Bedřicha Smetany.

Z opačné strany se poprvé objevily snahy zneužít Smetanův význam a oblibu k vlastním propagandistickým účelům – jednak v záměru posouvat výklad české hudby včetně Smetanovy tvorby směrem k provázanosti s hudbou německou, jednak k propagaci protektorátní kulturní politiky. Jedním z jejích vrcholů se staly právě Smetanovy oslavy v roce 1944 pořádané pod oficiální záštitou protektorátních úřadů.

Přelom 40. a 50. let 20. století („v duchu Smetanova odkazu za novými smělymi cíli“)

V tomto období došlo k zásadní proměně – klasické hudební dědictví, zejména pak Smetanův odkaz se stal předmětem záměrné ideologizace a politizace – zjednodušeným synonymem pokroku a lidovosti, jakousi normou, jejímž jménem bylo často negováno to, co neodpovídalo ideologickým postulátům té doby, což bylo vlastně v přímém protikladu k principům nezávislosti a originality, na nichž právě Smetana svou tvorbu postavil.

Společnost B. Smetany byla tak jako řada dalších zájmových sdružení a spolků rozpuštěna, v oblasti hudebního života nastoupily direktivní přístupy a centrálně řízené aktivity, které vyústily do projektu Smetanovy pětiletky, jejímž cílem

byla popularizace Smetanova díla v celospolečenském měřítku, tj. na všech úrovních kulturní a osvětové práce, odborné činnosti vědecké a vydavatelské, v oblasti interpretační. I přes některé nesmyslné a přehnané požadavky a představy obsahoval projekt pod nánošem ideologických frází i řadu pro Smetanu přínosných a užitečných úkolů včetně pokračování již v předchozích obdobích rozpracovaných projektů např. v oblasti ediční.

Uměle nastolený a megalomansky založený kult i ideologicky zdeformovaný Smetanův obraz sice postupně odezněly, nicméně určité negativní stigma privilegovaného autora, spojeného ideologicky s touto dobou však na Smetanovi ulpělo prakticky dodnes. I v následujících desetiletích mu zůstalo v rámci státní kulturní politiky určité výjimečné a privilegované postavení, podbarvené do jisté míry i ideologicky, které však z hlediska provozování jeho děl i jejich recepce a propagace přineslo řadu pozitiv. Velká část jeho díla byla i nadále stabilně a často hrána. V Národním divadle byly na repertoáru prakticky permanentně všechny jeho opery v kvalitní interpretaci (zlatá pěvecká garda, silní šéfové opery), nová nastudování na sebe prakticky plynule navazovala a jen v některých případech a obdobích se objevily určité časové pauzy. Stabilní součástí koncertního repertoáru byla i Smetanova orchestrální tvorba, klavírní díla a díky tehdy ještě široké síti kvalitních amatérských pěveckých těles i sborová tvorba. K tomu je nutné přičíst i bohatou diskografii, zfilmování některých oper, pokračování kritických edicí, i četné výstavní a expoziční projekty, festivaly, soutěže.

Předpokladem i pozitivním důsledkem tohoto stavu byla tak přetrvávající všeobecně dobrá znalost Smetanova díla, vyspělé a poučené publikum, celospolečensky přirozený respekt a úcta nejen ke Smetanovi, ale obecně k odkazu národních klasiků, tedy kontinuální pokračování toho, co tu existovalo již v meziválečném období.

Do jisté míry negativním jevem byl pak ustálený, pevně zakonzervovaný a do značné míry nedotknutelný obraz Bedřicha Smetany jako národního tvůrce, z něhož se tak postupně stala ikona, symbol, kde nebyl příliš prostor k odlišnému, případně i na základě nové interpretace pramenů kritickému pohledu, k zasazení do nových hudebních i historických domácích a evropských kontextů.

Po roce 1989

Nastala tu de facto analogická situace s dobou, kdy Smetana do hudebního života vstupoval – radikální změna přinesla uvolnění politických poměrů a po desetiletích stagnace možnost rozvoje nové společnosti. Kultura, natož vážná hudba, se však tentokrát nedostaly do oné reprezentativní pozice, ale naopak do pozice

jem tzv. „třešničky na dortu“. V tomto kontextu prodělává během těchto posledních dvou desetiletích i vztah ke Smetanovu odkazu a k jeho tvorbě vývoj spíše negativní. Nelze jej na tomto místě analyzovat a rozebírat komplexně, upozorním jen na některé nejvýraznější momenty vyplývající nejzřetelněji právě z konfrontace s obdobími předchozími. V 90. letech ještě postupně doznívá předchozí éra, zřetelná změna nastává až na přelomu tisíciletí.

Hlavní oblast, v níž se tato proměna projevuje, je smetanovský repertoár v operním i koncertním provozu, jeho evidentní postupné zužování na stále menší počet hraných titulů a zřetelný celkový pokles počtu provedení. Např. repertoárem opery Národního divadla v průběhu tohoto dvacetiletí prošly ještě všechny Smetanovy opery (přetrvávající starší inscenace i nové premiéry), celkový počet jejich představení se ročně pohyboval přibližně v rozmezí 45-50 (80 v sezóně 1993/4). Od roku 1998 je tu však zřetelný pokles téměř o polovinu (mezi 20–30 představeními ročně). Jednoznačně dominuje *Prodaná nevěsta* (*Libuše* jen ve státní svátky), nová nastudování dalších titulů mají vesměs krátkou životnost a mnohem menší počty představení. Výrazným fenoménem se stává problematičnost a kvalita samotných inscenací. Legitimní snahy jejich tvůrců o jiný, netradiční přístup se vesměs setkaly s negativní odezvou veřejnosti. Její příčinou není jen silně zakořeněná tradice zejména u převažujícího věkově staršího a většinou konzervativního publika, které i nevinné odchylky přijímá kriticky, ale i v současnosti všeobecně převládající přístup inscenátorů, jimž se stále více stává východiskem prvořadě text, nikoliv skladatelova partitura, tj. hudba.

I v koncertním repertoáru (s výjimkou komorní tvorby) se Smetanova díla objevují velmi sporadicky. Orchesterální tvorba je de facto omezena na *Mou vlast*, a to prakticky jen při zahájení Pražského jara, případně při jiné mimořádné oficiální příležitosti; v dramaturgických plánech ČF či FOK se jiné Smetanovo orchesterální dílo neobjevilo již řadu sezón. Obdobná situace je i v oblasti sborové, kde se podepsal zejména rapidní úbytek sborových těles v amatérské sféře. I rozsáhlá Smetanova klavírní tvorba se na koncertech objevuje spíše výjimečně a jen v úzkém výběru titulů, výjimkou jsou do určité míry interpreti, kteří se na ni specializují. Na opačné straně lze poměrně zřetelně sledovat i proměnu současného publika – evidentně ubývá kvalitní a poučené publikum, nejen v důsledku postupné generační výměny ale i chybějící či nedostatečné výchovy a vzdělání.

V konečných důsledcích se tak celková znalost Smetanova díla i povědomí o významu jeho tvůrce postupně zmenšuje, takže nemusí být až tak nereálná situace, kdy se pro většinu národa jméno Bedřich Smetana může během poměrně krátké doby stát jen slovníkovým heslem z historie. V obecné rovině tak může přístup ke Smetanovu odkazu představovat určitý model postupné ztráty vztahu

k obecně platným hodnotám tvořícím součást naší národní identity, přirozeného respektu a úcty k nim a tudíž potřeby je dále pěstovat a udržovat. V důsledku toho tak vlastním přičiněním můžeme směřovat do situace, kdy se o atributy své národní identity postupně a dobrovolně připravíme sami.



PhDr. OLGA MOJŽÍŠOVÁ *Studovala muzikologii a historii divadla na Filosofické fakultě Karlovy university v Praze. Od r. 1979 pracuje v Národním muzeu – v Českém muzeu hudby. V letech 1979–1991 byla kurátorkou hudebního archivu, od r. 1992 je ředitelkou Muzea B. Smetany. Připravila nový katalog sbírky B. Smetany, komentáře k digitálním faksimile Dvou vdov, Libuše a Hubičky B. Smetany. Je autorkou stálých výstav muzea B. Smetany. V současnosti připravuje kompletní kritické vydání korespondence B. Smetany.*

 olga_mojzisova@nm.cz

Antonín Dvořák jako český národní skladatel?

Poznámky k recepci jeho osobnosti a jeho díla

JARMILA GABRIELOVÁ

V NÁSLEDUJÍCÍCH řádcích se zabývám dvojím aspektem „češství“ Antonína Dvořáka a jeho hudby, tzn. jednak tím, jak v tomto ohledu skladatel vnímal a prezentoval sama sebe, a jednak tím, jak jej a jeho hudbu vnímalo a hodnotilo jeho okolí. Vycházím přitom z dnes obecně přijímaného názoru, že pojem „národní identita“ („češství“) jako osobnostní znak zahrnuje různé roviny: rodný jazyk, státní příslušnost, vztah k rodné zemi (regionu), vědomá sounáležitost s určitou národní společností a sdílení jejích hodnot, a že určitá „národní hudba“ („česká národní hudba“) není „stylovou“, ale „recepční“ kategorií. Svůj výklad časově omezuji na období skladatelova života (1841–1904), s dílčími přesahy do roku 1918 a následujících desetiletí a stručnými poznámkami k aktuálnímu stavu.

Osobní (individuální) rovina Dvořákova „češství“

Není pochyb o tom, že Dvořákovým rodným (prvním) jazykem byla čeština. V tomto ohledu byla tedy jeho „národní identita“ neproblematická a samozřejmá. V tom se jeho situace zároveň výrazně lišila od situace téměř o generaci staršího Bedřicha Smetany i dalších českých skladatelů 2. poloviny 19. století. Co do státní příslušnosti byl Dvořák po celý život občanem Rakouska a od roku 1901 dokonce jeho politickým zastupitelem – členem Panské sněmovny vídeňského parlamentu.

Pokud jde o pocit sounáležitosti s dobovou českou společností ve smyslu sdílení jejích hodnot a aktivní angažovanosti v její prospěch, zdá se, že se Dvořák až do 2. poloviny 70. let touto otázkou příliš nezabýval resp. nepovažoval za nutné svoje postoje veřejně deklarovat. Ani jako skladatel se tehdy nestavěl do role tvůrce „české národní hudby“, nýbrž bral spíše jako samozřejmost to, že pokud jako Čech žije a působí v Praze, komponuje pro české publikum a české instituce

(Prozatímní divadlo) a v případě děl vokálních a jevištních píše na české texty.

Otázka identifikace a sounáležitosti s českou národní společností se pro Dvořáka stala aktuální od konce 70. let, neboli od chvíle, kdy se začal díky podpoře přicházející z Vídně a z Německa (Eduard Hanslick, Johannes Brahms, Fritz Simrock) prosazovat v mezinárodním kontextu, nejprve především v německojazyčném prostředí. Shodou okolností to byla zároveň doba vzrůstajícího národnostního napětí v habsburské monarchii, nutící mnohé dosud spíše pasivní či národnostně nevyhraněné jedince k zaujetí stanoviska a k aktivnímu přihlášení k té či oné národní identitě.

Z dochovaných písemných dokumentů vyplývá, že Dvořák se tehdy veřejně a hrdě hlásil ke svému češství a uvědomoval si svoji loajalitu i zodpovědnost vůči mladé české kultuře. Z tohoto důvodu také po roce 1882 opakovaně odmítal dobře míněné rady a doporučení Eduarda Hanslicka, aby přesídlil z Prahy do Vídně a komponoval díla určená pro „velké“, to jest především německé publikum. Na druhé straně nikdy nebyl „fanatický Čech“ (*fanatischer Böhm*, Joh. Brahms v dopisu Fr. Simrockovi, 1887) – rozuměj bojovník proti všemu „nečeskému“, neboli tehdy především německému –, přestože se sám v Německu i ve Vídni opakovaně setkával s přezíravými až odmítavými postoji kvůli svému češství. Z narůstající nevráživosti mezi příslušníky české a německé komunity v Čechách resp. v Praze byl podle všeho spíše nešťastný. Snad také proto se cítil mnohem volněji v Anglii a později – aspoň na počátku svého pobytu – i ve Spojených státech, kam tyto národnostní problémy vzdálené střední Evropy nedoléhaly.

V Anglii, neboli v zemi, která chápala a chápe pojem „národ“ (“nation”) jako „politický národ“, vystupoval od počátku nejenom sám za sebe, ale jako vyslanec mladé české kultury, a díla, která později vznikla na anglickou objednávku (*Svatěbní košile* op. 69, *Symfonie d moll* op. 70, *Svatá Ludmila* op. a *Requiem* op. 89) komponoval vědomě jak pro britské publikum, tak také pro větší slávu české hudby – a pro slávu Boží: *Právě dnes jsem ukončil druhou větu Andante mé nové symfonie a jsem při práci té opět tak šťastným a blaženým, jako až doposud vždy bylo, a dá Bůh, že i dále bude, neb mým heslem jest a bude: Bůh, láska, vlast! A to jedině vede ke šťastnému cíli!* (O kompozici 7. symfonie, z dopisu Aloisi Göblovi z 31. 12. 1884)

To, že není „Rakušan“, ale Čech („Slovan“), dával Dvořák najevo mj. i tím, že se snažil v komunikaci s britskými partnery používat raději svoji nedokonalou angličtinu namísto němčiny, kterou ovládal téměř dokonale a jež by bývala tehdy – na rozdíl od dnešní situace – přijatelná a pohodlná i pro jeho protějšky. Svoje smýšlení – v němž se ostatně zřetelně odráží také argumentace dobové české politiky a národní ideologie, včetně odkazu na husitskou tradici – vyjádřil jednoznačně v závěru rozhovoru pro anglické noviny *Pall Mall Gazette* z října 1886

(*From butcher to baton*, po premiéře oratoria *Svatá Ludmila* na festivalu v Leedsu). V souvislosti s otázkou blíže neznámého žurnalisty, co soudí o Angličanech jako o „hudebním národě“ a o rozšířeném názoru, že jim chybí „cit pro hudbu“, se nejprve omlouvá, že to nemůže zodpovědně posoudit, říká však, že jeho vlastní zkušenost s anglickými posluchači a s účinkujícími na jeho koncertech to rozhodně nepotvrzuje. Poté pokračuje: *...Pokud jde o hudbu, je to s Angličany stejné jako se Slovany v politice – jsou to mladé národy, ale je zde velká naděje do budoucnosti. Před dvaceti lety jsme my Slované nebyli ničím, nyní cítíme, že se náš národní život znovu probouzí, a kdo ví, možná se vrátí ty velké doby jako před pěti sty lety, kdy celá Evropa vzhlížela k mocným Čechům, Slovanům, k nimž patřím i já a jsem na to hrdý...*

Během téměř tříletého pobytu ve Spojených státech (1892–1895) se u Dvořáka naplno projevil další aspekt jeho „češství“, který předtím zdá se nebyl tak silný či převládající, totiž vztah k Čechům jako k domovu. Již v prvním roce svého pobytu, když byl převážně ještě plný očekávání, nadšeně vnímal a vstřebával nové dojmy a podněty a obdivoval vymoženosti technické civilizace v kosmopolitním velkoměstském prostředí New Yorku, se přece jen cítil nejšťastnější v krajanském prostředí městečka Spillville a dalších míst na americkém Středozápadě, která navštívil v létě roku 1893 spolu s rodinou a se svým mladým americkým pomocníkem, spillvillským rodákem Janem Josefem Kovaříkem. Při pobytu ve Spillville si zároveň velmi silně uvědomil, že by nechtěl zůstat ve Spojených státech natrvalo a nechtěl by být pohřben daleko od rodné země: *... Spillville je tedy čistě česká osada, založena jistým Bavorem, Němcem [jménem] Spielmann... Před čtyřmi roky zemřel a ráno, když jsem šel do kostela, bylo mi jít zrovna okolo jeho hrobu a vždy divné myšlenky mi tanuly při pohledu naň, jakož i mnoho jiných krajanův Čechův, kteří zde spánek věčný odpočívají! ...Slyším, že noviny u nás píšou, jako bych zde v Americe chtěl trvale zůstat! Ó, nikdy!...* (Z dopisu Emilu Kozánkovi, září 1893)

Dvořákova nostalgie po domově a touha vrátit se zpět ještě zesílila po návratu do New Yorku na podzim roku 1893 a v prvních měsících roku 1894, kdy se v důsledku hospodářské krize prudce zhoršila finanční situace jeho americké mecenášky a zakladatelky Národní konzervatoře v New Yorku, paní Jeanette Thurber, a tím se i jeho vlastní finanční zajištění a plat coby ředitele této instituce staly nejistými. Léto 1894 strávil Dvořák v Čechách. Poslední rok svého amerického působení ukončil předčasně před vypršením smlouvy a vrátil se definitivně již v dubnu 1895.

