

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



Bakalářská práce

Robert Smutný

---

**Teoretický boj proti formalismu  
v poúnorové hudební estetice**

**Theoretical Struggle against Formalism  
in post-February Musical Aesthetics**



## **Poděkování**

Rád bych poděkoval vedoucímu své práce doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za trpělivost, podporu, a především cenné rady a připomínky.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. srpna 2018

---

Robert Smutný

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na dění v české hudební estetice po „Vítězném únoru“. V důsledku politických změn byla tato oblast veřejného života řízena podle sovětského vzoru. Proto tuzemští autoři přejali původně sovětské zadání boje proti formalismu. V první části práce jsou nejprve představeny kořeny sovětského boje s formalismem, z nichž vyrostly dvě protiformalistické kampaně. V souvislosti s druhou kampaní jsou představeny názory dobových sovětských teoretiků na společenskou funkci hudby (či umění obecně) a možnosti hudebního zobrazení. Druhá část práce se zaměřuje na českou debatu, respektive její čelní protagonisty: Zdeňka Nejedlého, Josefa Stanislava, Miroslava Barvíka a Antonín Sychru. V závěru práce je česká debata srovnána se sovětským vzorem.

## **Klíčová slova**

socialistický realismus | normativní estetika | hudební estetika | ždanovismus | ideologie

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on Czech musical aesthetics after “Victorious February”. This sphere of public life was controlled in accordance with Soviet model due to the political changes. This was the reason why Czech authors assumed originally Soviet campaign against formalism. The first part of the thesis deals with the Soviet part of the story. We focus on two main themes: social function of music (or art in general) and limits of representation in music. The second part focuses on Czech debate or its main protagonists respectively: Zdeněk Nejedlý, Josef Stanislav, Miroslav Barvík and Antonín Sychra. The Czech debate is compared with the Soviet model in the end.

## **Keywords**

socialist realism | normative aesthetics | musical aesthetics | zhdanovism | ideology

## Obsah

|  |    |
|--|----|
| 1. Úvod .....  | 9  |
| 2. Formalismus v sovětské společnosti .....                                  | 11 |
| 2.1 Umění jako ozvláštňování .....   | 11 |
| 2.2 Umění jako činidlo společenské změny .....                               | 12 |
| 2.3 Socialistický realismus: realistická forma, socialistický obsah .....    | 12 |
| 2.4 Formalismus v hudbě .....  | 13 |
| 2.5 První vlna boje: článek v <i>Pravdě</i> .....                            | 14 |
| 2.6 Druhá vlna boje: Andrej Ždanov .....                                     | 15 |
| 2.7 První projev .....   | 16 |
| 2.8 Druhý projev .....   | 17 |
| 2.9 Ždanovismus .....  | 18 |
| 2.10 Šaverdjanovy Vývojové cesty sovětské hudby .....                        | 19 |
| 2.11 Gorodinského Hudba duševní bída .....                                   | 21 |
| 2.12 Nestěv a Kremlev o realismu v hudbě .....                               | 22 |
| 2.13 Formalismus, realismus a dva pojmy pokroku .....                        | 23 |
| 3. Česká debata .....  | 25 |
| 3.1 Cesty ke ždanovismu: založení Kominformy a <i>Pražský manifest</i> ..... | 25 |
| 3.2 Kontinuity a diskontinuity .....   | 26 |
| 3.3 Zdeněk Nejedlý před Únorem .....   | 27 |
| 3.4 Zdeněk Nejedlý po Únoru .....  | 28 |
| 3.5 Nejedlého pojetí realismu .....  | 29 |
| 3.6 Nejedlého kritika formalismu .....                                       | 30 |
| 3.7 Josef Stanislav před Únorem .....  | 30 |
| 3.8 Josef Stanislav po Únoru .....   | 31 |
| 3.9 Miroslav Barvík před Únorem .....  | 32 |
| 3.10 Miroslav Barvík po Únoru .....  | 33 |
| 3.11 Antonín Sychra před Únorem .....  | 35 |
| 3.12 Antonín Sychra po Únoru .....   | 36 |
| 3.13 Stranická kritika spolutvůrce nové hudby .....                          | 37 |
| 3.14 Stranická kritika formalismu a <i>Vojčka</i> .....                      | 38 |
| 3.15 Soubor studií <i>O hudbu zítřka</i> .....                               | 39 |
| 4. Závěr .....   | 42 |
| 4.1 Česká debata ve světle sovětských textů .....                            | 42 |
| 4.2 K problému realismu v hudbě .....  | 43 |

|     |                                     |    |
|-----|-------------------------------------|----|
| 4.3 | K problému angažovanosti umění..... | 44 |
|     | Bibliografie .....                  | 45 |



# 1. Úvod

Předkládaná práce si klade za cíl představit vývoj české hudební estetiky prizmatem původně sovětské kampaně proti formalismu, která se zde (podobně jako mnohé jiné) uchytila nedlouho po „Vítězném únoru“. Zkoumané období ohraničují roky 1948 a 1953. Proč právě ony? Nastolení nového režimu znamená radikální diskontinuitu v dějinách tuzemského (nejen) hudebně-estetického myšlení.<sup>1</sup> Z vesměs politických důvodů, které budou nastíněny níže, totiž nejpozději od této chvíle vzniká veškerá zdejší oficiální produkce pod významným vlivem sovětských vzorů.

Josef Bek v práci o vztahu avantgardy a socialistického realismu sice dokazuje, že při traktování obvyklých poúnorových témat „lidovosti“, „srozumitelnosti“ či „angažovanosti“ se českoslovenští teoretici mohli opřít i o tuzemské předválečné texty (především z per avantgardistů Aloise Háby či Emila Františka Buriana)<sup>2</sup>, poznamenává však, že na přelomu čtyřicátých a padesátých let k plynulému navázání v podstatě nedošlo. A připojuje hodnocení, že tato léta byla ve znamení „autoritářského subjektivismu“, pročež byly napáchány chyby, které poškodily rozvoj zdejší hudební kultury.<sup>3</sup> Můžeme hned dodat, že jednu z mála výjimek představoval poúnorový ministr školství a národní osvěty Zdeněk Nejedlý, který sice mohl navázat na předválečnou činnost, avšak daná tématarazil v poněkud odlišném duchu než avantgardisté.<sup>4</sup>

Druhým historickým mezníkem této práce je rok 1953 spojený se Stalinovou, a následně rovněž Gottwaldovou, smrtí. Ten znamená alespoň částečné celospolečenské uvolnění poměrů, které se promítlo rovněž do teoretické oblasti. Jak poznamenává Vladimír Karbusický ve své bilanční stati *Jak jsme manipulovali s realismem* ze šedesátých let, je to vůbec poprvé od Února, kdy se v *Hudebních rozhledech*<sup>5</sup> objevují kritické hlasy označující dosavadní stav za neúnosný. Sám Karbusický označuje poúnorovou produkci za „mrtvě narozené děti“, neboť se autoři stali obětí „dobové sociální psychózy“, když podle něj slepě následovali sovětské texty.<sup>6</sup>

Právě těm bude věnována první část práce, neboť tvoří bezprostřední kontext tuzemské debaty. Nejprve budou představeny historické okolnosti sovětského boje

---

<sup>1</sup> HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)*, s. 7.

<sup>2</sup> BEK, Josef. *Avantgarda: ke genezi socialistického realismu v české hudbě*. Bek doslova tvrdí, že „[a]vantgarda, přesněji revoluční avantgarda je jedním z konstitutivních prvků v procesu geneze socialistického realismu.“ Tamtéž, s. 20.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 226.

<sup>4</sup> To přiznává i Josef Bek. Miloš Hons v této souvislosti zmiňuje Nejedlého knihu *Sovětská hudba* z roku 1936, v níž je západní modernismus podroben velmi tvrdé kritice – a to velmi nevybíravým slovníkem. HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)*, s. 13.

<sup>5</sup> Jedná se o měsíčník, který se stal tiskovým orgánem Svazu československých skladatelů. Ten byl coby oficiální organizace „převodovou pákou“ KSČ, pomocí níž chtěla strana ovládat společnost. Viz IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, s. 19.

<sup>6</sup> KARBUSICKÝ, Vladimír. *Jak jsme manipulovali s realismem*, s. 548.

s formalismem, který se v hudební oblasti odehrával ve dvou hlavních vlnách. V této souvislosti bude rovněž nastíněna geneze socialistického realismu, který byl vůči formalismu kontrárním fenoménem. Při líčení dějinných souvislostí se budu opírat především o publikaci Alexe Rosse *Zbývá jen hluk* a knižní esej Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin*.

Zejména druhá vlna protiformalistického boje je úzce spjata se jménem Andreje Ždanova.<sup>7</sup> Ten vedl v poválečných letech kampaň proti formalistickým umělcům, která byla nazývána „ždanovština“. Jeho kulturní doktrína fundující kampaň je pak známá jako „ždanovismus“. V této práci bude představena jako normativně-estetický myšlenkový proud opírající se o Ždanovovy politické projevy, jejichž podněty byly v prvních letech sovětskými hudebními teoretiky rozvíjeny a domyšleny, nikdy však zpochybňovány či revidovány. Při rozboru příslušných textů se soustředíme především na témata společenské funkce hudby a možností hudebního zobrazení. V závěru části shrneme hlavní anti-formalistické argumenty.