V období po návratu do Čech pak zdá se postupně sílit skladatelův záměr „zůstat doma“, komponovat nadále díla určená především pro domácí publikum a přihlásit se tak jednoznačně k „ideji národní hudby“. V praxi to znamenalo soustředit se především na tvorbu operní, což Dvořák skutečně učinil počínaje rokem 1898 a explicitně vyjádřil v posledním novinářském rozhovoru otištěném

1. března 1904, tj. přesně dva měsíce před smrtí, ve vídeňských novinách *Die Reichswehr*: *...V posledních pěti letech jsem nepsal nic jiného než opery. Chtěl bych se věnovat operní tvorbě ze všech sil, dokud mi Pán Bůh dá ještě zdraví. Ne snad z marnivé touhy po slávě, ale proto, že považuji operu za nejlepší výtvor také po národ. Tuto hudbu poslouchají široké vrstvy, a to velmi často, zatímco pokud bych komponoval symfonii, musel bych možná čekat řadu let, než bude u nás provedena...*

Recepte Dvořákovy tvůrčí osobnosti a jeho děl dobovým publikem a kritikou

Ze strany domácího (českého) publika a kritiky byly ohlasy na Dvořákovu dílo a působení po celý jeho život až na výjimky jednoznačně pozitivní. Když se Dvořák v průběhu 70. let začal postupně veřejně prosazovat jako skladatel, byla jeho díla vítána jako nadějný příslib do budoucnosti. Od 80. let převažovaly v dobové publicistice obdiv a hrdost na krajana, který získal světovou slávu a proslavil svou zemi a svůj národ v cizině. Kladného přijetí se dostalo rovněž většině jeho operních děl a některá z těch, jež dnes bohužel slyšíme jenom zřídka, došla svého času velké obliby. Patřila k nim například velká historická opera *Dimitrij* op. 64, která byla vybrána i pro sérii zahajovacích slavnostních představení při znovuotevření Národního divadla v listopadu 1883 a byla provedena jako třetí dílo v pořadí po Smetanově *Libuši* a činoherní tragédii *Salomena* dnes zapomenutého autora Bohumila Adámka (1848–1915). Ještě před prvním slavnostním večerním představením 18. 11. 1883, neboli před uvedením *Libuše*, byla téhož dne dopoledne v budově Národního divadla provedena Dvořákova programní ouvertura *Husitská* op. 67. To, že také památný zahajovací koncert samostatného orchestru České filharmonie v Praze 4. 1. 1896 byl sestaven výhradně z Dvořákových děl, je obecně známou a často zmiňovanou skutečností.

Dvořákovi se rovněž dostalo významných oficiálních poct, k nimž patřilo jmenování čestným doktorem Univerzity Karlovy (Karlo-Ferdinandovy) a členství v nově založené České akademii věd a umění v roce 1890. Také funkci uměleckého ředitele Pražské konzervatoře, kterou zastával od poloviny roku 1901 až do své smrti, lze považovat především za funkci čestnou. V Brně patřil k velkým ctitelům a propagátorům Dvořákova díla jeho mladší skladatelský kolega a přítel Leoš Janáček. — Výhrady začali formulovat, a to na sklonku Dvořákova života a v letech následujících bezprostředně po jeho smrti, teprve hudební estetik a kritik Otakar Hostinský a jeho škola v čele se Zdeňkem Nejedlým (srov. dále).

Pokud jde o zahraniční resp. jiný než český pohled na Dvořáka za jeho života, je nutné rozlišovat a brát v úvahu teritorium, jazykové prostředí i konkrétní politic-

kou situaci, v nichž se odehrávala provedení jeho děl a v nichž se o skladateli ho-vořilo a psalo.

Zastavme se nejprve u hodnocení a recepcce Dvořákova díla ve Vídni. Na roz-díl od situace ve 20. století nepředstavovala tehdy Vídeň žádnou „cizinu“, ale hlavní město mnohonárodní monarchie a sídlo panovníka habsburské dynastie. Pestré národnostní složení jejího obyvatelstva do jisté míry odráželo poměry v celé monarchii. V 2. polovině 19. století ovšem sílila tendence, aby se Vídeň – v opozici vůči národně emancipačním snahám v jednotlivých zemích monarchie – profilo-vala jako město německé, a to samozřejmě a především i ve sféře „vysoké“ kultury včetně hudby.

Dvořákův vztah vůči Vídni stejně tak jako způsob, jakým tam byla od konce 70. let do jeho smrti přijímána jeho tvorba, byly tedy do jisté míry rozporuplné. Na jedné straně se Dvořákovi dostalo jednoznačné podpory a ocenění, počínaje udělením státních stipendií pro talentované nemajetné umělce v letech 1875–1879, podporou skladatele Johannesa Brahmsa a kritika Eduarda Hanslicka, později dirigenta Hanse Richtera ad., a konče pozdějšími vysokými státními vyzna-menánými (Rytíř císařského řádu Železná koruna, 1889 a vyznamenání Litteris et Artibus, 1898) a zmíněným jmenováním za doživotního člena Panské sněmovny. Dvořák si všech těchto poct a projevů přízně vždy velice vážil – a my dnes s odst-
pem let můžeme jenom spekulovat, co by se s ním stalo, kdyby se byl dožil pře-
vratu v roce 1918 a následující politické kampaně za „odrakouštění“.

Na druhé straně se na přijímání jeho hudby ve Vídni často podepisovaly vlivy konkrétních (vnitro-)politických událostí, tj. především vzrůstajících národnostních třenic a antisemitských nálad uvnitř monarchie i v samotném hlavním městě. V této souvislosti můžeme připomenout marné snahy o provedení Dvořákových oper ve Vídni počátkem 80. let i pozdější potíže, na něž naráželi dirigenti jeho děl Hans Richter (1843–1916) a Gustav Mahler (1860–1911). Dvořák sám si byl tě-
chto problémů velmi dobře vědom. Nehodlal ustoupit ze svého stanoviska, ale zároveň jak bylo řečeno nebyl žádný „fanatik“ a nechtěl „přilévat olej do ohně“. V dopisu Hansu Richterovi z 20. října 1884 proto radí a žádá: *...Včera jsem četl ve ví-
deňských listech programy filharmonických koncertů a našel jsem k veliké své radosti také
jednu svou skladbu. Těší mne, že jste si také tentokrát vzpomněl na moji maličkost, nicméně
vůči volbě „Slovanské rapsodie“ ... mám některé námitky a to z důvodu, že vídeňské obcen-
stvo je již předem proti skladbě se slovanskou příchutí poněkud zaujato...velmi bych Vás,
milý příteli, prosil, mohl-li byste zvolit některou jinou mou kompozici. Naznačil bych Vám ně-
které novější věci...Jsou to: velká dramatická ouvertura „Husitská“ (to „Husitská“ může od-
padnout a nazývat se pouze „Dramatická ouvertura“) ... Prosím, račte to laskavě uvážit
a sdělte mi ... své mínění...*

Ani pražský rodák s „českými“ kořeny Eduard Hanslick (1825–1904), vrstevník Smetanův, příliš nechápal Dvořákovo přesvědčené češství a vnímal je spíše jako ja-
kési podivinství či kuriózní rozmar (srov. též výše). Občas se to projevilo i v jeho ji-
nak převážně pozitivních kritikách. Například *Legendy* op. 59 se podle něho vyzna-
čují blíže nespecifikovanou *exotickou vůní české flóry*...

Pozdější Hanslickovo prudké odmítnutí Dvořákových symfonických básní *Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat* a *Holoubek* op. 107–110 podle balad Karla Jaromíra Erbena představuje opět jinou kapitolu dvořákovské recepcce ve Vídni (a v Němec-
ku) a mělo jiné důvody.

Německo, respektive Berlín, otevřelo Dvořákovi koncem 70. let cestu k mezi-
národní proslulosti. Berlínský nakladatel Fritz Simrock vzal jak známo vážně dopo-
ručení svého „dvorního autora“ Johannesa Brahmsa a začal vydávat také Dvořá-
kovy skladby. Tato vydání spolu s prvními příznivými kritikami v tisku způsobila,
že se Dvořákovo jméno záhy proslavilo po celém Německu a postupně i za jeho
hranicemi, a že jeho díla – přinejmenším některá z nich – záhy získala popularitu.
Na druhé straně nejednoznačné přijetí či dokonce odmítnutí některých Dvořáko-
vých pozdějších děl, znemožnění provedení, negativní kritiky a podobné události
souvisely většinou rovněž s dobovou politickou situací a s dobovou vládnoucí vel-
koněmeckou ideologií.

První kritické ohlasy na Dvořákovy skladby v berlínském tisku zároveň for-
mulovaly pojetí, jež se pak – přinejmenším v německém, ale zprostředkovaně
i v českém prostředí – prosadilo a utvrdilo jako jakási „recepční konstanta“
a ovlivnila chápání a hodnocení Dvořákovy umělecké osobnosti prakticky až
do současnosti. Na základě čerstvě vydaných *Moravských dvojzpěvů* a 1. řady
Slovanských tanců psal kritik Louis Ehlert v listu *Nationalzeitung* z 15. 11. 1878 mj.,
že Dvořákova hudba v sobě nemá nic „hlubokomyslného“ (*Ergrübeltes*) ani „vy-
umělkovaného“ (*Gemachtes*), což je dnes jenom vítané; není tak „strašlivě vážná“
(*furchtbar ernst*) jako většina dnešní [německé] hudby; to že z Dvořákovy hudby
prýští „přirozenost a půvab“ (*Natürlichkeit und Anmut*), to, že namísto „hluboko-
myslné reflexe“ (*grübelnde Reflection*) vyzařuje „přirozenou hudební intuici a svě-
žest hudební invence a hudebního citění“ (*eine natürliche musikalische Intuition und
eine Naturfrische der Erfindung und der Empfindung*), „se stalo dnes vzácností“ ([ist]
heute eine Seltenheit geworden). – Také později u Eduarda Hanslicka čteme ostatně
podobnou charakteristiku: „Ono zdánlivě nevinné, ve skutečnosti však mocné
kouzlo, které je vlastní talentu tohoto skladatele, se nazývá naivita. Jak vzácné
je dnes toto věno!“ (*Naivität heißt der scheinbar so harmlose, in Wahrheit so mächtige
Zauber, welcher dem Talente dieses Komponisten innewohnt. Wie selten ist heutzutage
diese Mitgift!*).

Pozdější dvořákovská literatura (včetně české) sugeruje dojem, že i Dvořák sám se s touto charakteristikou ztotožňoval, a v této souvislosti často cituje jeho výrok, že je pouhým *prostým českým muzikantem*. Je však třeba mít na paměti kontext, v němž skladatel tento výrok pronesl resp. napsal: nejde totiž o žádné veřejné pronesené prohlášení, nýbrž o citát ze soukromé korespondence, z odpovědi sbormistru pěveckého spolku *Lumír* v Příbrami Bohumilu Fidlerovi, jehož Dvořák tou dobou osobně neznal a který mu zřejmě počátkem roku 1886 zaslal (dnes ztracený) dopis plný obdivu k jeho osobě a k jeho umění. Dvořák v odpovědi píše, že ho takováto devótnost a pokora [z Fidlerovy strany] poněkud zarazily, že k němu pisatel mluví jako k nějakému polobohu, za něhož se on sám nikdy nepovažoval, nepovažuje a nebude považovat. Poté pokračuje: *...Jsem docela prostý český hudebník, nemilující takové přepínavé ponižování, a vzdor tomu, že jsem se ve velkém hudebním světě dosti pohyboval, zůstanu přec jen tím, čím jsem byl – prostým českým muzikantem...* Jinými slovy, Dvořák se chtěl tímto výrokem především přiblížit adresátovi své odpovědi – s nímž se později osobně seznámil a příležitostně stýkal – a při této příležitosti tudíž neformuloval nějaké svoje umělecké krédo, určené veřejnosti, nýbrž vyjádřil pouze svoji lidskou skromnost a vstřícnost.

Nejpozději od 90. let 19. století se tyto původně pozitivně míněné charakteristiky – formulované pod dojmem příležitostných „populárních“ skladeb z konce 70. let (srov. výše) a nikoliv současných či o málo pozdějších velkých děl kantátových, symfonických nebo komorních – začaly v kontextu nastupující powagnerovské „moderny“ chápat v přesně opačném, tj. v negativním smyslu. Záhy také – v neposlední řadě též díky ohlasu Smetanovy *Prodané nevěsty* v souvislosti s jejím provedením na mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni v roce 1892 – začaly fungovat jako charakteristika „české národní hudby“ jako takové. Znamená to, že nejenom Dvořák, ale veškerá česká hudba byly nyní víceméně ztotožněny s pouhým „muzikantstvím“, jemuž sice nechybí půvab a smyslová přitažlivost, pro něž jsou však příznačné „naivita“ a „intuice“ namísto náročné intelektuální a filozofické reflexe, neboli jinými slovy provinční venkovská „nevzdělanost“ namísto urbánní kultivovanosti. V kontextu silícího velkoněmeckého nacionalismu a šovinismu konce 19. a počátku 20. století to pak ve svých důsledcích mohl být silný argument pro tvrzení, že Češi (Slované) jsou méněcenná rasa – o čemž kromě jiného svědčí i jejich „naivní“ a „primitivní“ umělecké projevy, především jejich hudba.

Pokud jde o dobovou recepci Dvořákova díla v Anglii (Velké Británii), je třeba podle mě znovu připomenout to, že kontinentální Evropa a najmě střední Evropa byla v 2. polovině 19. století pro většinu Angličanů (Britů) spíše vzdálenou exotickou zemí. Neznali do detailů její tehdejší národnostní poměry a problémy a nijak se jimi nezabývali. Dvořáka mohli proto přijímat a vnímat „po svém“, tj. nezávisle

na onom (výše naznačeném) lokálním středoevropském kontextu. Jeho hudbu poznali sice nejprve na přelomu 70. a 80. let 19. století také hlavně prostřednictvím „populárních“ skladeb (*Slovanské tance* aj.) – podobně jako tomu bylo krátce předtím v Německu. Záhy poté se však dokázali nadchnout i pro jeho rozměrná a závažná díla duchovní – mezníkem bylo první londýnské provedení kantáty *Stabat Mater* op. 58 v březnu roku 1883 – pozvat ho k opakovaným koncertním vystoupením a inspirovat ho ke kompozici jeho vrcholných kantátových, oratorních a symfonických děl z 80. let (srov. výše). Zdá se, že anglické (britské) publikum zaujal tehdy Dvořák hlavně jako umělec a jako člověk – a nikoliv jako příslušník malé středoevropské národní komunity bez vlastního státu a reprezentant její kultury, a že na něm kromě jiného oceňovalo zejména to, jak se dokázal vlastními silami vypracovat od skromných začátků až k mezinárodní slávě, neboli „od řezníka k taktovce“ (srov. výše).

Také dobové publikum ve Spojených státech amerických vnímalo Dvořáka spíše jako ztělesnění „amerického snu“ o tom, že cesta k úspěchu je otevřena každému bez ohledu na jeho národnost a sociální původ, a nikoliv jako reprezentanta „české národní hudby“. Přesněji řečeno, prezidentka a mecenáška Národní hudební konzervatoře v New Yorku, paní Jeannette Thurber (1850–1946), která byla dobře obeznámená s evropskými hudebními poměry, oslovila a pozvala Dvořáka především proto, aby jako renomovaný skladatel, který podle ní dokázal v mezinárodním měřítku reprezentovat a prosadit svůj osobitý „národní styl“, založil na americkém kontinentě něco jako „národní americkou skladatelskou školu“.

Dvořák bral jak známo tento úkol vážně. Během svého nedlouhého amerického pobytu o něm intenzivně přemýšlel a vyjádřil se k němu i písemně v článku *Real Value of Negro Melodies* otištěném v novinách *New York Herald* v květnu 1893 a v interview zveřejněném tamtéž v prosinci téhož roku v souvislosti s premiérou jeho *Novosvětské symfonie*. Jeho představa, že budoucí americká národní hudba by měla vyrůstat především z hudebních projevů bývalých černošských otroků a také původních obyvatel amerického kontinentu, byly ovšem i pro poměrně liberální intelektuální a společenské prostředí tehdejšího New Yorku velmi nekonvenční, ne-li „revoluční“.

Bez ohledu na zmíněné úvahy lze však říci, že skladatel sám onu ideu či očekávání „americké národní hudby“ aspoň zčásti realizoval a naplnil, a to svojí poslední a nejznámější symfonií e moll *Z Nového světa* op. 95. Svědčí o tom její dobová i posmrtná americká recepce, vyjádřená nejenom v kritických ohlasech, ale také v počtu provedení a v množství nejrůznějších instrumentálních, vokálních či melodramatických úprav celku nebo jednotlivých vět.

Posmrtná recepce – současnost – nejbližší budoucnost (stručné poznámky)

Takzvaný „boj proti Dvořákovi“, předznamenáný v některých statích Otakara Hostinského a vedený potom jeho žáky v čele se Zdeňkem Nejedlým, je dnes sto let starou záležitostí. Také z tohoto důvodu je třeba jej nahlížet s příslušným odstupem a chápat jej v dobovém historickém kontextu, tzn. především na pozadí tehdejších německých estetických diskusí a polemik (srov. výše). Kontroverzní osobnost Zdeňka Nejedlého není podle mne nutně „démonizovat“. Naopak neuškodí, když budeme rozlišovat a diferencovaně reflektovat jednotlivá období jeho působení, tzn. období do 1. světové války, 20. léta resp. meziválečné období a období po 2. světové válce. Zároveň je třeba vzít v úvahu, že tehdejší estetické a kritické diskuse probíhaly zpravidla v mnohem ostřejším tónu, než je tomu zvykem dnes – vzpomeňme například na některé texty dnes obecně uznávaného literárního kritika a Nejedlého současníka F. X. Šaldy –, a že Nejedlý rozhodně nebyl ve své době ani později jediným podobně jednostranně zaujatým a přitom zároveň mimořádně vlivným autorem. Zůstaneme-li na půdě hudební historie a hudební kritiky, pak se co do způsobu argumentace a zároveň co do míry vlivu na chápání dějinného vývoje hudby – v tomto případě evropské hudby 20. století – Nejedlému zdá se velmi podobá například německý sociolog, filozof a kulturní kritik Theodor W. Adorno (1903–1969).