Ve druhé části pak budou představeny tuzemské texty, které stejně jako sovětské vycházely jednak v *Hudebních rozhledech*, jednak knižně. V nakladatelství Orbis proto byla založena *Knižnice za novou hudbu*, která „vznikla z naléhavých potřeb řešení velkých úkolů, které před současnou hudební tvorbu staví náš život. Jejím úkolem je přinášet taková díla, která na základě současné hudební praxe vytvářejí theoretické závěry, ukazující směr dalšímu rozvoji.“<sup>8</sup>

Pozornost však bude upřena především na knižní produkci, neboť časopisecké texty měly převážně manifestační charakter a autoři se jimi přihlašovali k ideologicky korektnímu proudu uvažování. Ačkoli tento aspekt byl vlastní i knižním textům, v nich byl prostor i pro estetickou teorii. Při rozboru textů se zaměříme na čelní představitele dobové hudební estetiky a publicistiky, ba hudebního života vůbec: Zdeňka Nejedlého, Josefa Stanislava, Antonína Sychru a Miroslava Barvíka. Jedním z postranních cílů této části bude zároveň popsat, jakým způsobem se u jednotlivých autorů promítly politické změny do jejich odborných názorů.

V závěru práce pak dojde ke srovnání sovětských a tuzemských úvah. Ukážeme, do jaké míry čeští autoři pouze „překlápěli“ sovětskou teorii a zda se neproblematicky přejatého politického zadání zhostili alespoň částečně svébytným způsobem. Zároveň se pokusíme k rozebíraným textům kriticky vztáhnout a poukázat na jejich problematická místa.

---

<sup>7</sup> Andrej Ždanov (1896–1948), kulturní ideolog SSSR, předseda leningradské komunistické strany a Stalinův zástupce.

<sup>8</sup> Text otištěný na klopách obálek knih z dané edice napsaný Věrou Dolanskou.

## 2. Formalismus v sovětské společnosti

*Boj proti formalismu* je fenoménem, který se v Sovětském svazu týkal bezpočtu sfér lidského života, od literární vědy přes uměleckou praxi až po genetiku.<sup>9</sup> Samotný pojem formalismu tak procházel nejrůznějšími kontexty a stal se velmi vágním. Jeho užití se, jakobsonovsky řečeno, vyznačovalo dominancí *emotivní* funkce nad *referenční*, a signalizovalo zaujetí odmítavého postoje k popisovanému jevu (než aby sloužilo k jeho analýze).

V této části práce se nejprve pokusíme nastínit, k čemu pojem formalismu odkazoval v kontextu umění vůbec, a v čem podle kritiků spočívala problematičnost takového umění. Následně se přesuneme do oblasti hudby, kde svá pozorování dále zpřesníme a uvedeme do souvislosti s tradičnějším pojetím formalismu.

### 2.1 Umění jako ozvláštňování

Zaměříme-li se tedy na sféru umělecké praxe, je možné se pokusit o poněkud konkrétnější uchopení našeho termínu. Formalismus se zde samozřejmě váže k prvnímu z dvojice pólů tradiční dichotomie forma — obsah; a naznačuje jeho dominanci. Tu si můžeme názorně předvést na příkladu avantgardy.

Když ji Boris Groys vřazuje do příběhu umění, používá pojmu ruské formální školy: *ozvláštění*. To je podle Groyse základním principem avantgardy motivujícím střídání uměleckých stylů (potažmo forem) a spočívá v „obnažení postupu“ stylu předcházejícího. Ten se totiž vždy časem takříkajíc okouká, stane se samozřejmým, což si vyžádá vynalezení dalšího člena kontinuální umělecké tradice:

Malevičův suprematismus pak lze pojmut jako práci s barvou a čistou formou, jejichž působení bylo v tradičním deskriptivním obraze zakryto mimetickým charakterem forem, „obsahem“; Chlebnikovovu práci se slovem lze pochopit jako odhalení zvukové stránky řeči, jež byla v tradičním „obsahovém“ básnictví přehlušena. Tato teorie vyžadovala neustálé obnovování umělecké formy kvůli „ozvláštění“: aby umění díky své neobvyklosti, novosti, díky v něm obsažené „proměně“ působilo na pozorovatele silnějším emocionálním dojmem.<sup>10</sup>

Z toho vyplývá, že ve „formalistickém“ umění je jeho obsah v principu irelevantní – a může být i podobně „nesmyslný“ jako zaumný<sup>11</sup> jazyk některých futuristů. To, co je zde podstatné, není myšlenkový obsah, ale novost formy – v umění jde o její ozvláštňování. Forma sama si ostatně vytváří nový obsah, jak

---

<sup>9</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 77.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>11</sup> Pojem *zaum* razili ruští kubofuturisté v čele s Chlebnikovem. Zaumný jazyk měl být řečí za hranicemi rozumu.

tvrdil Viktor Šklovskij, teoretik výše zmíněné formální školy spřízněný s futuristy.<sup>12</sup>

## 2.2 Umění jako činidlo společenské změny

Takový přístup je však v přímém rozporu s tím, jak bylo umění vnímáno v sovětské centrálně řízené společnosti nejpozději od třicátých let. Jeho úloha měla být služebná: umělci měli takřkajíc přiložit ruku k dílu a přispět k budování socialismu v jedné zemi. A to právě prostřednictvím obsahu uměleckých děl.<sup>13</sup> Užitná pojetí umění je ostatně jedním z nemnoha momentů, kdy se deklarativně marxistická estetika mohla o Marxe skutečně opřít: i podle něj se měl básník dát do služeb světového revolučního hnutí a svou tvorbou aktivně přispět k přetváření světa.<sup>14</sup>

Velmi vděčným zdrojem pro potírání výše nastíněného formalismu byl tehdy již klasický Leninův článek *Stranická organizace a stranická literatura* z roku 1905. Lenin zde jednak vytyčuje úkoly pro socialistickou literaturu (či umění vůbec), jednak popírá možnost tzv. „čistého umění“, které by bylo zcela autonomní a neangažované. Podle Lenina neexistuje *ne-stranická* pozice, neboť každý autor je závislý na materiálních podmínkách (či „peněžním žoku buržoazie“, byť skrze tržní zprostředkování).

Otázka pak nestojí, zda tvořit angažované (respektive „stranické“) umění, či nikoli – otázkou je pouze, na kterou stranu se umělec přikloní: zda na stranu dělnické třídy, anebo buržoazie. Formalisté se svou lhostejností k obsahu, domyslíme-li Lenina, se v epoše budování socialismu přiklonili na nesprávnou stranu, neboť umění socialistické společnosti musí cílevědomě stranit proletariátu. Skutečně nezávislé umění je podle Lenina myslitelné až v beztřídní společnosti.<sup>15</sup>

## 2.3 Socialistický realismus: realistická forma, socialistický obsah

Stalin, první muž Sovětského svazu, specifikoval počátkem třicátých let úlohu umělců – konkrétně spisovatelů – proslulým heslem: měli by být *inženýry lidských duší*. Tím zavdal podnět ke konstituování socialistického realismu, oficiálního antipodu formalismu.<sup>16</sup> Úkolem umělců se stalo „zobrazovat životy lidu zároveň

---

<sup>12</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor. Úlla, úlla, Marťané! (Z Trubky Marťanů), s. 9.

<sup>13</sup> Tento úkol lze oficiálně datovat od 23. dubna 1932, kdy byly rozpuštěny všechny umělecké spolky a skrze jednotné umělecké svazy bylo zavedeno stranické řízení umělců. Šlo o součást širšího plánu, zavádění totální kontroly nad všemi oblastmi života. Viz GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 42.

<sup>14</sup> MIKULÁŠEK, Miroslav. Stranickost, angažovanost a novátorství socialistické literatury, s. 15.

<sup>15</sup> LENIN, Vladimír. Stranická organizace a stranická literatura, s. 41.

<sup>16</sup> Bylo by ovšem nesprávné předpokládat, že literární směr socialistického realismu vznikl z ničeho. Řečeno výstižným bonmotem Kateriny Clarkové totiž „jediné, co bylo na socialistickém realismu skutečně nové, byl zvolený termín.“ Hlavními zdroji pak byly podle Clarkové *proletářský realismus a revoluční romantismus*. CLARK, Katerina. *Sovětský román: dějiny jako rituál*, s. 58–59.

realisticky i v jejich hrdinské dimenzi, jakoby z pohledu přicházející socialistické utopie.<sup>17</sup>

Tradiční umělecké formy minulého století (román či epické drama, ovšem i opera a symfonie) byly označovány jako realistické. Pro plnění společenské funkce se výše zmíněné ustálené žánry hodily díky své, bezesporu na zvyku založené, přístupnosti – zejména ve srovnání s díly soudobých avantgardních proudů. Ty kýženou služebnou úlohu plnit nemohly. Srozumitelnost formy však byla pouze prostředkem, který umožňoval předávání výchovného socialistického obsahu – nadšení pro práci, válečné hrdinství, odpor k vykořisťování a vykořisťovatelům a podobně. Náměty uměleckých děl se dostaly do středu pozornosti.

Socialistický realismus se měl stát závazným pro veškeré sovětské umění. Oficiálně byla metoda zformulována roku 1934 na 1. všesvazovém sjezdu spisovatelů pro literaturu, jehož se mimochodem účastnil i Andrej Ždanov s řečí *O nejpokrokovější literatuře světa*. Právě z literatury měla být neproblematicky převáděna na další umění. I to podle Groyse svědčí o dobovém „protiformalistickém patosu“, neboť se „nehledí na specifičnost různých umění, pouze na ‚socialistický obsah‘ umění jako takového.“<sup>18</sup> To s sebou však v případě hudby neslo jisté komplikace, neboť nebylo zřejmé, jak zde uplatnit kritéria realističnosti či stranickosti.<sup>19</sup>

## 2.4 Formalismus v hudbě

Vidíme tedy, že v obecné rovině umění vůbec se formalismus chápe jako umění, které je lhostejné k obsahu, neboť se v dialogu s tradicí soustředí především na formální inovace, ozvláštňování. A to, dodejme, i za cenu nesrozumitelnosti pro většinové publikum. Ačkoliv to na nižší rovině obecnosti, v rovině hudebního umění, platí rovněž, je třeba ještě něco připojit.

Pojem formalismu se zde totiž historicky váže k postavě vídeňského kritika 19. století Eduarda Hanslicka.<sup>20</sup> Ten se v mládí uvedl teoretickým spisem *O hudebním krásnu*, v němž reagoval na stav dobové estetiky. To ostatně ukazuje hned první věta jeho spisu: „Dosavadní hudební estetika trpí základním nedostatkem: nesnaží se vyzkoumat, co je v hudbě krásné, a ztrácí se namnoze v líčení citů, které hudba vzbuzuje.“<sup>21</sup>

Hanslick považuje hudbu za specifické umění, neboť v něm na rozdíl od ostatních nemůžeme oddělit *formu* a *obsah*: „Nerozlučnost formy a obsahu je zvláštností, která hudební umění odlišuje od básnictví a od umění výtvarných,

<sup>17</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 211. Složka realističnosti byla vlastní výše zmíněnému proletářskému realismu, složka heroičnosti revolučnímu romantismu.

<sup>18</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 58.

<sup>19</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. – Hudba 20. století (2)*, s. 36.

<sup>20</sup> O Hanslickově relevanci v tomto kontextu svědčí mimo jiné časté odkazy (explicitní či implicitní) v českých i sovětských zkoumaných textech. Hanslick je dokonce označován za „apoštola formalismu“.

<sup>21</sup> HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*, s. 33.

neboť ta mohou vyličít tutéž myšlenku v různých formách.<sup>22</sup> Jediným myslitelným obsahem hudby jsou podle Hanslicka „znějící pohybové formy“.<sup>23</sup> To byl rovněž důvod, proč Hanslick tolik preferoval absolutní hudbu, která stála v dobovém sporu proti hudbě programní – literární námět považoval v hudbě za cosi cizorodého.

Formalismus v hudbě tedy vedle kompoziční praxe může označovat rovněž teoretické přesvědčení o primátu absolutní hudby; přesvědčení, že hudba není s to vyjadřovat nic mimohudebního, protože zde otázka obsahu splývá s otázkou formy.

## 2.5 První vlna boje: článek v *Pravdě*

Od ustavení socialistického realismu proti sobě oficiálně stály dva velké umělecké proudy: dobrý a špatný, realistický a formalistický. Umělecká produkce byla posuzována vzory minulého století, kdy, jak ostatně ještě ukážeme, podle mnohých sovětských teoretiků pozdější éry dosáhlo umění svého vrcholu. Nařčení z formalismu se stalo synonymním pro inklinace k západnímu modernismu.<sup>24</sup> Ruský muzikolog Salomon Volkov dokonce v úvodu k Šostakovičovým pamětem tvrdí, že „[v] dějinách sovětské literatury a umění nelze najít jedinou osobnost sebemenšího významu, které by alespoň jednou nevypálili cejch formalisty.“<sup>25</sup>

Výtky na adresu modernisticky orientovaných umělců, v nichž byli označováni za formalisty, se sice ozývaly od konce dvacátých let (zejména z Ruské asociace proletářských hudebníků, RAPM). Oficiální zásah, tzv. první vlna boje proti formalismu v hudbě, je však pozdějšího data.<sup>26</sup> Jejím hlavním terčem byl Dmitrij Šostakovič, jehož operu *Lady Macbeth Mcenského újezdu* Stalin navštívil roku 1936. Nelíbila se mu. Následně tak vyšel v deníku *Pravda* nepodepsaný článek s všeříkajícím názvem *Chaos místo hudby*, na němž se měl Stalin autorsky spolupodílet.<sup>27</sup> V úvodu článku je kritizována obecná neschopnost hudebníků při plnění jejich společenského úkolu: poskytnout lidovým masám dobrou hudbu, již očekávají. O opeře samotné, která byla v té době hrána již dva roky, se pak píše:

Schopnost dobré hudby uchvátit masu je obětována maloburžoaznímu formalistickému snažení, požadavkům vytvořit originálnost způsobu laciného originálčení. Je to hra na nepochopitelné věci, která může skončit velmi špatně.<sup>28</sup>

Kromě složky hudební je kritizováno i zpracování složky literární, jejíž předlohou byla povídka Nikolaje Leskova. Příběh v opeře není podán z náležité – tj. stranické – perspektivy, a trpí tedy rovněž neduhem formalismu. Autor nestrání proletariátu a buržoazní kupci i prostý lid jsou líčeni „jednotvárně, v živočišně

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>24</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 210.

<sup>25</sup> VOLKOV, Salomon. *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, s. 30.

<sup>26</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 210–213.

<sup>27</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. – Hudba 20. století (2)*, s. 36. Samotný Šostakovič pak s ironií vzpomíná, že v textu dokázal poznat „výrok[y] velkého vůdce a učitele.“ VOLKOV, Salomon. *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*, s. 179.

<sup>28</sup> *Chaos místo hudby*, s. 187.

podobě“.<sup>29</sup> Ovšem zdaleka nešlo jen o tehdy již slavného Šostakoviče – šlo o náležitě výrazný symbolický první krok v kampani proti umělcům, jež se stala součástí rozsáhlejších čistek.<sup>30</sup>

Shrneme-li si tedy protiformalistické argumenty, míří jednak na samoučelné ozvlášťňování formy, které likviduje „realistickou“ srozumitelnost; jednak na zpracování mimohudebního obsahu, který pak nemůže plnit náležitou společenskou funkci.

## 2.6 Druhá vlna boje: Andrej Ždanov

Rovněž druhá a o mnoho důslednější vlna boje byla zahájena návštěvou opery. Roku 1948, na měsíc přesně dvanáct let po *Lady Macbeth*, navštívil Stalin operu *Velké přátelství* z pera Vana Muradeliho. V tu chvíli konečně vstupuje do hry Andrej Ždanov, jenž byl pověřen napravením situace na hudební scéně.<sup>31</sup> Za sebou již měl obdobné angažmá v literární sféře, neboť předešlého roku zkritizoval závadný ideový obsah děl Zoščenka a Achmatovové, respektive redakce leningradských časopisů *Leningrad* a *Zvězda*.

Stejně jako u Šostakoviče, i v případě Muradeliho měla kritika jeho opery do jisté míry instrumentální charakter – tentokrát šlo o „zkrocení“ Svazu sovětských skladatelů, jehož čelní představitelé se vymkli kontrole a mimo jiné si mezi sebou měli rozdělovat státní přiděly financí. A Muradeli na ně ochotně ukázal prstem.<sup>32</sup> Ale nechme již promluvit samotného Ždanova:

[V] tvůrčí činnosti Svazu skladatelů má vůdčí roli nyní určitá skupina skladatelů. Jde o soudruha Šostakoviče, Prokofjeva, Mjaskovského, Chačaturjana, Popova, Kabalevského, Šebalina. [...] Budeme tedy považovat tyto soudruhy za představitele formalistického směru v hudbě. A jejich směr je od samého počátku nesprávný.<sup>33</sup>

Nyní již lze nechat historický kontext stranou a můžeme se zaměřit na samotné Ždanovovy texty. Je však třeba mít na paměti, že se nejedná o žádnou ucelenou estetickou teorii – té se snad blíží texty jeho epigonů, „ždanovovců“. Slavné „ždanovovské teze“ jsou skutečně pouze tezemi, které Ždanov nadnesl ve dvou svých projevech na jím svolaných poradách představitelů sovětské hudby v únoru 1948. On sám totiž nebyl teoretik umění, nýbrž politik a agitátor. Z toho plyne charakter textů – jsou *stranické*, jak by sám řekl. Jedná se tedy daleko spíše o politické proklamace než o uvážlivé estetické reflexe: jejich sloh je „živý“ a „bojový“, nikoli „objektivistický“ a „neutrální“. Ždanovovou zásadou, „základní poučkou materialismu“, je totiž „nesmiřitelnost při boji s odpůrci“, jak sděluje v projevu *Situace na filosofické frontě v SSSR*.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>30</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 213. Jde mimochodem o další důkaz toho, že (přínejmenším) v totalitní společnosti nelze *politiku* oddělit od *estetiky*.

<sup>31</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. – Hudba 20. století (2)*, s. 38.

<sup>32</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 234–235.

<sup>33</sup> ŽDANOV, Andrej. *O umění*. s. 66.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 99–103.