Otakar Hostinský (1847–1910) i Zdeněk Nejedlý (1878–1963) dobře znali a pozorně sledovali dobové německé estetické diskuse či boje mezi zastánci hudebního „pokroku“, tj. pokračovateli a stoupenci „novoněmecké“ školy a Richarda Wagnera, a mezi jejich domnělými či skutečnými odpůrci. Oběma velmi záleželo na tom, aby i česká hudba rozhodně participovala na onom „progresivním“ směřování, jehož první ztělesnění spatřovali v Bedřichu Smetanovi, a aby byla nejenom domácím, ale i zahraničním, tzn. především německým publikem vnímána jako ideově závažná, intelektuálně náročná, a nikoliv jako „jednoduchá“, „naivní“ či „nevzdělaná“ – což byly jak řečeno atributy, připisované v dobové německé recepci především Antonínu Dvořákovi jako tehdy (a dodnes) mezinárodně nejproslulejšímu českému skladateli. Zatímco mladý Zdeněk Nejedlý poprvé formuloval svoje výhrady vůči Dvořákovi ještě za skladatelova života v kritice na premiéru opery *Rusalka* uveřejněné v čsp. *Rozhledy* v květnu 1901 a v příručce *Dějiny české hudby* z roku 1903, vyjádřil se Otakar Hostinský k témuž tématu naplno až po Dvořákově smrti, a to v publikacích *Antonín Dvořák ve vývoji naší hudby dramatické* z roku 1908 a *Česká hudba 1864–1904* z roku 1909.

Tzv. „boj proti Dvořákovi“ se rozhořel hlavně v souvislosti s oslavami skladatelových nedožitých 70. narozenin v roce 1911, a poté s ještě větší intenzitou v 2. polovině roku 1912 jako reakce na výzvu německého tisku „více Dvořáka“, formulovanou – opět ve smyslu oné okouzující „naivity“ a „spontaneity“ jeho tvorby – pod dojmem provedení jeho děl na třech koncertech v lázeňském městečku Pyrmont v Dolním Sasku, a tlumočenou vzápětí nato také domácí publicistikou. Protidvořákovské stanovisko reprezentovali především žáci Otakara Hostinského z okruhu pražské české univerzity, tj. kromě Nejedlého zejména Josef Bartoš, Vladimír Helfert a Otakar Zich. V opačném táboře stáli Dvořákovi žáci a přívrženci z okruhu Pražské konzervatoře – kteří ovšem až na výjimky nedokázali písemně formulovat své argumenty s takovou pohotovostí, výmluvností a razancí jako jejich protivníci. Boje a polemiky pak poměrně rychle utichly v souvislosti se začátkem 1. světové války v roce 1914.

Pokud jde o současnou či nedávnou skladatelskou recepci osobnosti a díla Antonína Dvořáka, mohu odkázat na dvě ankety, které u příležitosti dvořákovských výročí v letech 1991 a 2004 provedli Markéta Hallová a Jörn-Peter Hiekel. Téměř všichni dotázaní čeští skladatelé a skladatelky hodnotí Dvořákovu dílo nanejvýš pozitivně a netají se svým obdivem – dokonce i ti, od nichž bychom to vzhledem k stylové orientaci jejich vlastní tvorby možná ani tak úplně neočekávali (Marek Kopelent, Peter Graham). Téměř všichni se víceméně shodují na tom, že na Dvořákovi resp. na jeho vrcholných dílech oceňují především suverénně zvládnuté „skladatelské řemeslo“, kompoziční jistotu a formovou vyváženost. Dvořákovu „českost“ jako důležitou hodnotu zmínili naopak v roce 1991 výjimečně pouze dva dnes již nežijící příslušníci nejstarší generace, Klement Slavický a Jan Hanuš.

Ve vztahu k plánovanému Roku české hudby 2014 tedy kladu závěrečnou otázku: Pokud se tato akce vůbec uskuteční, jakým způsobem budeme Dvořáka a jeho dílo prezentovat a propagovat? Budeme i nadále setrvávat v pohodlných vyjetých kolejkách a budeme Dvořáka lacino a bez námahy „prodávat“ jako „svěžího“ a „naivního“ – a ovšemže také „typicky českého“ – autora *Slovanských tanců* a několika málo dalších „hitů“, anebo se ho pokusíme představit v jiném, náročnějším a zároveň adekvátnějším světle – a to i tam, kde se až dosud nesetkal s plným pochopením či porozuměním, a s vědomím, že to bude stát podstatně více peněz i úsilí?

POZNÁMKA – BIBLIOGRAFICKÉ ODKAZY —

Citáty z Dvořákových dopisů, uvedené zde zčásti v originále a zčásti v českém překladu, jsou převzaty z edice Milana Kuna a kol.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, sv. 1–4, Praha 1987–1995.

Další citáty, uvedené vesměs v mém českém překladu, s případnou originální textací v závorce, jsou převzaty z knihy Klause Dögeho: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*, 2. přepracované a rozšířené vydání, Zürich-Mainz 1997.

Vedle toho jsem se opírala zejména o práci Jarmila Burghausera: *Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla*, 2. vydání Praha 1996, a o „klasickou“ čtyřdílnou monografii Otakara Šourka *Život a dílo Antonína Dvořáka*, jmenovitě o sv. 4, 2. doplněné vydání Praha 1957.

Odpovědi soudobých českých skladatelů na anketní otázky z let 1991 a 2004 jsou zveřejněny v publikacích: Klaus Döge – Peter Jost (ed.): *Dvořák-Studien*, Mainz 1994, a Jarmila Gabrielová – Jan Kachlík (ed.): *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, Praha 2007.



Prof. PhDr. JARMILA GABRIELOVÁ, CSc. pracuje od r. 1975 dodnes na katedře hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy v Praze. Mezi lety 1990–2002 byla zástupkyní, 2002–12 vedoucí oddělení Hudební historie v Etnologickém ústavu AVČR. V r. 1993–1994 byla hostujícím pedagogem na Universitě v Copenhagenu, v letech 1997–2001

předsedkyní České muzikologické společnosti. Ve svém výzkumu se specializuje na historii hudby 19. a 20. století a na dílo předních českých skladatelů tohoto období (Smetana, Dvořák, Foerster, Suk, Martinů a další).

✉ Jarmila.Gabrielova@ff.cuni.cz

Let vězněného orla

Paradoxy národní identity v kontextu uvádění oper
Leoše Janáčka u nás a zahraničí v letech 1996 to 2011¹

HELENA HAVLÍKOVÁ

NÁRODNÍ IDENTITA se snáze vymezuje negativně: „Kdo neskáče není Čech!“ Pozitivně ji ovšem pocítíme, třeba když na olympiádách a nejrůznějších mistrovstvích zazní česká hymna a dostaví se směsice dojetí a hrdosti na to, že jsme Češi. Co jsou ta tajemná pouta, spojující skupinu natolik, že se považuje za „národ“? Jistě rodná řeč, krajina a tradice, návaznost na generace předků, kteří tento vymezený prostor obývali. Vzpomínky na dětství. První láska. Vůně, jídla, humor, počasi. Sdílená zkušenost. A melodie lidových písní. Čím to je, že ji poznáme po několika taktech? A že po několika taktech poznáme hudbu českých skladatelů, přinejmenším těch od druhé půle 19. století do počátku 20. století?

Uvedme, že jsou i historici a publicisté, kteří se domnívají, že „národy“ vlastně neexistují a jsou to jen uměle vytvořené konstrukty „osvícenců a obrozenců“.² Problém s těmito „popírači“ národních idejí spočívá při bližším obeznámení se s jejich argumentací zpravidla v tom, že necítí nebo si neuvědomují jemné, ale významné rozdíly mezi pojmy stát – národ – vlast – rodina, v jejichž rozpětí právě svou (i národní) identitu hledáme.

Ve stávajícím platném Statutu Národního divadla je národní identita zmíněna v nově doplněné Preambuli s platností od roku 2007, za ministrování Václava Jehličky: „*Národní divadlo je reprezentativní scéna České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.*“³

- ¹ Příspěvek vznikl v rámci řešení úloh projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR pro Institut umění-Divadelní ústav.
- ² Viz např. Dušan Třeštík *Češi. Jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci. Texty z let 1991–1998*. Vyd. 1. DOPLNĚK: Brno 1999.
- ³ *Statut Národního divadla* [online]. [cit. 2011-11-21]. Dostupný na http://www.narodni-divadlo.cz/archive/statut_nd.pdf

Můžeme se ptát, proč se preambule do statutu ND dostala až s takovým zpožděním. Národní divadlo (se všemi jeho rozpory vzniku i dalšího působení) bylo natolik samozřejmě chápáno jako jeden z národních symbolů, že patrně před vstupem do EU nebyla vnímána potřeba se národní identitou blíže zabývat. Teprve, když jsme se stali „součástí evropského kulturního prostoru“, zřizovatel usoudil, že něco jako specifická národní identita existuje a je záhodno ji chránit, pečovat o ni a rozvíjet ji. Paradoxně – ve chvíli, kdy byla vtělena do statutu, dostává se Národní divadlo s jejím naplňováním do značného rozporu, když podíl českých oper na jeho repertoáru klesl na třetinu a je nižší než počet mozartovských představení.

Pro úvahu o národní identitě jsme si mezi tvůrci-skladateli, kteří by mohli napomoci objasnit formování pojmu „česká národní opera“ nevybrali tak jednoznačné osobnosti „otců zakladatelů“ období romantismu, jako jsou Bedřich Smetana, který se záměrně rozhodl podřídit svoji tvorbu ideálu zbudování národní české opery, a Antonín Dvořák, který tento úkol cítil instinktivně. Zvolili jsme Leoš Janáčka, jehož opery jsou tak hluboce vkořeněné do českého/moravského jazyka a hudby, a přece jejich uvádění dospělo do letitého chronického rozporu mezi jejich nadšeným přijímáním ve světě a zdrženlivým, rozpačitým až chladným, ba odmítavým přijímáním doma. Říká se, že doma není nikdo prorokem, ale záhada domácí „rozpačitosti“ před moravským Mistrem a jeho oblibou ve světě s tématem národní identity velmi úzce souvisí. A je třeba si položit otázku, zda právě sám tento paradox není součástí naší národní identity.

Leoš Janáček byl svérázný jak svou jadrnou impulzivně živočišnou osobností, tak svým nenapodobitelným hudebním stylem těsně spjatým s moravskou lidovou písní a lidovou řečí. Melodickou invencí hluboce zakotvenou ve folklóru a originálním využitím nápěvků lidové mluvy dospěl Janáček k hudbě zcela nevšedně formované, ve své lapidárnosti a zkratkovitosti bezprostředně působivé jak ve spojení s textem v opeře a dalších vokálních dílech, tak i v hudbě instrumentální.

Janáček ve vztahu k folklóru dbal na autentičnost znění, což je patrné i na jeho úpravách lidových písní. Zároveň s lidovými písněmi Janáček sbíral i tzv. nápěvky lidové mluvy, jak označoval situační zvukomalebné momentky řeči. Podobně si zapisoval zpěv ptáků, ale i nejrůznější zvuky a hluky, které ho upoutaly. Nápěvky mluvy považoval i za psychologickou charakteristiku člověka: „*Slovo za záclonou, skrze kterou se naše duše dívá a cizí nahlíží. Slovo ve svém nápěvku jest reliéfem života vypuklým na obě strany.*“ Nápěvky se pak staly významnou součástí jeho jedinečného operního stylu. Jako jeden z prvních komponoval na přirozený tok a rytmus nevázané mluvené řeči. Už v Její pastorkyni a po špatných zkušenostech s libretisty pak setrval od Káti Kabanové si všechna libreta ke svým operám zpra-

coval Janáček sám a díky svému divadelnímu instinktu dokázal své opery formovat do spádných, sevřených a zhuštěných hudebních dramát.

Pro celou řadu významných zahraničních umělců bylo setkání s Janáčkovou tvorbou vnímáno jako zjevení, které je celoživotně ovlivnilo. V jejich argumentech nechybí právě Janáčková vkořeněnost do národní identity i tradice opery. Sir Charles Mackerras: „*Hlavním důvodem Janáčkovy popularity je dramatická intenzita, s jakou vhlíží do nitra lidských bytostí, zejména žen. Mimořádná barvitost jeho hudby je spojena s Janáčkovou spřízněností s přírodou. To diváky přitahuje. A systém opakování rytmických frází, nápěvků usnadňuje posluchačům orientaci v jeho hudbě. Janáček vlastně vymyslel minimalismus dlouho před Američany. Zároveň je to velký romantik – co může být romantičtějšího než Káta nebo Jenůfa.*“ Jan Latham-Koenig: „*Ukázal, jak mohou být propojeny emoce, národnost a originalita zcela unikátním způsobem – vše vychází z hloubi jeho duše.*“ Christopher Alden: „*Janáček navazuje právě na ty původní důvody, které operu stvořily, a vrací ji k jejím kořenům.*“

Janáčkovské mapy (1945) 1996–2011⁴

Vyjdeme z pracovní hypotézy, že Janáčkovy opery (k devíti připojujeme i scénické uvádění Zápisníku zmizelého) jsou v zahraničí uváděny výrazně častěji než v České republice, a podrobme ji zkoumání strohých statistických dat, abychom potvrdili nebo vyvrátili pocit, že Janáčkovy opery jsou u nás opomíjeny. Že ostatně nejde jen o pocit potvrdí každý divadelní ředitel, který si ostražitě hlídá, aby očekávanou (a většinou i drsně skutečnou) nízkou návštěvnost janáčkovského titulu vyvážil Verdim nebo jiným spolehlivým „tahákem“; podobně i čeští umělci, kteří se podílejí na inscenacích Janáčkových oper ve světě potvrzují zřetelný rozpor mezi nadšeným přijímáním Janáčka v zahraničí a mnohem odměřenějším v případě českého publika.

Pokud není výslovně uvedeno jinak, dále použité přehledy českých inscenací od roku 1945 jsou zpracovány na základě databázi Divadelního ústavu, Národního divadla Praha a Národního divadla Brno. Soupis zahraničních inscenací je shrnutím a porovnáním údajů z www.operabase.com, v současné době nejobsáhlejšího internetového serveru, který shromažďuje údaje o operních divadlech, inscenacích a umělcích celého světa od roku 1996 (z našich divadel ovšem zahrnuje pouze v Praze Národní divadlo a Státní operu, v Brně Janáčkovu operu Národní divadla a v Ostravě Národní divadlo moravskoslezské a to ještě ne za celé období),

4 Mapy uvádění jednotlivých Janáčkových oper v letech 1996–2011 podle států a roků (u nás jednotlivých operních souborů) a podle států a titulů Příloha č. 1 a Příloha č. 2.

ze soupisu představení www.universaledition.com od roku 1996, který vede Universal Edition z pohledu držitele autorských práv, vydavatele a pronajímatele notových materiálů a z internetového serveru www.theoperacritic.com, který shromažďuje především recenze operních inscenací od roku 2000. V Brně sídlící Nadace Leoše Janáčka databázi uvádění Janáčkových oper – kupodivu – nevede. Je třeba si uvědomit, že zatímco soupis inscenací českých divadel by měl být kompletní, v případě těch zahraničních jde o maximum z uvedených databází zjistitelných a skutečný počet může být vyšší.⁵

Během šestnáctiletého v období 1996–2011 byly v jednotlivých zemích Janáčkovy opery uváděny v téměř šesti stovkách inscenací (řazeno sestupně podle počtu inscenací):

Německo	145	Kanada	10	Litva	2
Velká Británie	76	Rusko	6	Maďarsko	2
Francie	58	Švédsko	6	Řecko	2
USA	58	Portugalsko	5	Bulharsko	1
ČR	39	Dánsko	3	Čína	1
Rakousko	22	Finsko	3	Chile	1
Španělsko	21	Irsko	3	Jihoafrická republika	1
Švýcarsko	20	Izrael	3	Mexiko	1
Itálie	19	Lucembursko	3	Monako	1
Nizozemí	15	Polsko	3	Norsko	1
Belgie	13	Slovensko	3	Nový Zéland	1
Austrálie	11	Argentina	2		
Japonsko	10	Brazílie	2	CELKEM	573

5 V uvedených databázích zahraničních inscenací jsou velké rozdíly a určitě nejsou vyčerpávající a kompletní. Často bylo obtížné rozhodnout, zda nastudování uvést jako novou nebo obnovenou inscenaci nebo reprizu (např. www.operabase.com uvádí ucelenější bloky představení jako samostatné položky v kategorii „inscenace“, jako „novou inscenaci“ přitom nezařazuje jako nová nastudování koprodukční uvedení v jiném místě s jiným dirigentem a obsazením). V různých zemích jsou pojmy premiéra, obnovené nastudování, repríza chápány rozdílně, pro soupis Janáčkových operních inscenací zde vycházíme z našich zvyklostí. Dalším problémem bylo uvádění měst a počtu nových inscenací u operních společností, které objíždějí více divadel – English Touring Opera (Londýn, Buxton, Wolverhampton, Bath, Oxford, Cardiff, Bristol, Cambridge, Lincoln ad.), Opera North, nizozemské Opera Zuid (Den Bosch; Venlo; Heerlen; Tilburg, Breda; Maastricht; Eindhoven; Rotterdam; Utrecht) nebo Opéra national du Rhin, která působí ve smětech Strasburk, Mulhouse a Colmar.