## 2.7 První projev

První z projevů se týká přímo Muradeliho opery z porevolučního Kavkazu. Kritika se dotýká tří jejích složek: instrumentální (potažmo její interakce s dějovou a scénickou složkou), vokální a dějové. Hudba opery je označena za nepřístupnou posluchači, neboť neobsahuje melodii, kterou by si mohl zapamatovat.<sup>35</sup> Dalšími neduhy jsou neharmoničnost, „kakofonické intervence“, nedostatečné využití možností symfonického orchestru a „rozpor mezi hudebním doprovodem, a city, které vyjadřují herci“.<sup>36</sup>

Pěvecký part je rovněž shledán nedostatečným – příliš jednoduché vokální linky ochuzují umění a neumožňují využít mistrovství pěvců Velkého divadla.<sup>37</sup> Příběh, který opera líčí, je vylhaný, píše Ždanov, je „porušením historické pravdy“, neboť politické preference severokavkazských národů byly ve skutečnosti odlišné.<sup>38</sup> Libreto opery tudíž rovněž není realistické.

Zobecnění výtek je následující: opera má shodné nedostatky jako Šostakovičova *Lady Macbeth*. Viníkem je klika formalistů, která ovládla konzervatoř a vychovávala hudební kádry k neúctě k tradicím a klasickému odkazu. Muradeliho dílo je záměrnou protilidovou formalistickou negací realistických a srozumitelných oper 19. století.<sup>39</sup>

Konzervativismus tohoto hodnocení – především vokálně-instrumentální složky – by nás neměl překvapit. Již výše jsme uvedli, že socialistický realismus, vládnoucí kulturní doktrína, se obracel ke „klasickým dílům“ 19. století.<sup>40</sup> A adoptoval jejich konzervativní estetický kánon.<sup>41</sup> Právě klasickými díly je Muradeliho opera poměřována a v očích Ždanova (a Ústředního výboru vůbec) nemůže obstát. To ovšem není v dějinách hudby 20. století žádné sovětské specifikum – už Schönbergův *První smyčcový kvartet*, ještě nikoli atonální skladba z roku 1907, byl kvůli křiklavému zpěčování se dobovým estetickým normám přivítán pískotem.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 54. Ždanov Muradelimu vytýká, že do intimních okamžiků „vpadá buben“ a v okamžicích hrdinství je hudba „měkká a elegická“. Tamtéž.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 58–59.

<sup>40</sup> Jak ještě uvidíme, příslušná díla pak byla dávana za vzor realističnosti. To, že je takoveto zpětné vnímání 19. století skrze časový odstup problematické, se ukáže vzápětí, například na zkonstruování „lidového Beethovena“. Nelze opomíjet ani fakt, že sami teoretikové socialistického realismu se chápali jako zachránci kultury před „barbarstvím avantgardy“. Což, jak píše Boris Groys, „dnes sotva pochopíme, vidíme-li v muzeu práce avantgardy, a přitom zapomínáme, že dle plánů samotné avantgardy neměla ani tato muzea, ani tyto práce přetrvat.“ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 61.

<sup>41</sup> CHRISTOPHER, Norris. Socialist realism. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45326>

<sup>42</sup> ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*, s. 60. Mohli bychom pochopitelně pokračovat výčtem koncertů skladatelů Druhé vídeňské školy, Stravinského *Svěcením jara* a dalšími avantgardistickými představeními.



Sovětským (a vedle toho rovněž nacistickým) specifikem je totální politická moc „estetických konzervativců“.<sup>43</sup>

## 2.8 Druhý projev

Ždanovův druhý projev, který na zmiňovaných únorových poradách následoval a částečně sumarizoval jím zahájenou rozpravu, má obecnější ráz. Můžeme v něm rozeznat dvě hlavní tematické linie: jednak se popisuje současný stav na hudební frontě, jednak se vytyčují úkoly a žádoucí inspirační zdroje sovětské hudební tvorby. V sovětské hudbě podle Ždanova soupeří dva proudy, jimž jsme věnovali pozornost již výše: realistický a formalistický. Realistický směr je podle Ždanova zdravý a pokrokový; vyznačuje se úctou k (zejména ruskému) klasickému dědictví, kterému je vlastní pravdivost, vysoká ideovost, melodičnost a láska k lidu a lidové tvorbě.<sup>44</sup> Formalistický směr naproti tomu „zaměňuje přirozenou, pěknou a slušnou hudbu [realismu] za hudbu lživou, vulgární a často prostě patologickou.“<sup>45</sup> Libuje si v novotách, které je schopna ocenit pouze úzká elita – proto jde o hudbu subjektivistickou a *protilidovou*. „Ať nepočítají hudební skladatelé, kteří složili nepochopitelné skladby pro lid s tím, že lid, když nepochopil jejich hudbu, bude je ‚dorůstat‘,“ varuje Ždanov tvůrce. „Hudba, která je lidu nepochopitelná, je pro něj nepotřebná.“<sup>46</sup>

Kde mají vzít skladatelé inspiraci pro náležitou tvorbu, která bude pozvedat úroveň mas a posilovat kolektivní cítění? Především v minulém století. Soudobá západní hudba je podle Ždanova v úpadku, neboť coby formalistická opomněla přirozené zákony a normy hudební tvorby. Z 19. století je třeba převzít nejen kompoziční postupy, nýbrž i žánry – zejména programní hudbu (taková koneckonců měla být ruská pokroková hudba), operu coby „vyšší syntetický druh“ či písně.<sup>47</sup> Pak bude hudba náležitě sloužit lidu a poskytovat mu rozkoš.

Ždanov tedy předpokládá, že přinejmenším v hudbě existují objektivní zákony krásy a vkusu, které byly objeveny v „realistickém“ 19. století, a od nichž se západní umělecká hudba v honbě za novostí časem odchýlila – a s ní i někteří sovětské epigoni, tedy formalisté. Pokrok tedy musí znamenat krok vzad. Je třeba znovuobjevit melodii, inspirovat se lidovou tvorbou a zachránit klasické dědictví. Budeme-li domýšlet význam, který zde pojem *formalismu* nabývá, dojdeme k hudbě, která rezignovala na líbivost a srozumitelnost a orientuje se na formální

---

<sup>43</sup> Nelze pochopitelně co do radikality srovnávat nepřiliš výrazného Muradeliho se Schönbergem – jde pouze o radikální odmítavých reakcí a sdílený odpor k modernismu.

<sup>44</sup> ŽDANOV, Andrej. *O umění*, s. 68–69. Národnostní aspekt, jenž lze chápat jako kulturní zakotvení umělce, je u Ždanova silně akcentovaný. „Internacionalismus v umění se nerodí z oslabení a ochuzení národního umění. Naopak, internacionalismus se rodí tam, kde vzkvétá národní umění. Zapomenout na tuto pravdu, znamená ztratit vůdčí linii, ztratit svou osobnost, stát se osamoceným kosmopolitou.“ Tamtéž, s. 73.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 80. Vedle formalismu lze však zmínit ještě jednu odnož „úpadkové hudby“, naturalismus, kterému však samotný Ždanov nevěnuje tolik pozornosti. Označí ho pouze za „zvrácenost“ a dodá, že „celá řada děl současných skladatelů je natolik přesycena naturalistickými zvuky, že připomíná [...] buď vrtačku nebo hudebního vraha.“ Tamtéž, s. 77.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 74–77.

inovace, často pro ně samé, pročež rezignuje na svoje společenské úkoly. Posledním kritériem při hodnocení kvality kompozice je pak masová obliba: „Není všechno geniální, co je přístupné, ale všechno skutečně geniální je přístupné, a je tím geniálnější, čím je přístupnější širokým lidovým vrstvám.“<sup>48</sup>

Zároveň vidíme limity Ždanovovy pozice agitátora – používá vzletná hesla „ideovosti“ či „realističnosti“, aniž by byla konkrétněji rozpracována. Tento úkol čekal na jeho následovníky.

Výstupem *porad* byly stenozáznamy řečnických projevů, z nichž u nás vyšla i řeč prvního tajemníka Svazu sovětských skladatelů Tichona Chrennikova. Byť převážně replikuje Ždanovova stanoviska, můžeme u něj nalézt první explicitní pokus o definici formalismu:

Formalismus — to je projev bezobsažnosti, bezideovosti v umění. A zamítnutí ideovosti vede nezbytně k propagaci „umění pro umění“, ke kultu „čisté“ formy, k zbožnění samoučelného technického ztvárňování, k hypertrofii jednotlivých stránek hudebního jazyka na úkor celistvosti a umělecké harmonie.<sup>49</sup>

Druhým výstupem pak bylo Historické usnesení ÚV VKS(b) ze dne 10. února 1948 o operě *Velké přátelství*. Lze jej shrnout ve čtyřech bodech: za první byl odsouzen formalistický směr v hudbě (coby individualistický a protilidový); za druhé byl vyzdvižen směr (socialistického) realismu, v němž měli být napříště vychovávaní skladatelé; za třetí byli samotní skladatelé vyzváni, aby vyslechli – a následně při své tvorbě vyplnili – požadavky sovětského lidu; za čtvrté byla přijata organizační opatření, aby už nedocházelo k obdobným excesům.<sup>50</sup> Teoretické zázemí dodávali, zejména v případě prvních dvou bodů, „ždanovovci“.

## 2.9 Ždanovismus

V následující sekci se budeme zabývat teoretiky, kteří bezprostředně navazují na Ždanova. Explicitně se k němu přihlašují, často citují pasáže z jeho projevů a chválí jeho „vyčerpávající jasnozřivost“ či „ozdravující úlohu“ jeho „skvělých řečí“. Všichni autoři se navzájem doplňují při upřesňování a domýšlení Ždanovových tezí, v textech nemůžeme objevit jediné kritické vyjádření na adresu vládnoucí socialisticko-realistické teorie.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>49</sup> ŽDANOV, Andrej a CHRENNIKOV, Tichon. *Problémy sovětské hudby*. Praha: Orbis, 1949, s. 42. Ve svém „protiformalistickém patosu“ ještě Chrennikov kritizuje náměty sovětských oper obsahujících „obrazy a emoce, vzdálené sovětskému realistickému umění, expresionistické vybičování, nervositu, příklon k světu zruďných, odpuzujících patologických zjevů.“ Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 38. Zkratka ÚV VKS(b) znamená Ústřední výbor Všesvazové komunistické strany (bolševiků).