Ve sledovaném období z hlediska počtu inscenací s velkým náskokem vede Německo (celkově je to země s nejvyšším počtem operních představení na světě) následované Velkou Británií; ČR je na pátém místě. A je zřejmé, že Janáček je populární hlavně na „Západě“; ani na Slovensku nejsou jeho opery příliš uváděny, stejně jako v Rusku nebo dalších slovanských zemích, navzdory Janáčkově známé inklinaci k Rusku a Slovanstvu.

Počet Janáčkových inscenací podle jednotlivých měst vyznívá pro ta naše ještě nemilosrdněji (řazeno sestupně s uvedením měst od tří inscenací a více):

Londýn	32	Nantes	6	Birmingham	3
Berlín	19	Barcelona	5	Brusel	3
Paříž	16	Benátky	5	Dallas	3
Vídeň	14	Hannover	5	Dublin	3
New York	13	Chicago	5	Gent	3
Brno	13	Kolín n.R.	5	Kodaň	3
Amsterdam	12	Lyon	5	Liege	3
Düsseldorf/Duisburg	11	Milán	5	Lipsko	3
Praha	11	Stuttgart	5	Long Beach	3
Cardiff	9	Ženeva	5	Lucemburk	3
Sydney	9	Ostrava	5	Maastricht	3
Tokio	8	Aix-en-Provence	4	Münster	3
Glyndebourne	7	Antverpy	4	Osnabrück	3
Curych	6	Darmstadt	4	Philadelphia	3
Frankfurt n.M.	6	Houston	4	Salcburk	3
Glasgow	6	Kassel	4	Strasburk/Mulhouse/Colmar	3
Hamburk	6	Lisabon	4	Tel Aviv	3
Leeds	6	Petrohrad	4	Toronto	3
Madrid	6	Rouen	4	Toulouse	3
Mnichov/SO	6	San Francisco	4	Varšava	3
				Plzeň	3

Porovnáme-li počet repríz dle databáze www.operabase.com, je mezi českými skladateli Leoš Janáček jednoznačně a s velkým náskokem (v případě Smetany zhruba dvojnásobným) naším nejhranějším operním skladatelem ve světě (počítáno včetně ČR). Pokud vyfiltrujeme kritérium skladatelů a počtu repríz jejich oper pouze u nás (při nepřesnostech této databáze pro Českou republiku), je situace zrcadlově obrácená: při celkovém trendu poklesu uvádění českých skla-

datelů nadále vede Bedřich Smetana více než dvojnásobným počtem repríz proti Janáčkově.

▲ SKLADATEL A POČET REPRÍZ 1996-2011

	celkem		v ČR
Janáček	2991	Smetana	543
Smetana	1555	Dvořák	537
Dvořák	1175	Janáček	255
Martinů	306	Martinů	91

O světovém významu Leoše Janáčka jako operního skladatele ovšem zřetelněji vypovídá srovnání s operními skladateli jiných zemí. Vydeme-li opět z počtu repríz dle databáze www.operabase.com a nezohledňujeme pro tento ukazatel počty oper jednotlivých skladatelů ani velikost jednotlivých států, pak Janáček sice nedosahuje popularity Pucciniho jako světově nejhranějšího operního skladatele, Bizeta, Richarda Strausse, Čajkovského, ale ani Benjamin Brittena, předčí ovšem Masseneta, zhruba dvojnásobně Ravela, Weilla, Musorgského, Berga, Stravinského nebo Prokofjeva. A trojnásobně Giordana, Šostakoviče, Debussyho, Orffa, Bartóka, Schönberga. Janáček přitom patří do skupiny skladatelů s vysokým podílem uvádění mimo „zemí původu“ – podobně jako Bizet, Šostakovič, Puccini, Musorgskij, Britten nebo Massenet s více než 85% počtem repríz mimo své domovské země. Naopak němečtí a rakouští skladatelé jsou předmětem soustavné péče „svých“ zemí a podíl zahraničních uvádění klesá pod 50 % a u čelných představitelů národních škol romantismu Polska, Maďarska, ale i Německá (Lortzing) se dostává dokonce pod 10 %.⁶

Můžeme shrnout, že v Evropě není jiná analogická „malá“ země, jejímž skladatelům (opět bez ohledu na počet oper) se podařilo tak masivně a soustavně proniknout do světového operního repertoáru. A řadíme se bezprostředně za operní „velmoci“ Itálii, Německo/Rakousko, Francii a Rusko, po boku Velké Británie před USA, za kterými s velkým odstupem následují další země včetně např. Španělska.⁷

Ve výše uvedených přehledech jsou samozřejmě „zvýhodnění“ skladatelé s větším počtem oper. Při porovnání jednotlivých oper a počtu jejich repríz se uka-

6 Viz tabulka vybraných skladatelů v příloze č. 3. Výběr operních skladatelů je zaměřen na Janáčkovy současníky, na hlavní představitele tzv. národních škol a na operní skladatele 20. století.

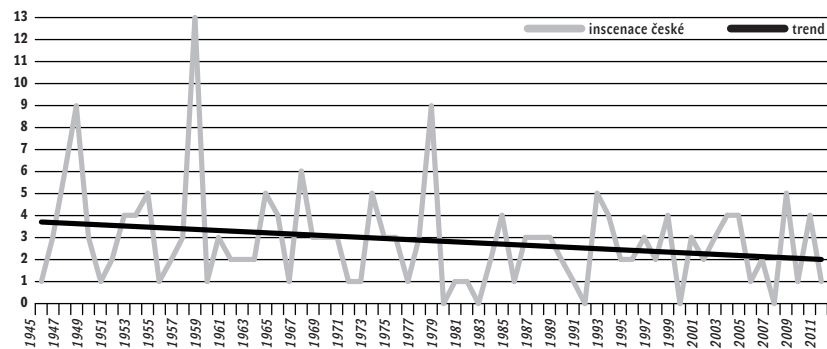
7 Viz tabulka podle statistiky skladatelů a počtu představení dle databáze www.operabase.com za období 5 sezón 2005/06 až 2009/10 v příloze č. 4.

že z těch Smetanových se prosadila prakticky pouze *Prodaná nevěsta* (914 repríz v zahraničí) a ze Dvořákových jen *Rusalka* (643 repríz), zatímco Janáček se v souhrnu dostává do popředí díky zájmu především o jeho čtyři opery – *Jenůfu*, *Káta Kabanovou*, *Příhody lišky Bystroušky* a *Věc Makropulos*.⁸

Uvádění oper Leoše Janáčka u nás prošlo v poválečném období od roku 1945 (kdy se po odsunu Němců novou formou zřizovatelství a financování zformovala síť stálých operních divadel v ČR, fungující zatím bez zásadnějších změn dodnes) značnými výkyvy. Nápadný je celkový sestupný trend. Výrazně nejčastějšími roky nových nastudování byla 30. a 20. výročí Janáčkovy úmrtí. Stejí výročí narození (1954) neznamenal žádný mimořádný vzestup zájmu o uvádění Janáčkových oper. Ovšem u příležitosti 150. výročí narození bylo v rámci *Mezinárodního hudebního festivalu Brno* v roce 2004 poprvé uvedeno souborně kompletní Janáčkovy operní dílo v provedení Janáčkovy opery Národního divadla v Brně (*Její pastorkyňa*, *Věc Makropulos*, *Z mrtvého domu*, *Káta Kabanová* a *Příhody lišky Bystroušky*), Národního divadla v Praze (*Výlety pana Broučka* a koncertně *Osud*) a Komorní opery Hudební fakulty JAMU (*Počátek románu*). Žádná nová inscenace se neobjevila v letech 1979, 1982, 1991, 2007.

Pokud sledujeme uvádění Janáčkových oper ve větších celcích jednotlivých etap poválečného období, nejfrekventovanější byla bezprostředně poválečná tři léta 1945–48 s průměrným počtem 4,75 inscenací na rok. V prvních letech budo-

▲ POČET INSCENACÍ JANÁČKOVÝCH OPER V ČR 1945-2011

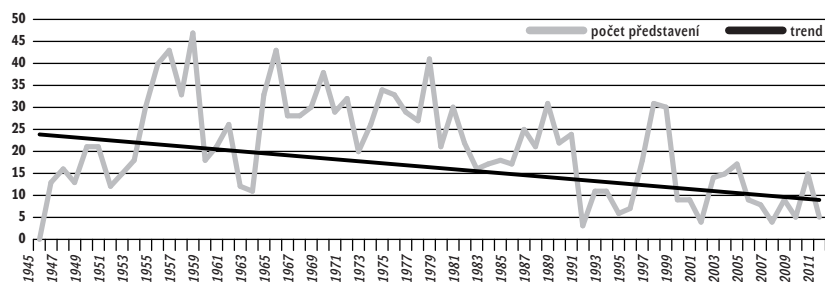


8 Viz tabulka vybraných oper v příloze č. 5. Výběr oper vychází ze statistik nejhranějších oper za posledních pět sezón 2005/6-2009/10 podle www.operabase.com se zaměřením na opery Janáčkových současníků, na základní opery tzv. národních škol a na opery 20. století.

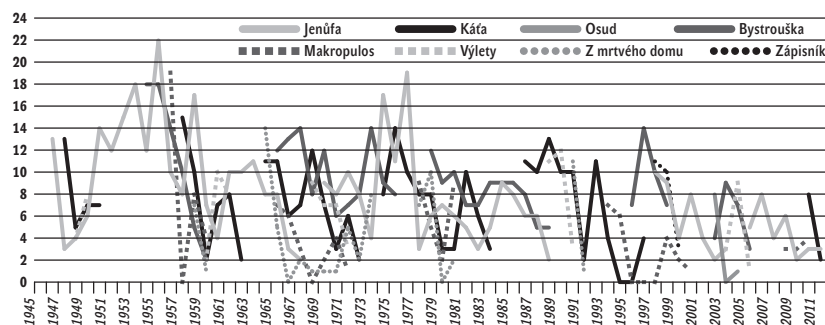
vání komunismu, politických procesů a tuhé stalinské represe 1949–58 si uvádění Janáčka udrželo průměr 3,8, který začal dále klesat v období 1959–69 „fungujícího socialismu“ a liberalizace do Pražského jara na 2,91. V letech normalizace 1970–89 průměr sestupoval na 2,45 až po „sametové“ revoluci v období 1990–2011 se dále snížil na zatím nejnižší poválečnou hodnotu 2,41.

Tento propad je ještě zřetelnější při porovnání počtu repríz Janáčkových oper v Národním divadle v Praze, protože inscenace se dříve udržovaly dlouho na repertoáru a pravidelně se nasazovaly, takže Národní divadlo mívalo běžně „zásobu“ 4–5 titulů. A u „základních“ oper po derniérách většinou brzy následovalo nové nastudování.

▲ POČET PŘEDSTAVENÍ JANÁČKOVÝCH OPER V NÁRODNÍM DIVADLE 1945–2011 / součty a trend

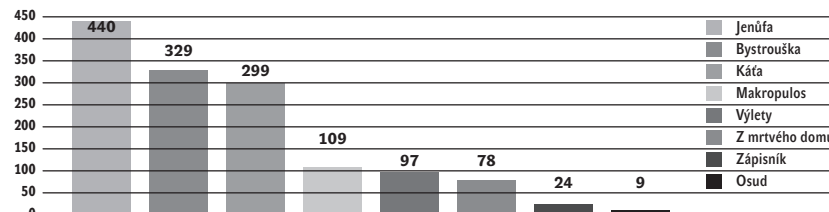


Z hlediska četnosti uvádění jednotlivých titulů byla frekvence reprízovosti Janáčkových oper v Národním divadle v Praze od roku 1945 následující:



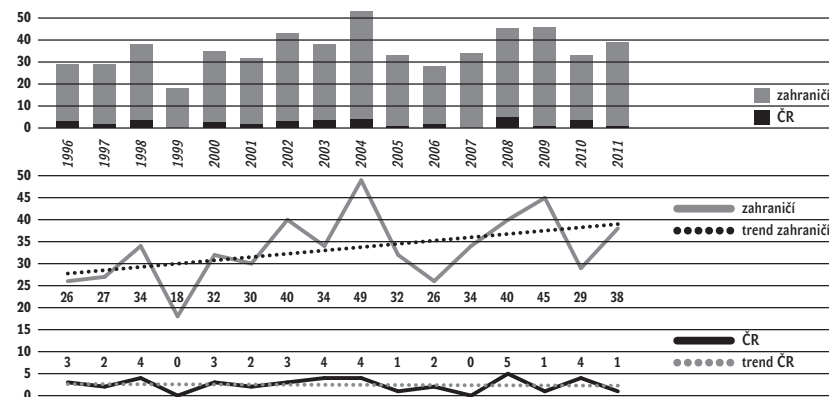
Podíváme-li se ještě na reprízovost Janáčkových oper v ND v Praze od roku 1945 podle jednotlivých titulů, jednoznačně vede Její pastorkyňa, po které následuje dvojice *Příhody lišky Bystroušky* a *Káťa Kabanová*. Rané Janáčkovy opery – *Počátek románu* a *Šárka* – ND v Praze dosud neuvadlo vůbec.

▲ POČET PŘEDSTAVENÍ JANÁČKOVÝCH OPER V NÁRODNÍM DIVADLE 1945–2011 / podle titulu

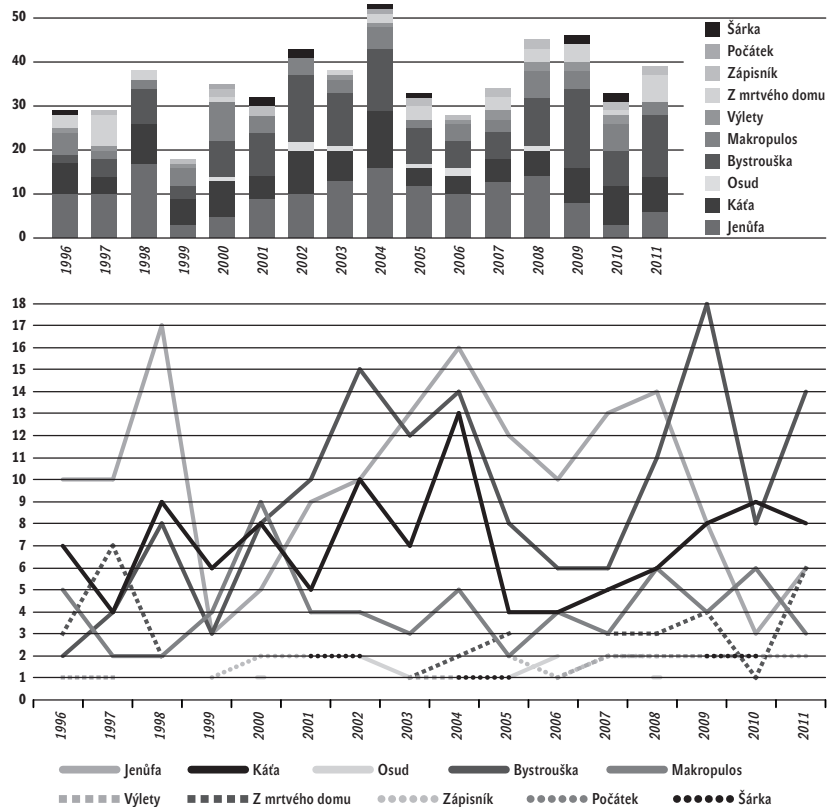


Vrátíme-li se k uvádění Janáčkových oper podle počtu inscenací ve sledovaném šestnáctiletí 1996–2011, je zřejmý vzestup ve výročních letech 2004 a 2008 (resp. 2009) a především rozevřící se trend: zatímco ve světě počet nastudování roste, u nás klesá. Zatímco v zahraničí je dnes uvádění Janáčka dramaturgicky „sázkou na jistotu“, v domácích podmínkách se zdrženlivost – jak u divadelních manažerů, tak u diváků prohlubuje, zvláště patrně po roce 1989, kdy se i operní divadla se začala chovat „tržně“.

▲ POČET INSCENACÍ JANÁČKOVÝCH OPER 1996–2011 / podle let

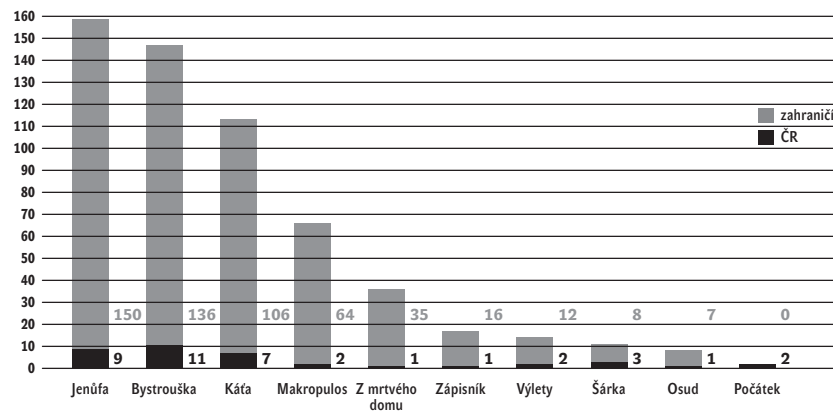


▲ POČET INSCENACÍ JANÁČKOVÝCH OPER V ČESKÉ REPUBLICE A V ZAHRANIČÍ 1996-2011



Podle počtů inscenací Janáčekových oper ve sledovaném období 1996–2011 byly u nás nejčastěji nastudovány *Příhody lišky Bystroušky*, v zahraničí vede *Jenůfa*. Z hlediska hledání národní identity to zase není až tak špatné zjištění – Laca, který zohaví svou milou, aby ji nedostal jeho sok, je problematický charakter. Závist/žárli-
vost je jistě významnou charakteristikou a Lacovi můžeme sice porozumět, ale je otázka, nakolik mu dokázala odpustit alespoň Jenůfa. Bystrouška, přitakající životu, v českých zemích na repertoáru dominuje.

▲ POČET INSCENACÍ JANÁČKOVÝCH OPER 1996-2011



Z výše uvedených údajů vyplývá jasný závěr, že Janáčekovy opery jsou hrány prakticky po celém světě, včetně Austrálie, Japonska, Kanady – dokonce i v Argentině, Mexiku nebo na Novém Zélandu a v Jihoafrické republice. Můžeme shrnout, že Janáček je spolehlivým vývozním artiklem a rodinným stříbrem, a to nejen ve srovnání s ostatními našimi operními skladateli, ale i tvůrci větších zemí s rozsáhlou operní tradicí. Díky Janáčekovým operám se s českou kulturou seznamují tisíce interpretů a miliony diváků.

Absolutní počet inscenací ovšem nebere v úvahu velikost, resp. počet obyvatel jednotlivých států. Použijeme-li matematickou operaci s přepočtem inscenací na počet obyvatel v milionech, dostává se ČR suverénně do popředí a naši hypotézu o výrazně častějším uvádění Janáčekových oper v zahraničí je třeba korigovat:

ČR	3,71	Belgie	1,19	Dánsko	0,56
Rakousko	2,68	Nizozemí	0,91	Austrálie	0,51
Švýcarsko	2,53	Francie	0,88	Portugalsko	0,47
Německo	1,77	Švédsko	0,65	Španělsko	0,46
Velká Británie	1,22	Finsko	0,57	Itálie	0,31

Pochopitelně lze obtížně počítat takto přímočaře (koeficient nezohledňuje mj. počet repríz a velikost divadel), ale přece jen z hlediska našeho respektu k vlastním hodnotám nevznívá tak tvrdě.

Janáček jako vývozní „produkt“ – a co dál?

Janáček se přes počáteční ústrky, odmítání a nepochopení svými operami prosadil celosvětově. Dokážeme z tohoto faktu z hlediska propagace české národní kultury a naší národní identity „vytěžit“ dnes, kdy právě opera patří k výrazně globalizovaným uměleckým „odvětvím“, více také tím, že se v zahraničních inscenacích uplatňují čeští (a slovenští) umělci – dirigenti, režiséři, výtvarníci, sólisté, kteří mají (nebo by měli mít) komparativní výhodu přinejmenším důvěrné znalosti češtiny (v níž se v převažující míře Janáčkovy opery dnes ve světě hrají)? Jsou česká nastudování vzorem janáčkovské interpretace, nebo se naše „místní“ inscenace Janáčka ocitly na okraji zájmu světových operních divadel? Máme vůbec co nabídnout?

Podle dostupných údajů se ve sledovaném období čeští a slovenští umělci podíleli na necelé třetině, pouhých 29 % zahraničních inscenací Janáčkových oper (přitom dozajista nepatří k těm, kteří si mohou nárokovat astronomické honoráře). Po té, kdy Gabriela Beňačková začala utlumovat svou kariéru, se v janáčkovských rolích – překvapivě – nejčastěji uplatňují tenoristé: Peter Straka, Štefan Margita ve více než dvaceti nastudováních, ale i Aleš Briscean a Miroslav Dvorský s desítkou obsazení a dále Jan Vacík a Ludovit Ludha s osmi, kteří vystupují i na scénách považovaných za prestižní, mj. Bavorská státní opera v Mnichově, Metropolitní opera v New Yorku, Národní pařížská opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín a Berlínská státní opera (Pod lipami), La scala v Miláně, Opera Curych apod.

K sólistům, kterým se podařilo vícekrát uplatnit v janáčkovských inscenacích patří ještě ze starší generace Eva Randová a Ivan Kusnjer, z té střední především Eva Jenis, dále Dagmar Pecková, Helena Kaupová a Eva Urbanová; z mladé pak Hannah Ester Minutillo a Martina Janková. Pak následuje padesátka jmen sólistů, kteří se jen mihli v jedné až třech nastudováních (případně i více v koprodukčních sériích), aniž na sebe dokázali strhnout trvalejší pozornost. A patří k našim dalším janáčkovským paradoxům, že pokud jsou sólisté, kteří se trvaleji etablovali v zahraničních divadle, obsazeni do rolí Janáčkových oper u nás, setkává se jejich vystoupení se zdrženlivostí až odmítavou kritikou.

Přitom rozhodně neplatí, že na janáčkovské role má ve světě monopol pouze úzká skupina sólistů nebo že by janáčkovské role byly svěřovány méně kvalitním zpěvákům. Plejáda jmen i národností je velice pestrá a zahrnuje takové renomované umělce jako je Anja Silja, Karita Mattila, Angela Denoke, Catherina Malfitano nebo Jorma Silvasti, které lze označit za pravidelně obsazované janáčkovské „specialisty“.

Pokud se našim pěvcům ve světovém janáčkovském operním byznysu příliš uplatnit nedaří, ještě více to platí pro naše režiséry. Pouze Jiřímu Nekvasilovi se

(z titulu šéfa opery Národního divadla díky koprodukcí Její pastorkyně s operami v Rize a Dublinu) podařilo nastudovat pět inscenací ve městech, která ovšem z operního hlediska nepatří k těm prestižním. Hrstka ostatních (Martin Otava, Václav Věžník, Josef Průdek) spíše paběrkovala. Na orbitu předních operních divadel a festivalů světa rotují inscenace Davida Pountneyho, který v uvedeném období patřil k nevyhledávanějším režisérům Janáčkových oper, Nikolause Lehnhoffa, Roberta Carsena nebo Davida Aldena. Janáčkovy opery jsou ovšem také výchozím materiálem pro režijní výstřelky „provokatérů“ typu Calixta Bieita nebo španělské skupiny La Fura.

Jiná situace je v případě dirigentů. V tomto oboru se Jiřímu Bělohlávkovi a Jiřímu Koutovi podařilo proniknout mezi janáčkovskou dirigentskou elitu – a to nejen počtem nastudování, ale i významem divadel. Mezi scény, ve kterých dirigovali, patří Metropolitní opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín, festival v Glyndebourne, ale i Washington, San Francisco, Ženeva, Heslinki, St. Gallen ad. Začínají se prosazovat i dirigenti mladé generace – Tomáš Hanus a Tomáš Netopil.

V mezinárodním kontextu lze podle dostupných zdrojů v uvedeném období dokonce Jiřího Bělohlávka označit za nejžádanějšího janáčkovského dirigenta (14 nastudování). Následují Sir Charles Mackerras, jehož operní kariéra, velkým dílem zasvěcená právě Janáčkově, se ve sledovaném období uzavřela, a Jiří Kout (11 nastudování). S osmi nastudováními Janáčkových oper se objevují dva němečtí dirigenti s mezinárodní kariérou – Nikolaus Lehnhoff a Lothar Koenigs. Stejně jako v případě sólistů – i u dirigentů platí, že se hudebního nastudování Janáčkových oper ujímají přední světoví dirigenti, v uvedeném období např. Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Ingo Metzmacher nebo John Eliot Gardiner.

Janáček na křídlech i v kleci české národní identity

Z hlediska tázání se po tom, v čem se opery Leoše Janáčka dotýkají námi zkoumané problematiky národní identity (nebo „českosti“), nemůžeme opominout metodu jeho komponování, vycházející z jednoho ze základních rozpoznávacích prvků národní identity: jazyka. Ostatně ve staročeštině znamenalo slovo jazyk „národ“.⁹ Už jsme zmínili, jak po zkušenostech s pečlivým sběrem národních písní

9 Dušan Třeštík *Češi, jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci. Texty z let 1991–1998*. Vyd. 1. DOPLNĚK: Brno 1999.

(především moravských) vypracoval zcela originální metodu „nápěvků mluvy“, vycházející z odposlechnutého rytmu řeči, její deklamace a intonace.

Není asi v domácí operní tvorbě skladatel, který by více pronikl do specifčnosti jazyka a písní. A to, co považoval za základ rodné řeči, transponoval do struktury své hudební tvorby. V tomto smyslu je Janáčkově hledačství toho podstatného, jakési trestí rodného jazyka, celosvětově naprosto ojedinělým, originálním a svérázným příkladem pokusu pochopit a hudebně vyjádřit „národní identitu“.

Je otázkou pro hudební teoretiky, nakolik právě tato metoda zúžila nebo rozšířila mantinely jeho hudebního výrazu — ale nelze zpochybnit, že byla pokusem dobrat se „hudebně“ jádra národní identity, toho podstatného. A možná, že v této metodě je i přinejmenším část odpovědi na otázku, proč v zahraničí je Janáček přijímán vstřícněji než doma. Doma je totiž Janáčková hudba (zvukově) „samozřejmá“ a vlastně „neoperní“, neboť je jakýmsi do opery rozvedeným dialogem, který vedeme ve své mateřštině dennodenně, až všedně mezi sebou a svými bližními — přitom „operu“ vnímáme zpravidla jako svátek. I to je možná jedním z důvodů (zdánlivě) menší obliby Janáčkových oper doma.

Můžeme se ptát, nakolik je bytostná vazba Janáčkových oper na rodnou řeč přenosná do jiných jazyků. Max Brod se jistě díky překladu libret do němčiny zasloužil o mezinárodní přijetí Janáčkových oper — na druhé straně je ovšem otázka, zda cena za tento průnik nebyla z uměleckého hlediska a záměřů skladatele příliš vysoká. S potěšením můžeme konstatovat, že v námi sledovaném období již čeština při uvádění Janáčkových děl převažuje i v cizině. A dodejme, že to bývá čeština na vysoké úrovni, často srozumitelnější než ledabylá výslovnost roditelých „mluvčích“. Co více si lze z hlediska propagace našeho malého národa přát?

Jako předlohy svých oper volil Janáček (s dvěma výjimkami) domácí autory: u *Šárky* je to Julius Zeyer, u *Počátku románu* a *Její pastorkyně* Gabriela Preissová, v *Osudu* Fedora Bartoňová, *Výletů páně Broučka* Svatopluk Čech, *Příhod lišky Bystroušky* Rudolf Těsnohlídek a v případě *Věci Makropulos* Karel Čapek. Z hlediska vyjádření národní identity jsou to s výjimkou *Osudu* všechno tituly vycházející z literárních předloh, které se hledáním toho, co je pro českou povahu podstatné, zabývají do hloubky. Většinou (opět s výjimkou *Osudu*) to byly předlohy, které obstály jako samostatná díla. Připomeňme ale, že Janáček jako první na světě v Bystroušce zhudebnil „komiks“ (praxe dnes široce uplatňovaná filmem). Jednou z nejbáznivějších předloh pro operní libreto jsou dozajista *Výlety pana Broučka* — to že i tato satira, úzce vázaná na znalost české historie, se hraje i ve světě, je malý zázrak.

Výjimkami jsou jen dva tituly, kde Janáček sáhl po ruských autorech, neboť silně cítil spojitost a podobnost české mentality se slovanskou a ruskou obzvláště:

Kátu Kabanovou napsal podle *Bouře* Alexandra Nikolajeviče Ostrovského a svou poslední operu *Z mrtvého domu* podle *Zápisů z mrtvého domu* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Janáček se učil rusky, Rusko navštěvoval a do roku 1915 byl aktivním členem brněnského Ruského kroužku.

Je zřejmé, že se systematicky snažil postihovat podstatu „českosti“ z různých úhlů a včlenit ji do svého slovanského pojmání „češství“. Je-li za posledních pět sezón na světě sedmnáctým nejhranějším operním autorem, je to pro českou operu skvělý výsledek.

To, že v České republice je nejuváděnějším českým operním autorem Smetana, těsně následovaný Dvořákem a teprve pak Janáčkem (a s odstupem Martinů), rozhodně netřeba vnímat jako nějakou záměrnou či dokonce programovou diskriminaci tohoto skladatele. Příčina dozajista také nebude v dílech samých — jejich hodnota je obecně přijímána. Důvody nebudou ani v propagaci: operní divadla už postupně začínají chápat smysl a význam komunikačního mixu jako jednoho ze základních nástrojů marketingu i pro hudební divadlo. Těžko soudit, zda použití až drsně provokativních postupů guerillového marketingu bylo důvodem, proč se po hlubokém diváckém propadu prvního ročníku ambiciózního festivalového bienále *Janáček Brno* v roce 2008 podařilo po dvou letech přece jen přilákat větší pozornost (na rozdíl od Mezinárodního festivalu Brno *Moravský podzim* s tradicí od roku 1966, který se v posledních letech potýká s návštěvnickým nezájmem). Bylo plno a chodili i mladí. Nepovolená (a dokonce policejně rozeňovaná) akce „Janáček je naše všechno“ na brněnském náměstí, při které ředitel festivalu a zároveň Národního divadla Brno Daniel Dvořák nasadil Janáčkovu hlavu na papírové makety Marilyn Monroe, Pamelý Anderson, Charlieho Chaplina, Beatles ale i Ježíše, Papeže a Hitlera v životních velikostech a v „Leošově testu“ na otázku o jeho hudbě (v soutěži o volné vstupenky) dával na výběr mezi „Peckou — Dá se vydržet — Ohrožuje mě na životě“, ovšem notně pobouřila konzervativnější obecenstvo.

Rébus uvádění Janáčkových oper u nás

Janáčkovým operám nestačí ledabylost a rutina, kterou „vydrží“ prvoplánově efektní romantické partitury a která se tak sveřepě zabydlela v našich operních končinách. Na tu „dopltil“ i Sir Charles Mackerras jako dirigent *Výletů pana Broučka* v Národním divadle v roce 2003, jak to typicky vyjadřuje část recenze: „Sir Charles Mackerras nezapřel své rozsáhlé zkušenosti s operami Leoše Janáčka, na jejichž prosazení se s takovou intenzitou a úspěchy již tolik let podílí. Má cit pro kontrast janáčkovsky sršaté drsnosti, náporů hudební energie vedle barvitosti lyrického zjemnění až tajuplně

napínavého. Právě instrumentální přechody nálad se staly hudebním tmelem nastudování. Nicméně se ani dirigentovi jeho formátu nepodařilo přimět orchestr Národního divadla k takové preciznosti, které dosahoval Jiří Kout, a především vyvážit zvukové poměry tak, aby sólisté méně průrazných hlasů nezanikali v opulentně rozehrané orchestrální sazbě. A musel se smířit s tím, že srozumitelnost textu, pro vyznění Janáčkových rolí zásadní, byla zejména pro Jitku Svobodovou v klíčové ženské trojroli Málinky, Etherey a Kunky nedosažitelná.“¹⁰

Letitý rébus janáčkovské recepce obnažil první ročník festivalu, který se od osmdesátého výročí Janáčkova úmrtí rozhodlo pořádat město Brno k počtě „svému“ hudebnímu géniovi. Se zástupci Národního divadla Brno jako hlavního pořadatele pojali festival jako ve dvouletém cyklu široce pojatou prezentaci Janáčkova díla tak, aby umožnil srovnání různých inscenačních a interpretačních přístupů. Ambicí bylo, aby se Brno festivalem proměnilo v kulturní metropoli evropských rozměrů, ba dokonce se do budoucna stalo obdobou mozartovského Salcburku nebo wagnerovského Bayreuthu. Ředitel Národního divadla Brno Daniel Dvořák vytkl cíl stát se referenčním místem Janáčkovy interpretace. A tehdejší šéf brněnské opery Tomáš Hanus očekávání doplnil: „Festival a živá janáčkovská tradice vůbec jsou těmi otevřenými dveřmi, kterými Janáček může naše město vyvést do mezinárodního povědomí, kontextu... Chci, aby se Brno do Janáčka zamilovalo alespoň tak, jak je tomu ve velkých kulturních metropolích po celém světě.“ Vysoká citlivost tehdy pořadatelům rozhodně nechyběla. Výsledkem byl onen už zmíněný návštěvnícky propadák. Janáčkovským odmítáním se „nakazilo“ i Brno.