<sup>51</sup> Kritika míří pouze na formalisty, zato Ždanov je bezmála posvátným autorem. V této souvislosti můžeme vzpomenout Groysovo líčení ustavování metody socialistického realismu, kdy se i za mírnou odchylku od „správného názoru“ často platilo životem. Viz GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 36–37.

Nepůjde nám zde o detailní zmapování sovětské debaty, nýbrž o ustavení teoretického pozadí, díky němuž budeme moci lépe uchopit texty tuzemských autorů. Náš výběr tedy nebude úplný. Bude zahrnovat texty, které coby reprezentativní vycházely pod státním dozorem v národním hudebním vydavatelství Orbis a v časopise *Hudební rozhledy*.

Ačkoli pro tuzemskou estetiku socialistického realismu (zejména v podání Jaroslava Jiránka) byla významnou rovněž intonační teorie Borise Asafjeva, v následujícím výčtu příslušné texty zahrnuty nejsou. Opírám se o výzkum Miloše Honse, podle nějž se intonační teorie stala součástí zdejší debaty až v polovině šedesátých let, když byly vydány Asafjevovy základní spisy.<sup>52</sup>

Přesto se však tuzemští čtenáři mohli s Asafjevem seznámit již dříve, když ve druhém čísle *Hudebních rozhledů* vyšel jeho předsednický projev ze sjezdu Svazu sovětských skladatelů pod názvem *O novou hudební estetiku, o socialistický realismus*. V základních obrysech nijak nepřesahuje Ždanovovy teze: volá po služebnosti umění, odsuzuje novotářství formalistů, zdůrazňuje důležitost krásné melodie. Zajímavý je pak odkaz vedoucí k Eduardu Hanslickovi, jenž podle Asafjeva stojí na počátku cesty modernismu.<sup>53</sup>

Projev jako takový má převážně manifestační charakter: Asafjev se jím přihlašuje k socialistickému realismu a podrobuje se sebekritice, neboť zejména ve dvacátých letech byl v kontaktu s modernisty a propagoval například díla později nenáviděného Stravinského. Na Asafjevovu skutečně estetickou práci si tak museli českoslovenští čtenáři počkat.

Z dalších časopiseckých příspěvků můžeme zmínit Chrennikovův text s výmluvným mobilizačním názvem *O tvorbu, hodnou sovětského národa*, který je ovšem z naprosté většiny shodný s jeho projevem na únorových *poradách*, ačkoli je pozdějšího data a chválí přijaté usnesení. I další sovětské texty vyšedše v následujících měsících a letech (můžeme zmínit Gorodinského *Zakotvení realismu v hudbě* a *Lidovost v tvorbě sovětských skladatelů*) spíše sdělovaly, který směr estetického uvažování je správný, než aby jej samy reprezentovaly.

Daleko pozoruhodnějšími jsou proto knižně vycházející studie, které se skutečně snažily o rozvedení Ždanovových tezí a řešení problematiky socialistického realismu v hudbě. Patří sem Šaverdjanova kniha *Vývojové cesty sovětské hudby*, Gorodinského proslulá *Hudba duševní bídy* a zejména dvě studie, jež vyšly pod názvem *O realismu v hudbě* od autorů Kremleva a Nestěva.

## 2.10 Šaverdjanovy Vývojové cesty sovětské hudby

Šaverdjan začíná svou studii odkazem ke stranickosti. Zdůrazňuje fakt, že v Sovětském svazu jsou veškeré složky života podřízeny politickým cílům – výstavbě komunismu –, z čehož není vyňata ani hudba, ani hudební estetika.<sup>54</sup> Právě nedostatek politického uvědomění hudebních odborníků je podle autora

<sup>52</sup> HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)*, s. 69.

<sup>53</sup> ASAFJEV, Boris. *O novou hudební estetiku, o socialistický realismus*, s. 46.

<sup>54</sup> ŠAVERDJAN, Aleksandr. *Vývojové cesty sovětské hudby: stručný přehled*, s. 13–17.

příčinou dřívějšího shovívavého postoje k formalismu. Autoři mohou být jakkoli erudovaní, chybí-li jim ovšem „správný politicko-estetický kompas“, nemohou se dobrat pravdivých závěrů.<sup>55</sup>

V celé práci Šaverdjan přejímá Ždanovovu tezi o dvou proudech, které v sovětské hudbě soupeří, formalismu a realismu. Jedná se vlastně o adaptaci leninského principu „dvou kultur v jedné kultuře“.<sup>56</sup> Ruský muzikolog se probírá žánry soudobé hudební tvorby, jednotlivá díla řadí k příslušným proudům, a oba na několika místech stručně charakterizuje. Formalisté se soustředí na formální kompoziční inovace („technické novotářství“), upírají melodii vůdčí roli a zřikají se morální zodpovědnosti v duchu čistého umění.<sup>57</sup> Naopak realisté se soustřeďují na programní tvorbu, v níž oslavují hrdiny socialistické současnosti. Socialistický realismus tak vykazuje ve srovnání s (kritickým) realismem 19. století významnou odlišnost, kterou by šlo shrnout heslem *od kritiky k apologetice*. V socialistické společnosti podle Šaverdjana realismus nemá tepat nešvary, ale oslavovat skutečnost (či spíše falešné vědomí) beztřídní společnosti.<sup>58</sup>

Šaverdjan si soustavně stěžuje na tvůrčí výsledky na poli absolutní hudby.<sup>59</sup> Problém však není pouze v autorech, je částečně i v samotných instrumentálních žánrech absolutní hudby. Ty jsou podle autora „krajně subjektivistické“ a svádí k „formalistickému experimentátorství“.<sup>60</sup> Vytvoření realistické absolutní hudby je tak dosti nesnadné, nikoli však nemožné:

Velký úkol vytvořit symfonii, jež by svým zobrazením zevšeobecnila filosofické ideje nového pohledu na svět, úkol, na nějž vždy stačili jenom hudebníci myslitelé, kteří se snažili ve své tvorbě vyjádřit ideje a obrazy současného života, omezil se v mnohých případech na pouhé řemeslnické formální skládání.<sup>61</sup>

Vidíme, že hudba je podle Šaverdjana mocna zobrazit filosofické myšlenky či světonázor. Neříká však bohužel jak, a ani z hudební historie nevybírám žádný příklad takového počínu. Vzhledem k nepopiratelné náročnosti daného úkolu však Šaverdjan doporučuje, aby se autoři při komponování instrumentálních kusů opřeli o program, pokrokový literární námět.<sup>62</sup>

Preferované žánry jsou však vokálně-instrumentální. Nejdůležitějším žánrem je podle Šaverdjana opera, na niž čeká úkol zobrazit heroické příběhy ze

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 138–139.

<sup>56</sup> Takto jej charakterizuje Boris Groys: „Podle tohoto principu není kultura určitého historického časoprostoru nikdy monolitická v tom smyslu, že by odrážela základnu jako celek; vždy je rozštěpena na dva tábory, které zastupují zájmy jedné ze dvou vzájemně soupeřících tříd v jakémkoli ekonomickém systému.“ Tento princip rovněž vysvětluje, jak je možné, že ve vědecky řízené sovětské společnosti prosté vykořisťování (jak tvrdila dobová propaganda) vzniká formalistické umění. Viz GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 66.

<sup>57</sup> ŠAVERDJAN, Aleksandr. *Vývojové cesty sovětské hudby: stručný přehled*, s. 150–151.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 19. V duchu známého hesla socialistický obsah, realistická forma.

<sup>59</sup> Používám tento termín ve smyslu, v němž se ustavil zhruba v polovině 19. století, v opozici k programní hudbě.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 82–83.

současnosti (ty mají kromě opery opěvovat i nové písně). Základem realismu v opeře je formalisty zavrhaná melodie, která je údajně s to sdělovat velké city.<sup>63</sup> Aby skladatelé dokázali pravdivě ztvárnit skutečnost, musí se přiblížit lidu, apeluje se na mnoha místech. Lidové zde poněkud splývá s národním, obojí odkazuje na přirozenou a spontánní melodickou tvorbu prostých lidí. Podle Šaverdjana má každý národ svou přirozenou hudební řeč, které rozumí – proto u sovětských posluchačů nemohou uspět formalisté obracející se k Západu.<sup>64</sup> Jak to jde dohromady s opěvováním údajně lidových skladatelů Beethovena, Schuberta či Berlioze, však Šaverdjan neřekne.

## 2.11 Gorodinského Hudba duševní bídy

Šaverdjan svou knihu zakončuje zvoláním, že sovětští skladatelé musí zachránit hudební umění před „dekadentním rozpadem“, který jej čeká v buržoazním světě. Tento aspekt, na nějž jsme již několikrát poukazovali výše, stanul v centru zájmu Viktora Gorodinského, když analyzoval hudbu Západu v knize s výmluvným názvem *Hudba duševní bídy*. Hned úvodní odstavec dokládá, že Gorodinského přístup je velmi *stranický*, jak by řekl Ždanov. Kromě zaujetí jednoznačného stanoviska se vyznačuje velmi vypjatým a expresivním jazykem: „[S]oučasná buržoazní hudba je hudbou duševní ubohosti, katastrofálního myšlenkového ožebračení, nejhlubšího mravního úpadku.“<sup>65</sup> Z toho rovněž vyplývá, že hudba je zde vnímána jako odraz stavu společnosti.