Byť takový názor není obecně sdílen českým publikem. Janáčkovská přitažlivost je méně okázalá, zato hluboká, lidsky opravdová, krásná až k bolesti. Onu až živočišnou Janáčkovu dravost dokázali u nás v minulosti vyjádřit dirigenti Oldřich Bohuňovský v *Její pastorkyni* (Opava) nebo Bohumil Gregor ve *Věci Makropulos* (Národní divadlo Praha), který v letech 1996–2011 už nastudoval jen *Příhody lišky Bystroušky* (Národní divadlo Praha). Ve sledovaném období nemají s výjimkou Jiřího Kouta rovnocenné následovníky. Ze sólistů pak především Peter Straka (Laca, Mazal), Štefan Margita (Laca), Jan Vacík (Laca, Brouček), Jaroslav Březina (Brouček), Gianluca Zampieri (Laca, Albert Gregor), Christina Vasileva (Káta), Helena Kaupová (Jenůfa), Eva Dřížgová (Bystrouška) nebo Eva Urbanová (Kostelníčka, Kabanicha). Prostor pro osobitý scénický výklad tak lakonických oper se může zdát úzký. Spíše je však u nás zanesený nánosy etablovaných postupů, vydávaných za nedotknutelný kánon. Netřeba však a priori zatracovat autentické pojetí lidové balady, jak se podařilo Michaelovi Tarantovi v ostravské *Pastorkyni*, ani snahu prostřednictvím dílčích projasnění situací oprostít tuto operu od dekorativního folklo-

10 Helena Havlíková *Pokulhávající pan Brouček*. Lidové noviny 22. 12. 2003.

rismu (Jiří Nekvasil v Národním divadle). Příkladem, že Janáčka lze inscenovat zcela jinak jako výtvarnou báseň svého druhu byla především inscenace *Osudu* Roberta Wilsona v pražském Národním divadle (který zde zopakoval principy své režijní poetiky v roce 2010 při nastudování *Káti Kabanové*).

Jsou čeští diváci (a také operní publicisté) méně vnímaví než ti v zahraničí? Je český divák otupělý, pohodlný, hluchý vůči hudebním dramatům, která pronikají až do morku kosti a jimž propadá bez „povinných“ ohledů k národnímu odkazu divák německý, anglický, americký, australský? Nechce se věřit, i když lze připustit, že bude konzervativnější, protože méně trénovaný operní modernou a režijními experimenty. A dozajista méně zvědavý na „svěrázného chlapíka odkudsi z exotické Moravy“, jak může být vnímán v zemích exotických zase pro nás. Jsou čeští diváci (ale i operní publicisté) tak hyperkritičtí vůči českým interpretům a nesnášenliví k těm zahraničním? Janáčkovské inscenace režisérů slavných jmen, jakkoliv jsou v zahraničí nadšeně aplaudovány, jsou u nás přijímány výrazně zdrženlivěji. Inscenace *Věci Makropulos* v hudebním nastudování Charlese Mackerrase a Christophera Aldena v Anglické národní opeře, která byla v roce 2006 byla nominována na prestižní britskou cenu Laurence Oliviera (kterou nakonec získal Aldenův bratr David za režii *Jenůfy* v Anglické národní opeře), u nás byla jako koprodukční inscenace v Národním divadle v Praze v roce 2008 přijata s mnoha výhradami a do prestižní ankety inscenace roku Divadelních novin, které se každoročně účastní na 120 kritiků, se (na rozdíl od La finta giardiniera v režii manželů Herrmannových) vůbec nedostala. A v tzv. kritickém žebříčku Divadelních novin se pohybovala v rozmezí 3,5–4,5 bodů, zastíněna nejvyšším oceněním pěti bodů, které prakticky od všech dostala Brittenova *Smrt v Benátkách* v režii Yoshiho Oidy a hudebním nastudování Hilary Griffithse ve Státní opeře Praha. Podobně si v této anketě na *Její pastorkyni* (Brno 2004) v koprodukci s Vídeňskou státní operou v režii Davida Pountneyho „vzpomněl“ pouze jediný z kritiků a *Výlety pana Broučka* v nastudování Sira Charlese Mackerrase s Janem Vacíkem a Peterem Strakou (Národní divadlo Praha 2003) nenominoval nikdo.

Jiný aspekt při pátrání po důvodech odměřené recepce Janáčkových oper u nás shrnul Jiří Bělohávek: „Je to smutný výsledek léta zanedbávané péče o estetickou a duchovní výchovu. Nejsou-li posluchači zvyklí přijímat celé spektrum podnětů, které nabízí minulost i současnost bez cílevědomě pěstovaného vnímání hodnot, smřštuje se jejich schopnost percepce na úzký okruh známých kusů.“ Tento poněkud školometský argument ovšem neobjasňuje diváckou oblibu Janáčkových oper ve světě a jeho uvádění v českém prostředí tak vzdálených zemích jako jsou Čína, Mexiko, Chile nebo Nový Zéland. Zdůvodnění tak může platit s velkým teritoriálním omezením – dozajista ho lze vztáhnout na diváka německého, rakouského, částečně pak anglic-

kého a francouzského, ale v případě opery už méně italského a vůbec ne diváka oněch „exotických“ zemí.

Statistická data prokazují, že po roce 1989 u nás skutečně poklesl průměrný počet janáčkovských inscenací z poválečného průměru 4,75 inscenací ročně na dnešních 2,41, tedy skoro na polovinu. V polovině 90. let to vypadalo, že volání po zvýšené frekvenci nastudování Janáčkových oper je vlastně kontraproduktivní. Opakování inscenací staromódního stříhu a odtýčeného vypracování odrazovalo ty, kteří si k Janáčkovým chtěli najít cestu, a otrávil je znalec, kteří raději utíkali k zahraničním nahrávkám. Inscenační praxe se za posledních šestnáct let u nás začala měnit. Ale ani zvaní zahraničních režisérů, včetně těch, kteří mají nezpochybnitelné renomé (David Pountney, Robert Wilson, ale i Christoph Alden, James Conway, Pamela Howard) a sólistů zahraničních (Jormi Silvasti, Anja Silja) i těch, kteří pravidelně vystupují v zahraničí (Peter Straka, Štefan Margita, Jan Vacík) se nestalo „lékem“ na naši janáčkovskou zdrženlivost. Jednoznačně se u nás neprosadil ani Sir Charles Mackerras. Neujaly se ani pokusy oprostít se od tradičních výkladů a hledat nová (ve srovnání především s německými divadly) vlastně velice krotká, avšak většinou nedotažená „jiná“ řešení (*Bystrouška* bratří Cabanů, *Káta Kabanová* Tomáše Šimerdy).

Čeští vydavatelé za Janáčkovu života propásli šanci vydat notové materiály jeho oper. A byla to vídeňská Universal Edition, pro kterou se nakonec stal Janáček vývozním artiklem a výnosným byznysem. Snažení pronikat k „ur“ verzím, právě v případě Janáčka tolik diskutovaným i žádaným, jsme také přenechali jiným (Sir Charles Mackerras, Mark Audus a jeho „detektivní pátrání“ po verzi *Její pastorkyně*, kterou /snad/ slyšelo brněnské publikum v roce 1904). U nás až Národní divadlo Brno se pokusilo strhnout pozornost na objevování původních verzí na druhém ročníku festivalu Janáček Brno 2011 uvedlo vůbec poprvé původní verze *Výletu pana Broučka* (bez druhé části *Výletů do 15. století*) a *Šárky* (pouze s klavírem).

Historie se opakuje: dvacetiletí po roce 1989, které svobodně otevřelo hranice pro šanci, abychom pronikli do světa nejen jako dodavatelé „základního produktu“, ale jako ti, kteří ji dokážou tvůrčím způsobem opracovat a rozvinout, jsme prohospodařili. Nejen že se nám nedaří prosadit Janáčka doma, neumíme ho ani vyvézt do zahraničí, kde poptávka po něm je výrazně vyšší než u nás. (Ostatně i základní informací webové stránky o Janáčkově jsou komfortněji zpracované především na anglických, serverech a stránky Nadace Leoše Janáčka jsou zoufale nefunkční, nedokonalé a uživatelsky nevtřícné.) Můžeme se posmívat, že se některým zahraničním sólistům nedaří dokonale vyslovovat „ř“ nebo jazykolamy typu „přesně za čtrnáct dnů“, pomlouvat inscenátory, že neznají základní realie, a zpoza rohu vše kritizovat. To nic nezmění na tom, že jsou to zahraniční dirigenti,

režiséři scéničtí výtvarníci, tvůrci světél, sbormistři, sólisté i dramaturgové, kteří dokážou uvádět Janáčkovy opery jako strhující hudební dramata.

Pořadí divácké obliby jistě nelze přikázat zákonem. Naše operní divadelní síť, provozovaná z veřejných prostředků, ale musí mít povinnost, ukotvenou ve zřizovacích listinách, toto naše rodinné stříbro chránit. Není pochyby, že Mistr Janáček se podstaty naší národní identity dobral a dotýkal způsobem, který ho navždy s rodnou vlastí a národem nerozlučně spojil. Paradoxem pak je, že nás v Janáčkově případě její objevování/dobývání teprve čeká.

Milan Kundera ve své janáčkovské úvaze¹¹ vyčítá Maxu Brodovi a jeho první monografii o Leoši Janáčkově naivitu, s níž „znaje nenávisť pražské muzikologie vůči skladateli z provincie, chtěl dokázat, že Janáček patří plně do národní české tradice a že je plně hoděn převelikého Smetany, idolu české nacionální ideologie“. A že se nechal „do té míry zaslepit touhle českou polemikou, malou a omezenou, že skoro veškerá světová hudba zmizela nenápadně z jeho knihy“. Podle Kundery „Brod nevyužil svého postavení Ne-Čecha, aby přemístil Janáčka do velkého kosmopolitního kontextu evropské hudby, jediného kontextu, v němž mohl být hájen a pochopen; uzavřel ho do nacionálního horizontu, oddělil od moderní hudby a zpečetil tak jeho izolaci... Janáček bude navždy trpět provincializací, ke které ho odsoudili jeho krajané a kterou Brod (ve vsí nevinnosti a nepochopení Janáčkovu umění) stvrdil.“ I světoběžník Kundera podlehl sebemrskácké provinciální malosti. Energie Janáčkových oper ovšem zdolala i takto uměle zbudované zátarasy sebezpochybňování, umenšování a zakomplexovanosti. Navzdory Kunderovým pesimistickým předpovědím je více než zřejmá otevřenost interpretace a úspěšné přijímání Janáčkových oper ve světě. Zatímco my sami ho, dobrovolně a k naší vlastní škodě vězníme v naší neurotické nespokojenosti se vším, co se vymyká průměru, a v nadávání na vše, v mnohomluvně omlouvané průměrnosti a v pokrytecky hašteřivému předstírání vysokých nároků. Podle Ladislava Holého¹² s oporou v sociologických výzkumech stereotypů české národní povahy v letech 1990 a 1992 i analýzách tisku patří nespokojenost k českému národnímu bontónu.

Dosavadní vývoj uvádění a přijímání Janáčkových oper je jen dalším potvrzením dilematu naší národní identity: Ano, dělá nám dobře být pyšní na úspěchy inscenací Janáčkových oper v zahraničí (a případně je malicherně kritizovat), jak ale vlastní tvořivé rozvíjení a obohacování kulturní tradice utápíme v závistivém sebestředném provincialismu. Přitom by stačilo (zdánlivě) tak málo – namísto (často rádobí intelektuálních) racionálních konstrukcí se při hledání své a národní identity nechat vést svým srdcem.

¹¹ Milan Kundera *Nechovte se tu jako doma, přáteli*. Vyd. 1. Atlantis : Brno 2006, s. 43–45.

¹² Ladislav Holý *Malý český člověk a skvělý český národ*. Vyd. 1. Sociologické nakladatelství: Praha 2001, s. 73–75.

Pro uvádění Janáčkových oper u nás se nabízí se metafora se zraněným orlem, kterého vězni v opeře Z mrtvého domu po jeho uzdravení vypouští z klece na svobodu. My zatím Janáčka a jeho opery vězníme v kleci dilemat naší národní identity. Ve světě již orl létá vysoko.

PŘÍLOHY —

1 „MAPA“ UVÁDĚNÍ JEDNOTLIVÝCH JANÁČKOVÝCH OPER V LETECH 1996–2011

podle států (v ČR podle jednotlivých divadel) a roků

2 „MAPA“ UVÁDĚNÍ JEDNOTLIVÝCH JANÁČKOVÝCH OPER V LETECH 1996–2011

podle států a titulů

3 POČET OPERNÍCH PŘEDSTAVENÍ VYBRANÝCH SKLADATELŮ V OBDOBÍ 1996–2011 podle www.operabase.com (řazeno sestupně podle celkového počtu představení)

<i>skladatel</i>	<i>představení celkem</i>	<i>představení mimo zemi „původu“</i>	<i>podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %</i>
Puccini	25260	22744	90,0
Bizet	7372	6998	94,9
Strauss	6973	3571	51,2
Čajkovskij	4048	3385	83,6
Britten	3734	3282	87,9
Janáček	2991	2736	91,5
Massenet	2467	2145	86,9
Weber	1595	379	23,8
Smetana	1555	1012	65,1
Ravel	1555	1012	65,1
Weill	1534	825	53,8
Musorgskij	1285	1138	88,6
Berg	1178	658	55,9
Stravinskij	1177	1132	96,2
Dvořák	1175	638	54,3
Prokofjev	1136	961	84,6
Lortzing	1128	46	4,1
Giordano	960	758	79,0
Šostakovič	842	771	91,6
Debussy	772	630	81,6
Orff	536	176	32,8
Bartók	534	455	85,2
Schönberg	441	210	47,6
Moniuszko	323	21	6,5
Martinů	306	215	70,3
Hindemith	252	78	31,0
Erkel	160	4	2,5
Szymanowski	147	75	51,0
Glinka	138	34	24,6
Honneger	129	102	79,1
Dukas	94	75	79,8
Milhaud	94	78	83,0
Charpentier	76	36	47,4

4 POČET OPERNÍCH PŘEDSTAVENÍ PODLE SKLADATELŮ A ZEMÍ

na základě statistiky www.operabase.com za období pěti sezón 2005/06–2009/10

	Itálie	Německo, Rakousko	Francie	Rusko	Velká Británie	ČR	USA	Polsko	Maďarsko	Španělsko	
Verdi	2259	Mozart 2124	Bizet 485	Čajkovskij 322	Britten 289	Janáček 199	Menotti 69	Moniuszko 45	Eötvös 21	Vives 19	Händel 463
Puccini	1732	Wagner 920	Offenbach 123	Rimskij-Korsakov 104	Purcell 120	Dvořák 96	Gershwin 66	Szymanowski 22		Chapi 18	
Rossini	772	Strauss 512	Gounod 198	Musorgskij 96	Dove 16	Smetana 86	Bernstein 50			Sorosábal 18	
Donizetti	713	Humperdinck 221	Massenet 193	Stravinskij 90		Martinů 31	Glass 41				
Bellini	213	Gluck 148	Poulenc 103	Šostakovič 86			Adams 26				
Leoncavallo	169	Weill 121	Berlioz 83	Prokofjev 80			Heggie 24				
Mascagni	153	Beethoven 114	Debussy 53	Frid 21			Davies 21				
Monteverdi	149	Weber 107	Ravel 49	Borodin 20			Floyd 19				
Giordano	51	Haydn 98	Rameau 48								
Vivaldi	50	Berg 78	Delibes 26								
Cavalli	46	Lortzing 58	Lully 22								
Pergolesi	36	Henze 39	Dusapin 21								
Cilea	26	Schönberg 39	Chabrier 19								
Ponchielli	22	Zemlinsky 33	Halévy 18								
Paisiello	21	Bach 11	Thomas 18								
Cimarosa	19	Hindemith 29	Messenger 18								
Boito	17	Korngold 26									
Wolf-Ferrari	17	Schumann 25									
Busoni	16	Nicolai 23									
Alfano	16	Orff 22									
Rota	16	Ullmann 22									
		Rihm 19									
		d'Albert 19									
		Streul 16									
		Telemann 16									
suma	6513	4840	1477	819	425	412	316	67	21	55	463

5 POČET OPERNÍCH PŘEDSTAVENÍ VYBRANÝCH OPER V OBDOBÍ 1996–2011

podle www.operabase.com (řazeno sestupně podle celkového počtu představení)

opera	představení celkem	představení mimo zemi „původu“	podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %
Carmen	6665	6358	95,4
Bohéma	6630	6092	91,9
Tosca	5688	5211	91,6
Butterfly	5378	4863	90,4
Turandot	2988	2600	87,0
Oněgin	2280	2036	89,3
Komedianti	2142	1949	91,0
Falstaff	1986	1778	89,5
Holandan	1921	880	45,8
Sedlák kavalír	1825	1593	87,3
Salome	1721	946	55,0
Růžový kavalír	1496	661	44,2
Čarostřelec	1444	300	20,8
Prodaná nevěsta	1260	946	75,1
Tristan a Isolda	1231	607	49,3
Ariadna/Naxu	1205	689	57,2
Gianni Schicchi	1194	1047	87,7
Tannhäuser	1160	480	41,4
Manon/Puccini	1104	902	81,7
Werther	1029	920	89,4
Elektra	1026	536	52,2
Rusalka	983	643	65,4
Parsifal	973	465	47,8
Lohengrin	934	401	42,9
Její pastorkyňa	900	809	89,9
Vojcek	764	449	58,8
Pelléas a Mélisanda	731	592	81,0
Život prostopášíka	705	682	96,7
Mistři pěvci norimberští	691	228	33,0
Peter Grimes	680	620	91,2
Káťa	676	637	94,2
Sen noci svatojanské	673	563	83,7
Bystrouška	657	592	90,1

opera	představení celkem	představení mimo zemi „původu“	podíl představení mimo zemi původu na celkovém počtu představení v %
Děvče ze zlatého západu	529	462	87,3
Třígrošová opera	471	191	40,6
Lulu	467	242	51,8
Vzestup a pád města Mahagonny	416	176	42,3
Věc Makropulos	365	344	94,2
Billy Bud	311	277	89,1
Carmina burana	296	141	47,6
Španělská hodinka	210	181	86,2
Mojžíš a Áron	209	94	45,0
Očekávání	208	134	64,4
Z mrtvého domu	167	166	99,4
Nížina	148	31	20,9
Král Roger	133	74	55,6
Řecké pašije	97	65	67,0
Louisa	70	30	42,9
Dalibor	63	29	46,0
Vzdálený zvuk	53	16	30,2
Julietta	51	48	94,1
Ariadna/Martinů	42	27	64,3
Malif Mathis	37	8	21,6



PhDr. HELENA HAVLÍKOVÁ studovala muzikologii. Publikuje ve významných českých periodikách (*Lidové noviny, Harmonie, Hudební rozhledy, Czech Music Quarterly, Svět a divadlo*), v zahraničí v *Opera News*. Specializuje se zejména na operu. Přípravuje také v tomto oboru programy pro rozhlas a televizi, je autorkou slovníkových hesel v *The New Grove Dictionary*. Je členkou jury respektované ceny českého divadla *Thalia*. Byla uměleckou konzultantkou evropské sekce *Pražského mezinárodního festivalu* v letech 1991–94.

„...moje hudba je česká,
to se nedá schovat, ne?“

Politické otrěsy 20. století a jejich bezprostřední vliv
na posuny v recepci osobnosti a díla B. Martinů

ALEŠ BŘEZINA

JEDNÍM Z HLAVNÍCH témat 20. století je téma emigrace a s ním spojené téma identity. Nikdy předtím nebylo tolik skladatelů nuceno opustit zemi, ve které se narodili, nikdy předtím nebyl svět tak nesmiřitelně polarizován. To mělo samozřejmě velký vliv i na vývoj jednotlivých skladatelů a na recepci jejich díla. Ve svém krátkém příspěvku bych to rád částečně ozřejmil na příkladu Bohuslava Martinů. Vztah B. Martinů jeho vlasti prošel několika vývojovými fázemi:

1890–1919

Jeho první výrazné skladatelské vystoupení bylo spojeno s koncertem na počest 1. výročí vzniku samostatného Československa — zazněla na něm jeho kantáta *Česká rapsodie*, kterou napsal ve vypjaté atmosféře a později se od ní distancoval (neuváděl ji ani v seznamech svých děl). Martinů byl tehdy nadšeným přívržencem T. G. Masaryka a členem poličského Sokola.

1923–1931

Odchod do Paříže v roce 1923 definitivně uzavřel tuto fázi a z Martinů se stal evropský skladatel, zajímající se o stejně internacionální témata, jako většina jeho pařížských a berlínských kolegů. Ve svém proslulém textu o pařížské premiéře Smetanovy *Prodané nevěsty* nepokrytě kritizuje prázdňové vlastenčení a omezenost horizontů české hudební a kulturní veřejnosti.

1931–1936

Hospodářská krize konce 20. let dopadla těžce i na hudební skladatele a v dílech Martinů se nápadně často začínají objevovat česká témata — nejznámější z těchto

děl jsou *Špalíček*, *Hry o Marii* a *Divadlo za branou*, které všechny měly premiéru v Československu. Jednalo se o zcela racionální rozhodnutí, motivované umělecky i ekonomicky. Martinů, který v době vzniku první verze žil již devět let v Paříži, se podle svých vlastních slov rozhodl pro programový příklon k „českému projevu.“ Ve své autobiografii z roku 1945, psané ve třetí osobě, skladatel zdůraznil, že se „po uplynutí epoch *Half-Time* vrací náhle k českému projevu, a sice přímo k folklóru. [...] Opouští zdánlivě univerzální názor, aby se těsně přiblížil lidovému českému citění [...] a tvoří novou jednoduchou, takřka národní píseň, beze všech příkras orchestrálních, bez všech komplikací moderní hudby, prostředky obyčejnými hudbu, jež navazuje přímo na českou klasickou produkci“.

Tato slova je nutno brát s rezervou — jak jsem napsal již jinde, již sama textová předloha není výlučně česká — skladatelem vybrané hry a pohádky se nacházejí v menších či větších obměnách u mnoha jiných národů, a Martinů si toho byl samozřejmě velmi dobře vědom. Podle Šafránkova svědectví čerpal Martinů inspiraci pro práci na *Špalíčku* při návštěvách pařížské lidové čtvrti Belleville, mimo jiné v rue du Temple, kde „prosté publikum na dění na scéně reagovalo přímo a hlasitě“. Ve skladatelově pozůstalosti se též dochovaly třísvazkové ilustrované obecné dějiny divadla od Luciena Dubecha, jejichž první dva díly vyšly v roce 1931, tedy právě v době započetí práce na *Špalíčku*. Z nich Martinů načerpal mnoho informací o středověkém lidovém divadle, o formách jeho provozování a také o jeho hlavních námětech. Z Dubechových *Dějin divadla* skladatel zcela jednoznačně vycházel o tři roky později při koncipování své opery *Hry o Marii*, cyklu středověkých miráklů, který Martinů sám označil za přímé pokračování baletu *Špalíček*. V článku, zveřejněném v časopise „Národní divadlo“ v době premiéry baletu *Špalíček*, pak Martinů zcela konsekvantně konstatuje: „*Co jsem hlavně sledoval, je vytvoření hry lidové a scénické, tedy lidové divadlo.*“ Lze dodat: univerzální lidové divadlo, experimentující s výraznými českými prvky.

Ne všichni skladatelovi čeští kolegové byli z tohoto programového příklonu k české hudbě nadšeni — právě v této době se o Martinů v Československu začíná hovořit jako o „českém knedlíku s francouzskou omáčkou.“ Již z tohoto označení je možné poznat, jak silně byla z jeho tvorby cítit zkušenost s evropskou hudební avantgardou 20. let, zkušenost, kterou potom rozvedl v dalších fázích svého komponování v mnoha dalších experimentech.

1938–1940

Jestliže byl příklon B. Martinů k české tématice v první polovině 30. let motivován jednak pragmaticky, jednak touhou rozšířit experimentálně svůj skladatelský styl, pak na konci 30. let, zejména v době mnichovské krize, došlo opět k intenzivněj-

šimu zapojení B. Martinů do politického dění. Nejprve se neúspěšně pokusil narukovat do československých jednotek ve Francii (byl odmítnut nejen vzhledem ke svému věku, nýbrž i ke svému významu), se rozhodl jednak zkomponovat pro československé vojáky kantátu „Polní mše“ na texty Jiřího Muchy a slova Bible, jednak se jako neoficiální kulturní ministr československé exilové vlády zapojil do politiky i aktivně. Tyto aktivity v Československém národním výboru trestuhodně popírá aktuální kniha Jamese Rybky *The Compulsion to Compose*,¹ která zcela opomíjí skladatelovu angažovanost jak před válkou, tak i v jejím průběhu, kdy se z Martinů stal jeden ze symbolů dočasně neexistujícího Československa.

1941–1945

Že si toho byl vědom, dokládá i koncept dopisu z roku 1942, který se mi podařilo nalézt minulý týden v neznámé části pozůstalosti Martinů v basilejském archívu Nadace Paula Sachera. Cituji z něj: Mé „skladby jsou pro tento okamžik daleko důležitější pro nás než pro jiné, zvláště když se mi podařilo si zde vydobýt pozici, kde mohu skutečně se značnými výsledky pracovat pro propagaci našeho umění.“ Za tuto podporu nabízí protihodnotu: „až se vrátím domů, že bych zadržel pro sebe určité rukopisy orchestrálních děl a že bych je dal potom volně k dispozici státní edici, čímž bych do určité míry splatil svoji podporu zde. Nebo jiné řešení by bylo, že bych dal autorské příjmy některé ze svých oper jako vlastnictví státu čímž [by] se můj dluh splatil.“ [...]

V americkém exilu vznikla mj. i dvě díla, která bývají spolu s *Dvojkonzertem* někdy označována za „válečnou tetralogii“. Nejprve to byla v roce 1943 symfonická báseň *Lidice*, reagující na vyhlazení této vesnice v létě 1942, a konečně rok před skončením války vznikla 3. symfonie, která vyjadřuje skladatelovu radost z vylodění spojeneckých vojsk v Normandii.

1945–1948

Konec války však nepřinesl Bohuslavu Martinů možnost návratu do Československa, se kterým pevně počítal a na který se intenzivně připravoval, mj. i tím, že předložil návrh na převedení nakladatelských práv na svá americká díla na Československé státní nakladatelství (čímž by splatil svůj pomyslný dluh za pravidelnou finanční podporu, kterou mu poskytovala československá vláda. Ze známých důvodů nakonec k návratu nedošlo – nejprve mu v tom zabránily jeho pracovní závazky, potom životu nebezpečný úraz v roce 1946 a konečně – s definitivní platností – únorové události roku 1948.

1 Scarcrowpress 2011.

1948–1959

Situace českých exilových umělců je ve srovnání např. s německými výrazně horší. Velká část z těch, kteří se v tříletém demokratickém intermezzu v letech 1945–1948 vůbec stihli vrátit domů, Československo po komunistickém puči v únoru 1948 opět opustila, čímž se na příštích 41 let odsoudila k úplnému zapomenutí. Teprve po převratu v roce 1989 mohla česká hudební veřejnost začít blíže poznávat tak výrazné osobnosti české a světové kultury, jako byl Karel Husa nebo Karel Boleslav Jirák, a postupně se vyrovnávat s jejich životním dílem. Stejně tak je také teprve nyní možno hodnotit tvorbu Bohuslava Martinů, autora, který prožil většinu svého života v zahraničí. Téma jeho vztahu ke států, ve kterých žil, tedy k ČSR, Francii, USA, Itálii a Švýcarsku, dosud z pochopitelných důvodů opomíjené, obohacuje pohled na tohoto klasika hudby 20. století o řadu nových aspektů.²

Na komunistický převrat v únoru 1948 zareagoval Martinů sice zdrženlivě, ale jednoznačně. Jako obecně uznávaný a úspěšný skladatel³, který by si již mohl dovolit opustit zahraniční kulturní centra, by se sice rád vrátil do Prahy, ale nemohl překonat rostoucí obavy z politického vývoje v Československu.

V dopise ze začátku dubna 1948 napsal Paulu Sacherovi: *“Encore les événements ont bien changé nos plans, je ne pense pas à aller à Prague en ce moment, même que nous avions déjà les réservations pour le bateau. C'est aussi longtemps que je ne vous ai pas écrit, à cause de toutes les nouvelles, j'ai encore remis la lettre pour plus tard, pour voir plus clair dans la situation, mais je suis au fond toujours au même point.”*⁴ Nakonec dodal, že se domů teď určitě vracet nebude a jako důvod uvedl jednak svůj zdravotní stav (stále ještě rekonvalescence po úraze z roku 1946), jednak určité pochyby o správnosti změn ve své vlasti: *“... je ne sais pas si je me sentirais bien là-bas en ce moment, tout change tellement.”*⁵

2 Podnětné myšlenky k tomuto tématu přinesl zejména Michael Henderson v jedné ze svých posledních prací *The case for Bohuslav Martinů*, in *Czech Music, The Journal of the Dvořák Society for Czech and Slovak Music*, vol.18, No.2, Winter 1994, p.133–145

3 Ve čtyřicátých letech byl Martinů jedním z mezinárodně nejvíce ceněných skladatelů. To mělo samozřejmě značný vliv na zlepšení jeho pozice v Československu, čehož si byl dobře vědom. Na konci dubna 1948 se o tom také zmínil v dopise Paulu Sacherovi, známému švýcarskému dirigentovi a mecenáši: *“... pour le moment, je suis là-bas toujours considerer come un famous czech composer et bien entendu, on m'attend pour rentrer comme professeur à cette Académie de musique.”* [“Jsem tam teď uznáván jako slavný český skladatel, samozřejmě, očekávají mne totiž jako profesora na té jejich Akademii.”] Korespondence Bohuslav Martinů–Paul Sacher je nyní uložena v Nadaci Paula Sachera v Basileji, Sbirka Paula Sachera. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

4 [“Události způsobily změnu mých původních plánů, myslím, že teď do Prahy nepojedu, přestože už jsem si rezervoval lístky na loď. Také jsem Vám již dlouho nenapsal, to kvůli všem těm novinám, pořád jsem to odkládal na později, až se budu v té situaci lépe orientovat, ale nakonec jsem stále tam, kde jsem byl.”] Jedná se o dopis citovaný v předchozí poznámce.

Nové a nové negativní zprávy z domova jej utvrzovaly v přesvědčení, že se nemá vracet. Z povzdálí sledoval, jak nový režim odstavil jeho blízkého přítele, někdejšího šéfdirigenta České filharmonie Václava Talicha.⁶ Registroval též v roce 1952 popravu Dr. Vladimíra Clementise, který mu v roce 1946 důrazným zákrokem pomohl vyřešit určité potíže s československým ministerstvem zahraničí.⁷ Navíc nemohl nevidět, jak se nenávisť některých osobností českého hudebního života vůči jeho “kosmopolitnímu” pojetí tvorby, původně formulovaná v ryze estetických pojmech, postupně institucionalizovala a získávala politický charakter.⁸ Po důkladném zvážení zmíněných faktů se Martinů rozhodl setrvat v exilu.

I z povzdálí sledoval Martinů politickou situaci ve své vlasti velmi pozorně,⁹ nicméně držel se stranou veškerého politického dění. Stejně tak, jako se neztotožňoval s komunistickým režimem v Československu, nevyhledával ani krajské organizace ve Spojených státech amerických, neboť se vždy stranil jakékoli organizovanosti, (zde navíc z jeho pohledu organizovanosti založené na filosofii odmítání). V jednom z dopisů, posílaných příbuzným do Poličky domů o tom napsal: „Něco prý plkala volná [Svobodná] Evropa o básníku N. [Nezvalovi?], ale nevím co a ostatně oni stále jen klábosí, já mezi ně nejdu.“¹⁰ Přibývajícím počtem pokusů českých exilových organizací, získat světově proslulého skladatele pro svou věc, přiměl Martinů k ještě rozhodnějším vyjádření: „...aby někdo jen tak disponoval se mnou, to se ještě nepodařilo nikomu, a tak se nepodaří ani našim krajanům.“¹¹

Obdobnou rezervovanost si Martinů zachovával i vůči americké politice. V jednom z dopisů domů uvedl důvod své opatrnosti: “Co se té situace zde týče to možná víte trochu z novin, že zde jsou moc choulostiví, co se týče států, které jsou,

5 [“Nevím, zda bych se tam teď cítil dobře, vše se dost mění.”] Jedná se o dopis citovaný v předchozí poznámce.

6 Doklady jejich vzájemného přátelství a pomoci, kterou Martinů Talichovi na přelomu 40.–50. let nabízel a poskytoval, je možné nalézt v jejich korespondenci z té doby, kterou vydal Milan Kuna, *Dopisy Bohuslava Martinů Václavu Talichovi*, in: Hudební věda VII, 1970, č. 2, str. 222–247.

7 Vladimír Clementis byl v letech 1945–1948 státním tajemníkem ministerstva zahraničních věcí Československé republiky. Od smrti Jana Masaryka v roce 1948 až do roku 1950 byl ministrem zahraničí.

8 Martinů byl vystaven četným útokům např. ze strany muzikologa a historika Zdeňka Nejedlého a jeho tábora. Nejedlý, který byl mj. také hlavním aktérem agresivních protidvořákovských a protijanáčkovských polemik, se stal v komunistické vládě ministrem kultury.

9 V dopise rodině ze 14. 11. 1956 se o tom dokonce opatrně zmiňuje: “já mám také informace, možná více, než vy máte.”

10 Dopis rodině do Poličky ze 14. 5. 1955. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

11 Dopis rodině do Poličky z 1. 4. 1957. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

jak říkají, za tou železnou oponou a přestože se situace trochu zlepšila, může se přes noc zhoršit a zde hodně kontrolují, co se týče politických názorů, tak to všechno vypadá jako vzít veliký risk, což si musím moc dobře rozmyslet.”¹²

Je pozoruhodné, že snaha vytlačit B. Martinů po válce na periferii měla svůj pendant i v demokratických zemích, ve kterých byl Martinů před válkou často provozován a dobře znám — jako příklad uvedu dvě ze čtyř recenzí, které vyšly po premiéře *Sinfonie concertante* v Basileji v roce 1950 — Martinů je v nich explicitně označen jako rumunský skladatel (nejspíš na základě svého rumunsky znějícího příjmení) — to se nestalo při žádné z předválečných premiér a dokládá to ignoranci nové generace kritiků, vychované v realitě světa před a za železnou oponou, ve kterém všechy země ztratily svou individualitu a spadaly buď do východního, nebo do západního bloku.