Leitmotivem celé knihy je *pokrok*. Gorodinskij tu nastiňuje jistou teleologickou filosofii dějin umění, které se neustále zdokonaluje, tak jak jsou postupně objevovány jeho zákony a normy. Tento vývoj se v jednotlivých kulturách liší rychlostí, s níž potupuje, ovšem směřuje vždy od primitivnosti k vědecky fundované dokonalosti.<sup>66</sup> Z tohoto hlediska Gorodinskij hodnotí umělecké směry. Můžeme proto v rámci naší interpretace rozlišit progresivní a regresivní umění:

Zavrhování „tradiční perspektivy“ ve výtvarném umění není ničím jiným než zavrhování nejen estetické hodnoty perspektivní kresby, ale i barbarské zamítání vědy o kreslířské perspektivě.<sup>67</sup>

Právě historický argument pomáhá Gorodinskému postavit se avantgardě, která podle něj rozvrací umění. Velmi dobře to lze ukázat na ždanovovci tolikrát opěvované melodii, která je v modernistických skladbách upozaděna na úkor jiných hudebních prostředků, zejména rytmu. Ruský muzikolog oponuje Schönbergovu mínění, že melodie svědčí o primitivním stavu společnosti, následovně:

Lidská společnost znala rytmus již na nejprimitivnějších stupních svého vývoje, vyvodila jej bezprostředně z nejprimitivnějších pracovních procesů a využívala ho jako organisující síly. Melodie tato

---

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 114–115.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>65</sup> GORODINSKIJ, Viktor. *Hudba duševní bídy*, s. 5.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 54–55.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 49.

společnost ještě neznala. [...] Plynule vinoucí se melodie, spojená s logickým sledem slovního textu, vznikly až na poměrně vysokém stupni kultury a čím vyšší je tato kultura, tím těsnější je spojení melodie a slova, tím vyvinutější je melodie.<sup>68</sup>

Hudba avantgardy je tedy regresivní a zpěčuje se uměleckým zákonům, neboť zavrhuje kulturní výtvarky a vrací se k raným fázím svého vývoje. Je to analogické malířům, kteří se vzdávají perspektivy a obrací se pro inspiraci k jeskynním malbám. V protikladu k ušlechtilé melodii je primitivní rytmus odsouzeníhodný ještě z jednoho důvodu: s odkazem na Nietzscheho se tvrdí, že rytmicky výrazná hudba slouží k „otupění a narkotické[mu] ovládnutí posluchačů.“<sup>69</sup>

## 2.12 Nestěv a Kremlev o realismu v hudbě

Gorodinskij se soustřeďuje na kritiku modernistického umění, které se zarputilým odporem představuje jako vzepření se dějinným zákonitostem. Kladný hrdina dobového zápasu, socialistický realismus, však stejně podrobně analyzován není. Tohoto úkolu se zhostili až autoři, jejichž studie vyšly pod názvem *O realismu v hudbě*. Především Izrail Nestěv konečně ukazuje, co je předmětem socialisticko-realistickej mimésis.

Nestěv vyhlašuje hudbu, stejně jako ostatní umění, za nástroj poznání a ideové výchovy. Toho hudba dociluje pomocí melodických *hudebních obrazů*. Tak jako se malířské obrazy zabývají *viditelným*, hudební obrazy se soustředí na *slyšitelné* – všechno to, co lze z okolního světa vyposlechnout. To ovšem nesmí vést k naturalistickému kopírování, nýbrž ke shrnujícímu zobecnění. Pak lze podle Nestěva v hudebním obraze zachytit nářek či žalostné sténání.<sup>70</sup> Zvláštní úlohu zde hraje pojem *typického*:

Typické není to, co je statisticky průměrné, to, s čím se v životě setkáváme nejčastěji. Zdaleka ne všechno, co umělci napoprvé padne do oka při setkání se skutečností, zaslouží umělecké typisace. Takovýto otrocky empirický postoj k soudobé skutečnosti by byl charakteristický pro umění buržoasně naturalistické, které popírá úlohu ideovosti a revoluční myšlenky v uměleckém díle.<sup>71</sup>

Při tvorbě hudebních obrazů tedy nestačí pasivně registrovat okolní svět, ale je potřeba se pokoušet nahlédnout jeho podstatu – odhalit, co je pro něj typické. Nestačí jen vyposlechnout spoustu nářekajících žen, je de facto třeba uchopit esenci

---

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>70</sup> KREMLEV, Julij a NESTĚV, Izrail. *O realismu v hudbě: dvě studie*, s. 42–44.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 50.

naříkání zbavenou nahodilostí.<sup>72</sup> Proto musí být skladatel morálně a myšlenkově na vyšší – jinak takového zobecnění není schopen, tvrdí Nestěv.<sup>73</sup>

Hlavním morálním imperativem je pro skladatele pochopitelně lidovost, snaha o srozumitelnost – ovšem to, že je masová obliba posledním kritériem estetické hodnoty víme už od Ždanova. Zároveň vidíme, že schopnosti instrumentální hudby jsou co do zobrazení velmi omezené a melodické obrazy mohou hrát jen pomocnou úlohu. Pokud má však hudba přispět k heroickému budování komunismu, daleko vhodnější (protože konkrétnější) žánry jsou programní a vokální. Nestěv by patrně nesouhlasil s poněkud absurdním názorem Šaverdjana, že hudbou samotnou je možno zachytit filosofickou myšlenku.<sup>74</sup>

Julij Kremlev, autor druhé studie, se s Nestěvem shoduje. I podle něj jsou možnosti hudebního zobrazení omezeny na zvuky. Hudba zobecňuje jevy reálného světa a je nástrojem poznání světa, neboť „člověk s hudebním sluchem se naučí pozorněji, jemněji poslouchat a sluchem rozumět životu.“<sup>75</sup> Ačkoli je tato poznámka (obzvláště vzhledem k použitému argumentu) přinejmenším odvážná, oba autoři korigují představu, že hudbou můžeme vyjádřit téměř vše.

### 2.13 Formalismus, realismus a dva pojmy pokroku

Na předcházejících stranách jsme se zabývali rozličnými stránkami sovětského boje s formalismem, který byl rubem prosazování socialistického realismu. Zaměřovali jsme se přitom především na dva aspekty úvah: na společenskou funkci hudby – již se zabývali všichni autoři –, a možnosti hudebního zobrazení, které analyzovali Šaverdjan, Nestěv a Kremlev. Tato témata jsou v zásadě komplementární – má-li hudba společensky působit, pak musí být s to něco vyjadřovat. A naopak, pokud je hudba mocna něco vyjádřit, pak musí zobrazovat (alespoň ve státně-socialistické společnosti) náležité obsahy.<sup>76</sup>

Při zkoumání možností zobrazení jsme objevili dvě verze realismu, které můžeme nazvat jako *silnou* a *slabou*. Obě jsou založené na ústředním postavení melodie. Ovšem zatímco slabá verze (reprezentovaná Kremlevem a Nestěvem) tvrdí, že skladatel melodií vyjadřuje typické zvuky z lidského života, zastánce silné verze Šaverdjan chce ukázat, že melodií lze vyjádřit filosofickou myšlenku.

---

<sup>72</sup> Vycházím zde rovněž z Groysova rozboru pojmu typického: „Socrealistická mimésis se tudíž zaměřuje na skrytou podstatu věcí, nikoli na jejich jevovou stránku – potud připomíná spíše středověký realismus a jeho polemiku proti nominalismu, nikoli realismus 19. století. Středověký realismus ovšem neznal princip stranickosti a nechápal sám sebe tak, že má určovat politický směr [...]. Oproti tomu socialistický realismus se zaměřuje na to, co ještě není, ale co je třeba vytvořit; potud je dědicem avantgardy, pro niž se rovněž překrývá politická a estetická dimenze.“ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, s. 70.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 71–72. Rovněž Šaverdjan mimochodem výše hovoří o umělci-mysliteli.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 61, 106.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 136–137. Kremlev si bere za příklad Čapkovu povídku *Historie dirigenta Kaliny*, v níž dirigent pouze skrze intonaci mluvy rozporná, že dva anglicky mluvící lidé plánují zločin.

<sup>76</sup> Ve vztahu k obsahu pak formalismus mohl znamenat dvojí – buď se jednalo o hudbu, která není s to podat obsah (protože se soustředí na formální inovace), anebo o hudbu, která podává špatný (tedy ideologicky závadný) obsah. První výtka mířila především na instrumentální hudbu, druhá se týkala především libret oper.

Úspěšnost jeho podniku je však pochybná. V ideálním případě se však skladatel-realista nespolehá jen na melodii a píše programní či vokálně-instrumentální hudbu.

Zmínili jsme již klíčovou roli melodie. Ta je však podmíněna nejen jejími údajnými zobrazovacími schopnostmi. Od Ždanova a následně Asafjeva navíc víme, že má být tím, co je v hudbě skutečně krásné. Gorodinskij navíc ve své práci připojuje historický argument – hudba se vyvíjí ke stále větší dokonalosti a jelikož se melodie objevuje později než rytmus či dynamika, jeví se z tohoto hlediska jako dokonalejší vyjadřovací prostředek.