Ve druhé polovině 50. let, tj. po smrti J. V. Stalina a jeho českého protějšku Klementa Gottwalda, nastalo v Československu mírné politické uvolnění. Jedním z důsledků této politické oblevy v oblasti kultury byl též stoupající počet provedení vokálních děl exilového skladatele Bohuslava Martinů. Jejich provozování ve skladatelově vlasti napomáhala i ta skutečnost, že tyto skladby byly komponovány na lidové texty, jedná se tedy o jakýsi pomyslný návrat ke kompozičním východiskům 30. let, daný do značné míry tou okolností, že řada z nich děl vznikla přímo na zakázku českých interpretů, jako např. cyklus čtyř kantát na Burešovy texty, *Zbojnické písně*, *Petrklíč* aj. Zároveň je nutné podotknout, že v tehdejší Československu nebyly provozovány jeho skladby na religiozní texty a že prakticky nebyly známy jeho skladby z 50. let na nečeská témata — jejich volba nese rysy programového příklonu k celoevropskému kulturnímu odkazu — jmenujme alespoň opery *Řecké pašije*, *Ženitba*, *Mirandolina*, kantátu *Hora tří světél* a oratorium *Epos o Gilgamešovi*.

Rostoucí popularita za “železnou oponou” začala Bohuslavu Martinů působit problémy v jeho druhé vlasti, v Americe doby senátora McCarthyho. O svém neklidu se zmiňoval Martinů i v některých dopisech domů: “Také mi psal ten redaktor [z *New York Times*, pozn. AB] co je na tom pravdy, že prý mne náš government láká domů a že mě teď prohlašují za nejlepšího žijícího skladatele a zdali se chci vrátit. Odpověděl jsem mu opatrně, protože se nikdy neví, jak novináři si to upraví pro svoji potřebu, tak jsem mu napsal, že vláda mě vlastně oficiálně nezvala, což je také pravda, ale že jsem vždy dostal pozvání od Filharmonie, jejímž jsem byl členem, a že na tom nic divného není, jestli mne hrají, protože moje hudba je česká, to se nedá schovat, ne?”¹³

12 Dopis rodině do Poličky ze 13. března 1956. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

13 Dopis rodině do Poličky z 14. 11. 1956. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

O konkrétních problémech, které by mohly vyvstat z příliš blízkých kontaktů s bývalou vlastí, se Martinů vyjádřil jednoznačně v dopise z roku 1957: *„Budeme mít ovšem starosti s našimi pasy, protože jsme už dlouho v Evropě a oni to v Americe neradi vidí.“*¹⁴ Aby učinil podobným komplikacím přítrž, rozhodl se Martinů k nezvykle radikálnímu kroku. Rodině do Poličky dopisem oznámil, že již nebude do Československa posílat žádné skladby, neboť: *„...já nechci podporovat něco, s čím nesouhlasím.“*¹⁵

Závěr

Na příkladu Martinů je možné si uvědomit, že národní identita není nic daného, nýbrž je to spíše proces neustálého vývoje, adaptace nejrůznějších podnětů. Míra její zdařilosti pak posouvá hranice národní identity. Jinou otázkou je, zda je tato tematika aktuální i pro dnešní skladatele, nebo zda se nacházíme — jak se domnívám — v době postnacionální.



Mgr. ALEŠ BŘEZINA studoval housle na konzervatoři v Plzni a muzikologii na universitě v Praze, Baselu a Berlíně. Od r. 1994 je ředitelem Institutu B. Martinů v Praze. Publikuje v českých i zahraničních časopisech studio o hudbě 20. století, zvláště o díle B. Martinů. V r. 1998 rekonstruoval první verzi Martinů opery *Řecké pašije*, které měly premiéru v r. 1999

na Festivalu v Bregenzu v koprodukcí s Royal Opera House Covent Garden. Je také skladatelem zejména hudby pro film a divadlo. Je členem řady mezinárodních společností a komisí.

✉ ales@martinu.cz
www.martinu.cz

¹⁴ Dopis rodině do Poličky z 21. srpna 1957. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

¹⁵ Dopis rodině do Poličky ze 27. března 1957. (Citováno s laskavým svolením vlastníka.)

Česká identita, autorská tvorba nebo obojí?

Descartův slavný výrok „*Myslím, tedy jsem*“
můžeme v dnešní době pozměnit
na „*Komunikuji, tedy jsem*“

JAROSLAV RAUŠER

HUDBA JE ZÁKLADNÍ komunikační kanál, přináší a sdílí možnost emocí. Pokud je podpořena dobrým textem, je schopna navázat bezprostřední lidskou interakci tam, kde ostatní umělecké obory mají svá omezení. Hudba může evokovat silný fyzický efekt, nekonečné subtilní exprese a hluboké emocionální prožitky. Záleží jen na zručnosti skladatelů a interpretů. Každý může zalovit ve své paměti a zjistit, že k většině svých prožitků po dobu trvání svého života lehce přiřadí i zcela konkrétní skladbu, a tím si vlastně tyto prožitky uchová stále živé. Nedávno se prokázalo, že poslech oblíbené hudby vytváří v mozku dopamin, hormon způsobující příjemné pocity. Je pak již jedno, zda jde o vážnou či populární hudbu, jazz nebo world music. Je také známý fakt, že hudební tvůrci poskytují nedozírné obchodní a pracovní příležitosti. Přiměřeného zpětného finančního ohodnocení se jim však u nás nedostává...

Vývojová logika české populární hudby

Populární hudba byla u nás dlouho spojována s politickým disentem. Stát trvale demonstroval odhodlání najít a získat pro sebe podíl na řízení "své" oblíbené hudební skupiny či skladby. Stejně tak státem oblíbené hudební skupiny či konkrétní písně byly využívány pro populistické národní cítění prostřednictvím socialistické globalizace "místní" lidové kultury. Z určitého pohledu pociťujeme období normalizace dodnes. Silné emoce tehdy ohrožovaly svojí bezprostředností, veškeré neoficiální a spontánní hudební akce byly kontrolovány a sledovány. Všechny texty procházely prověrkami a povolovacím řízením...

Svět je jinde. Dnes je stále více motivován kombinací informací a zábavy. Po neschopnosti aktualizace starších komunikačních prostředků je dnes nastaven

na elektronické technologie. Aplikace mechanismů moci však v naší zemi zůstaly podobné. Cenzuru nahradil klientelismus, za českými médii totiž většinou stojí zahraniční investor, kapitál a akcionáři.

Česká komerční média

Média jsou zodpovědná za šíření, identifikaci a zpětnou vazbu, a tím pádem i za manipulaci. Primární cíl medií je zprostředkovávat, a ne vytvářet informace. Většina zpráv je přitom zmanipulovaná a zmixovaná nejen na plané bulvární žvásty a propagandu, ale i na modifikovanou, zamlčovanou pravdu, aby byla média co nejprodávanejší. Česká společnost má bohužel manipulaci hluboce vžitou a zahraniční akcionář má zájem o finanční profit, ne o hodnoty, které jsou jádrem společnosti. Nezajímá ho problém morálky spravedlnosti a práva, natož pak problém národní identity. Investoval, aby zbohatl a žije jinde.

Média přinášejí do života něco nového: životní styl jednoho člověka se stává novou hodnotou pro další. To přivádí společnost k vyšší míře individualizace. To, co bylo tabu 20 let nazpět, je dnes běžný způsob života. Proto jsou dnes také hudební styly a trendy tak neuvěřitelně naklonovány. Mají své vlastní lokální podstyly a deriváty. Téměř každé publikum je u nás velmi silně diverzifikováno a identifikuje se pouze s jedním stylem (podstylem), a to často jen dočasně. Vývoj podstylu může zaniknout i za dva roky. Ostatním stylům posluchači nerozumí, a tedy je nezajímají. Hudební styl svým vlastním dynamickým tvůrčím vývojem znevýhodňuje sám sebe, protože zůstává bez domácího mediálního účinku — česká média vyžadují jen zaručenou masovost. Tu splňuje podbízivá komerční hudba, a ne vývojové trendy. Navíc, hudba je zde často jen jako nevinná vata a hloupá píseň dá vlastně vyniknout reklamě, která přijde po ní. A naopak — vynikající skladba by následnou reklamou ztrapnila. Každá komerční stanice ale žije z peněz inzerentů. Napsat, nahrát, a vyprodukovat jalovou píseň je vždy mnohem levnější a stojí to menší úsilí a kratší nahrávací čas, než vyprodukovat něco originálního a zajímavého. To stojí vždy mnohonásobně více práce s detaily, a tedy i peněz. Ti, kteří chtějí prodávat mediální prostor, odmítají skladbu trčící nad průměr jako potenciální konkurenci. Dramaturgové, kteří si již nevědí rady, jak odmítnout, řeknou zpravidla: *“To je pro naše posluchače málo plytké a text je navíc v češtině. A když už je teda v češtině, tak proč to alespoň není sranda?”* nebo např.: *“Je to krásná písnička, má svoji melancholickou náladu, ale náš formát ji nemožňuje”*. Je jen otázka času, kdy marketingové korporátní psychopaty a umělecké bezzemky napadne, že nejvýhodnější bude, když nejlepší skladby budou obsaženy přímo v rádiových spotech!

Veškerý autorský vývoj a tvůrčí procesy (pro ignoranci médií) jdou mimo širší veřejnost. Proto je u mladé české generace hudební národní identita těžko definovatelná. Díky tomu také vybuchla identita v sociálních sítích v podobě technologické revolty a jisté svobodné sociální konspirace. Hudba a internet jsou považovány za ideální médium pro šíření vlastního přesvědčení, hodnot apod. Pokrytectví se zde odhalil velmi rychle...

Přetížené publikum

České publikum se samo hudebně neorientuje snadno, potřebuje svoji komunitu, přátele, lokální trend settery, nemá zájem samo něco nového objevovat. Zde můžeme jednoznačně vystopovat lokální identitu, udržovanou především klubovou scénou.

Tu zanedbanou českou klubovou scénu, kterou udržuje nad vodou jen prodej nadnárodního piva. Sociální efekt sdružování je silnější než snaha objevovat neotřelou a zajímavou kulturu. Lidé hudbě bohužel příliš nerozumí, mezi dobrým hudebníkem a posluchačem bez hudebního vzdělání je obrovská propast ve vnímání, přijímání a chápání. Tuto skutečnost brilantně využívá laciná a podbízivá komerce, která živí média. Média pak uměle udržují (téměř závislostně) zájem publika o pobízivou komerci. Jak neobyčejně výstižně řekl kdysi Jaroslav Hutka: *“Ticho do hluku neproniká...”*

Přetížení hromadných sdělovacích prostředků

Většina novinářů je zaplavena zdroji informací, tiskových zpráv, náměty a požadavky svých přátel, nadřizovaných apod. Proto vybírají jednoduché a čitelné texty. Klientelismus je pochopitelně i zde stopovatelný.

Přetížení poskytovatelů a zadavatelů reklamy v médiích

Lidé, kteří objednávají mediální prostor ve sdělovacích prostředcích pro podnikatelské subjekty, vládní a nevládní organizace, inzerenty a sponzory, mají příliš žádostí na optimální vysílací čas, než jsou schopni splnit. Proto je reklama drahá a dovolí si ji jen ti, kteří mají nadnárodní kapitál, neboť celostátní i lokální komerční rádia a hudební televize požadují nepřiměřené ceny. Jednoduchá, nepříliš inteligentní písnička je žádané zboží, dost pravděpodobně ne kvůli kvalitě, ale lukrativitě...

Dvojsečnost tvůrčí svobody

Dnes již není třeba nahrávacích společností, drahých nahrávacích studií, ani "mastodontních" hudebních vydavatelství. Doma můžete vytvořit skladbu, kterou s Vámi bude sdílet 45 milionů lidí na planetě. Pokud jste však mladý český autor, pravděpodobně za ni nedostanete vůbec nic. Česká rádia Vám ji hrát nebudou, a tím méně se dostanete do oběhu. Do televize, plošné i neplošné, se pravděpodobně nedostanete. Kolektivní správce daní Váš autorský honorář přerozdělí takovým způsobem, že svým úspěchem vlastně finančně podpoříte samotného akcionáře a český mainstream. Do jednoho až dvou dnů po uveřejnění je Vaše dílo proti Vaší vůli na torrentech a různých pirátských serverech typu "ulozto.cz". Může Vás pak hrát jen vnitřní pocit, že jste šikovný/-á. Nekoupíte si dokonce ani nový potřebný hudební software, natož hardware nezbytný pro další kvalitnější vývoj Vaší tvorby. Vaše tantiémy neuhradí ani náklady na energii Vašeho PC.

Hudební identita

Koho dnes zajímá národní identita? Je těžké mluvit o české identitě v populární hudbě, když jsou texty většinou v angličtině. Nicméně téma české autorské tvorby je prioritní a dynamizující. Snahu o hledání ryze autentické české identity lze vystopovat určitě u starší folkové hudby a dnes zvláště u hip-hopové komunity, která svými radikálními texty nastavuje společnosti někdy až velmi brutální zrcadlo. Jen několik málo českých indie/rockových/punkových kapel má svůj repertoár pouze v češtině. Publikum je přitom silně adoruje a sdílí jejich myšlenky.

"Domestikace" ze strany Spojených států (ať to byl dixie, swing, jazz, blues, rock'n'roll, disco, house, techno, dubstep apod.) nebo ze strany Velké Británie (beat, rock, hard rock, britpop, rave nebo r&b) zapříčinila erozi národní identity a vytváří nadále silící efekt anglo-českého folklóru. Domnívám se ale, že se naše hudba může odlišovat od ostatních neslovanských národů a že je životně důležitou složkou k vytváření národní identity. Je to ovšem odpovědnost Američanů a Britů? Je jen a jen na nás, abychom dali dostatečný akcent na autorské hudebního vyjadřování, které vždy náleží k našemu hudebnímu, resp. kulturnímu dědictví.

Jako rodilý Čech nerozumím tomu, proč necháme prostřednictvím veřejnoprávních institucí naše autory živořit, zastínit našimi sousedy. Otázka české hudební identity tak zřejmě zůstane nepolapitelná. A stejně tak nepolapitelný bude v budoucnu i český hudební export. Je jasné, že česká produkce má své provinční parametry. Není tak atraktivní a kvalitní v globálním kontextu. Ale to je primárně věc vzdělání, podmínek, hudebních struktur, investic a motivace. Jistě, je dobré být originální a kreativní. Kreativita ovšem netkví v negování jiného, nýbrž v tom, že se

člověk důkladně s něčím seznámí, pozná do důsledků a teprve pak zodpovědně vyhodnotí. Samotná tvůrčí činnost je ve všech směrech podstatně náročnější než kritika. Nefundovaná kritika a nepodpora u nás neochvějně sráží téměř všechny tvůrčí osobnosti, se kterými jsem měl dosud možnost se setkat.

Závěr

Je dobré podporovat mediální soutěž či aspoň omezovat monopolní rabování. Ve skutečnosti jde od počátku dějin také o soutěž myšlenek a hodnot, ne jen o majetek. Vítězí ten, kdo nabídne hlubší smysl života, a tím i hodnotnější a plnější život. Kulturní teorie je schopna ledacos nabídnout a dát k pochopení, i pokud jde o otázky národní identity. Prozatím zůstává otázka, kde ji šířejí zveřejňovat. Kde uveřejnit nepříjemné otázky týkající se léčby naší české populární a koncertní hudby? Budování národní české a regionální "postmoderní" identity a pojetí autenticity a estetiky znamená výkonnost. Ale to není nic obtížného. Stačila by jen prostá komunikace mezi osobnostmi na místní, národní, ale i státní úrovni. Diskuze by měla začít mezi tvůrci, skladateli, performery, teoretiky, promotéry a učiteli. Pokud tento diskurz vznikne, tak alespoň ta veřejnoprávní média jej budou muset nějak reflektovat.

Návrh

Všechny české instituce by měly specificky a konkrétně napomáhat při hledání současné české tvůrčí identity a zároveň reflektovat kreativní průmysl v kontextu se zahraničím. Jinak jsou veřejnoprávní instituce zodpovědné za prohlubující se tvůrčí izolaci, která znamená z ekonomická hlediska de facto nulu do státní kasy z exportu současné české populární hudby.


Hudba je synergie, plné zapojení vět, slok a refrénů, dynamická a rezonanční místa s důrazem na melodie a harmonie, aranže, zvukové a frekvenční analýzy, studování, instrumentace (získaná hodinami poctivé přípravy), hledání, objevování, psaní, skládání... Základem je zcela určitě kvalitní školství pro všechny děti a mladé lidi, možnost profesního do vzdělávání a zároveň i nabídka skvělých učitelů.

Komunikuj, tedy jsem...





JAROSLAV RAUŠER je hudebník, producent, promoter, pedagog a publicista. V letech 1990–2006 byl spoluzakladatelem a manažerem nezávislé scény Palác Akropolis, v letech 2000–2005 pedagogem DAMU a manažerem mezinárodních projektů EuroConnections, Move Festival, Entermultimediale. Od r. 2009 je vlastníkem agentury Move Association, která se orientuje na mezinárodní spolupráci a od r. 2010 spoluzakladatelem a ředitelem Institutu moderní hudby.

 jr@moveticket.cz

NÁRODNÍ IDENTITA/Y V ČESKÉ HUDBĚ

Institut umění-Divadelní ústav | Česká hudební rada

Prague 2012

EDITOR Lenka Dohnalová

PŘEKLAD Eliška Hulcová

OBÁLKA & GRAFICKÁ ÚPRAVA David Cígler

www.rokceskehudby.cz

www.czechmusic.org



2014

| rok české hudby

www | czechmusic.org