Všichni autoři se shodují na tom, že hudba dosáhla dokonalosti v 19. století, kdy vyvrcholil postupující pokrok a byly objeveny všechny objektivní zákony a normy krásy a vkusu. Ždanovovci svou teorii nadto považují za *demokratickou*, neboť poslední instancí, která má posuzovat úroveň hudby, je lid či masa. Tato idealizace minulého století, jíž se ždanovovci dopouští, se však tváří v tvář historickým skutečnostem jeví jako obtížně udržitelná – Beethoven přeci netrval dny „mezi lidem“ a mnoho jeho děl, například poslední kvartety, rozhodně nesvědčí o touze po všeobecné srozumitelnosti.

Ovšem vedle pojmu uměleckého pokroku pracují naši autoři ještě s pojmem *společenského pokroku*. Ten spočívá v odbourávání panství a nastolování beztřídní společnosti: „Ideové zaměření sovětského skladatele-realisty nemůže nesouhlasit s pokrokovými snahami pracujícího lidu, který buduje komunismus. Skladatel, jenž odtrhuje své umění od společenských cílů své země, musí se nutně octnout ve slepé uličce.“<sup>77</sup>

Tato baterie argumentů je pak namířena na modernistické – či formalistické – skladby. Jejich autoři opovrhují melodií a nedávají si záležet na výběru „pravdivých“ (či spíše ideologicky správných) námětů svých děl, ani na jejich srozumitelnosti. Nesrozumitelnost se v kolektivistické společnosti rovná tíhnutí k nežádoucímu individualismu či subjektivismu. Pokoušejí se o inovace, kterých však není třeba, dosáhl-li již vývoj umění vrcholu. V souladu s v úvodu vyloženou teorií stranickosti jsou pak formalističtí umělci reakční či kontrarevoluční silou.

---

<sup>77</sup> KREMLEV, Julij a NESTĚV, Izrail. *O realismu v hudbě: dvě studie.*, s. 89.



### 3. Česká debata

Nyní již můžeme přistoupit ke druhé části, jež se zabývá tuzemským bojem s formalismem. Nejprve se zaměříme na dvě významné události, které nám pomohou pochopit, proč česká hudební estetika nabrala po Únoru takový kurs. Vzápětí zmíníme autory, kteří budou rozebírání níže, a vyjádříme se k tématu diskontinuity v jejich myšlení.

Následně budeme analyzovat způsob, jakým jednotliví myslitelé bojovali s formalismem, přičemž se budeme opírat především o knižní produkci. Časopisecké příspěvky totiž namnoze trpí tím, že jsou v nich teoretické problémy, slovy Antonína Sychry, „spíš nadhazovány, než řešeny“.<sup>78</sup> V závěru této části pak zhodnotíme českou debatu en bloc, přičemž shrneme hlavní argumentační linie.

#### 3.1 Cesty ke ždanovismu: založení Kominformy a *Pražský manifest*

V reakci na Trumanovu doktrínu a Marshallův plán svolal v září 1947 Andrej Ždanov setkání představitelů významných evropských komunistických stran. To se odehrálo v polské Sklářské Porubě. Ždanov se zde ukázal ve své obvyklejší roli – jako politik, agitátor a organizátor. Ve svém projevu *O mezinárodní situaci* hovořil o americkém plánu „zotročení Evropy“. Ten se podle Ždanova naplňuje na třech frontách – jednak ve formě vojensko-strategických opatření, jednak ve formě hospodářské expanze, jednak ve sféře ideologického soupeření.<sup>79</sup>

Právě poslední bod je pro naši věc důležitý – boje v ideologické sféře (či ve sféře kultury) se totiž měli účastnit umělci. Na kongresu byla zavržena taktika „národních cest“ k socialismu a založena Kominforma, organizace komunistických stran koordinovaných Moskvou. Komunistické strany měly být napříště pod kuratelou sovětské moci a zbraní umělců v ideologickém boji se měl stát socialistický realismus coby oficiální kulturní doktrína.<sup>80</sup>

Koncem května 1948 se pak v Praze uskutečnil II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků. Jeho program a ideově-politická orientace byly významně ovlivněny pouze několik měsíců starými Ždanovovými tezemi a *Historickým usnesením* – sjezd se stal jejich mezinárodní tribunou.<sup>81</sup> Tyto materiály byly představeny sovětskými delegáty, kteří patřili mezi hlavní celebrity sjezdu – ten se ostatně konal několik měsíců po zdejším převratu, kdy již byla kulturní politika v rukou lidí orientovaných na Sovětský svaz – Gottwalda, Kopeckého, Štolla a samozřejmě Nejedlého.

---

<sup>78</sup> SYCHRA, Antonín. *O hudbu zítřka: soubor studií a článků*, s. 8. Tato situace je způsobena rozsahem časopiseckých textů, mají zpravidla pouze několik stran. Když už se v *Hudebních rozhledech* objevily texty většího rozsahu, byly vesměs později vydány knižně.

<sup>79</sup> ŽDANOV, Andrej. *O mezinárodní situaci: referát pronesený na zasedání Informačního byra několika komunistických stran v Polsku koncem září 1947*, s. 20–26.

<sup>80</sup> MIKŠ, František. *Rudý kohout Picasso: ideologie a utopie v umění 20. století: od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru*, s. 186.

<sup>81</sup> HAVLÍK, Jaromír. *Pražský manifest po šedesáti letech*, s. 50–51.

Výstupem sjezdu bylo *Provolání*, které vešlo ve známost jako *Pražský manifest*. Na jeho podobu měli mít údajně nejvýznamnější vliv výše zmínění sovětsí delegáti v čele s generálním tajemníkem Svazu sovětských skladatelů Chrennikovem: text je do značné míry v zákrytu s axiomy ždanovismu, jak ukážeme níže.<sup>82</sup>

*Provolání* konstatuje „hlubokou krizi“ hudby a hudebního života. Ta má spočívat v ostrém protikladu mezi ‚lehkou‘ a ‚vážnou‘ hudbou, jakož i v úrovni obou těchto větví. Z našeho hlediska je pozoruhodná kritika vážné hudby: té je vytýkán individualistický a subjektivistický obsah a komplikovanost, vykonstruovanost formy. Dalšími nedostatky jsou nerovnováha jednotlivých složek (a upozadování složky melodické) a „falešné kosmopolitické tendence“. Navržené řešení je prosté – zřící se tzv. krajního subjektivismu, vyjadřovat hudbou pokrokové ideje, upřednostnit melodii a tvořit lidovou hudbu, zejména vokálního charakteru, která se bude opírat o národní tradice.<sup>83</sup>

Aniž bychom se pouštěli do hlubšího rozboru použitých frází, vliv sovětských anti-formalistických myslitelů je patrný u všech zmíněných bodů. Všechny tyto výtky i navrhovaná řešení už známe ze sovětské diskuse. *Provolání* pak bylo následováno *Usnesením*, jímž se účastníci sjezdu shodli, že budou ve svých zemích pracovat „co nejintenzivněji na uskutečnění idejí, vytýčených ve sjezdovém svolání.“<sup>84</sup> Tedy de facto k boji proti formalismu. Za českou stranu byl účasten například i Antonín Sychra, který se vzápětí stal významnou figurou tuzemského hudebního života.

### 3.2 Kontinuity a diskontinuity

Události pražského sjezdu lze tedy vnímat jako explicitní přihlášení se k českému boji proti formalismu – k němuž by v takové míře pochopitelně nemohlo dojít nebýt únorového politického puče. V úvodu celé práce jsme konstatovali, že nastolení nového režimu je příčinou diskontinuity ve zdejším myšlení. Tento výrok je však zapotřebí částečně korigovat: u mnoha autorů (což ukážeme na příslušných předúnorových textech) to skutečně platí. V oblasti hudební estetiky se to týká především původně strukturalisticky orientovaných autorů Miroslava Barvíka a Antonína Sychry, kteří se, stejně jako zřejmě nejznámější osobnost pražského strukturalismu Jan Mukařovský, od dříve zastávané metody odvrátili. A i kdyby se někteří neodvrátili, nemohli by publikovat – v lepším případě.

---

<sup>82</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI. – Hudba 20. století (2)*, s. 38.

<sup>83</sup> *Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků*, s. 40. Ačkoli bylo *Provolání* přijato údajně jednomyslně, několik západních myslitelů, kteří se sjezdu účastnili, s ním nesouhlasilo. Asi nejvýznamnějším kritikem byl představitel Frankfurtské školy Theodor Adorno. Ten ještě v srpnu téhož roku sepsal text *Hudba na provázku (či na řetězu)*, který poprvé vyšel o pět let později, u nás pak na konci šedesátých let. Adorno demaskuje kritiku subjektivismu jako strach ze svobodně myslících subjektů (s. 95) a brání tzv. Novou hudbu jako právoplatného pokračovatele evropské tradice (s. 98). Tím naopak podle Adorna rozhodně nejsou masové písně vypočítané na propagandistický účinek – ty se naopak blíží produktům západního kulturního průmyslu (s. 100). „Lid,“ uzavírá svůj text Adorno v narážce na proslulý Marxův výrok o náboženství a ždanovské vyzývání lidovosti, „je opiem lidu.“ ADORNO, Theodor. *Hudba na provázku*, s. 101.

<sup>84</sup> *Usnesení II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků*, s. 41.

Dobovým trendem totiž bylo přehodnocování poznatků „buržoazní vědy“, tedy i strukturalismu, z náležitého stranického hlediska – i u Jana Mukařovského pozorujeme již v roce 1948 jistý zlom v zastávaných názorech následovaný sebekritikou z počátku padesátých let.<sup>85</sup> Barvík se Sychrou, třicetiletí příslušníci nastupující badatelské generace, se sice veřejně sebekritice nepodrobili. Jak si však ukážeme, došlo u nich ke komplexní proměně postojů: od názorů na jednotlivá hudební díla přes významy jednotlivých pojmů a používanou metodu po samotné pojetí estetiky jako vědy a celkové vyznění textů.

Vedle nich tu však byli i příslušníci starší generace, kteří se k socialistickému realismu a „sovětské cestě“ vůbec hlásili již před Únorem, ba dokonce před válkou. Jedná se zejména o skladatele a publicistu Josefa Stanislava a již zmíněného Zdeňka Nejedlého. Neznamená to, že by neprošli žádným vývojem – bezpochyby, jako asi každý autor, prošli. Ovšem zatímco pro Barvíka či Sychru znamenal popřevratový kurs názorový skok, pro Stanislava a Nejedlého nanejvýš jemný posun. Ostatně o Nejedlého celoživotní tvorbu se tuzemští autoři při boji s formalismem opírali – vždyť on sám byl jedním ze strůjců zdejší politiky. Právě jím tedy začneme.

### 3.3 Zdeněk Nejedlý před Únorem

Zdeněk Nejedlý patřil mezi nejméně výraznější osobnosti (nejen) hudební publicistiky první poloviny dvacátého století. Po maturitě v Litomyšli vystudoval na pražské univerzitě estetiku u Otakara Hostinského a navíc, soukromě, hudební teorii a hru na klavír u Zdeňka Fibicha – a oba tito učitelé v něm upevnili přesvědčení o mimořádném významu jiného rodáka z Litomyšle, Bedřicha Smetany.<sup>86</sup>

Od svého učitele estetiky se však Nejedlý postupem času více a více vzdaloval. Otakar Hostinský při své práci razil tzv. konkrétní formalismus – revidovanou verzi Hanslickova učení, které se Hostinský pokoušel smířit s Wagnerovou koncepcí *Gesamtkunstwerku*. V centru Hostinského zájmu však stále zůstalo hudební dílo jako hudební dílo. Naopak Nejedlý postupem času stále více vnímal hudbu jako jednu ze zbraní v boji za společenský pokrok, pročež při analýze hudby kladl důraz na „významy za hudbou“: její společenskou funkci i okolnosti její tvorby, jako je například autorův světonázor.<sup>87</sup>

Významným faktorem při postupující proměně názorů bylo zaujetí komunistického stanoviska spojené s přijetím Velké říjnové socialistické revoluce a cestami do Sovětského svazu. Z těch těžil při psaní své práce *Sovětská hudba* z poloviny třicátých let, kdy již vešla ve známost svědectví o kruté povaze Stalinova režimu. Ten však kritice nepodrobil. Zato však „stranicky“ zkritizoval evropskou i ruskou modernu přesně v duchu dobových i pozdějších anti-formalistických kritik.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*, s. 328.

<sup>86</sup> SMOLKA, Jaroslav. Nejedlý, Zdeněk.

<sup>87</sup> HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)*, s. 13.

<sup>88</sup> Tamtéž.

Kvůli protinacistické publicistice ze třicátých let se Nejedlý cítil v Praze stále méně bezpečně a „dalo se čekat jen jeho zatčení“.<sup>89</sup> Proto hned v březnu 1939 emigroval do Moskvy, kde se jeho náklonnost k Sovětskému svazu nepochybně ještě prohloubila – stejně jako obeznámenost s postoji sovětské hudební vědy. „Žil tam až do jara 1945 jako exilový politik a zastával významné funkce ve vedení Komunistické strany Československa i v postupně vznikajících zahraničních vládách Československa,“ a ministrem *něčeho* nepřestal být až do své smrti.<sup>90</sup> I díky této formální autoritě se tak stal významnou osobností tuzemského poválečného života.

### 3.4 Zdeněk Nejedlý po Únoru

Nejedlého představy o žádoucí podobě zdejšího kulturního provozu byly dosti konkrétní a začaly se prosazovat hned na jaře roku 1948. V dubnu, tedy měsíc před II. mezinárodním sjezdem skladatelů a hudebních kritiků, se konal Sjezd národní kultury, kde Nejedlý vystoupil s projevem *Ideové směrnice naší kultury*. Objevují se v něm všechna klíčová témata nadcházejících let: boj proti myšlence „čistého umění“ s důrazem na aktivní roli umění při budování socialistické společnosti, kritika formalismu (potažmo naturalismu) s poukazem k sovětskému původu těchto pojmů a horování za socialistický realismus. Tato témata nyní synteticky rozvineme i s přihlédnutím k jeho o málo pozdějším textům.

Představu, že umění může existovat nezávisle na společenských vztazích, pokládá Nejedlý za ideologickou mystifikaci, která historicky pomáhala vládnoucí třídě k udržení jejího panství:

O nadčasovosti, naddobovosti, tak zv. čistotě a věčnosti, neměnnosti kultury ráda vždy mluvila vládnoucí třída, mající zájem na udržení své moci. Proto i kulturu své třídy — a ovšem jen své třídy — prohlašovala za věčnou, nadčasovou. Zesílila to pak, když se objevila jiná, ji ohrožující třída. Tu teprve nadčasovost její kultury byla vyzvědána proti „časovosti“, „tendenci“ a jak se to všelijak nazývalo, kultury nové třídy. [...] A „věčnost“ kultury je tak vládnoucí třídě zbraní proti nástupu nové, jiné kultury.<sup>91</sup>

Podle Nejedlého naopak vykazuje jistou tendenci každé umělecké dílo, neboť „[k]de jde boj, tam není žádného středu“ ve smyslu nezaujaté pozice čistého umění.<sup>92</sup> Nejedlý používá argumentační strategii, již známe již od Lenina – kdo si myslí, že v epoše třídního boje svou tvorbou neslouží ničemu, slouží reakci.<sup>93</sup> Jinými slovy: kdo nejde s námi, jde proti nám.

---

<sup>89</sup> SMOLKA, Jaroslav. Nejedlý, Zdeněk.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*, s. 37.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 95 či 145.

Umělci podle Nejedlého nejsou prosti občanských povinností: jejich úkolem je v první řadě pomáhat při budování republiky.<sup>94</sup> „Skutečně tvůrčí člověk“ chce svým dílem něco dokázat – nejenom ve sféře umění, nýbrž v rámci společnosti vůbec. To se snaží Nejedlý demonstrovat na příkladu „národních buditelů“ Jiráska, Němcové a Smetany.<sup>95</sup> Takto zaměřené tvůrčí úsilí se pak projevuje jako aktivní vztah ke skutečnosti: například Smetana v *Prodané nevěstě* „nekopíroval českou vesnici, ani jednotlivé ty figury, nýbrž vytvořil zcela nové dílo — vesnici, jaké před ním nebylo, ale jaká by měla být.“<sup>96</sup>

### 3.5 Nejedlého pojetí realismu

Ve vztahu ke skutečnosti je klíč k uchopení toho, co Nejedlý míní realismem. Pak se budeme moci pokusit i o vymezení kontrárního termínu, tedy formalismu. Pojetí realismu, které nabízí Nejedlý, vykazuje jistou bezbřehost: „Všechno velké a pravé umění přes všechny dobové výkyvy vždy bylo realistické,“ konstatuje.<sup>97</sup> Realisticky tvořící umělec se snaží ve vnímání vyvolat dojem skutečnosti, k níž se ovšem aktivně vztahuje, jak víme již z poznámky o *Prodané nevěstě*. „Možno říci, že každá doba měla svůj názor na skutečnost a tím i svůj realismus. Dnes je to socialistický názor, a proto socialistický realismus,“ doplňuje Nejedlý.<sup>98</sup>

Jak se ovšem ke skutečnosti vztahuje hudba? V začátcích své publicistické kariéry, roku 1907, píše Nejedlý v článku o Hostinském následující řádky: „Absolutní instrumentální hudba nemůže nám nic myšlenkového vylíčit, proto na př. hledati v Beethovenových symfoniích logický obsah myšlenkový, vede až ke karikatuře. Programní hudba však už není absolutní hudbou, to jest jen hudbou, nýbrž také poesí,“ a díky poetické složce může sdělovat myšlenky.<sup>99</sup> Nejedlý již tehdy žádal, aby umění hrálo v životě společnosti významnou roli, a proto článek uzavírá těmito slovy: „Poesí spojena jest hudba daleko úžeji se současným životem než může sama ve své formální izolovanosti. Proto dnes jest hudba životnější, její snahy realističtější než mohly býti za vlády absolutního formalismu.“<sup>100</sup>

O čtyřicet let později však píše, že hudba je svého druhu řečí, jež si co do vyjadřovacích schopností nezadá s jazykem, ba co víc – je „ještě účinnější, protože je elementárnější, protože nám podává myšlenky i city docela bezprostředně, přímo svými tóny.“<sup>101</sup> Proto také po hudebnících v proslulém výroku žádá, aby se hudbou učili mluvit.<sup>102</sup> Nejedlý se tedy zbavil své dřívější skepse a začal razit názor, že skutečnost může hudba vyjádřit i bez spojení s literárním programem. Návod

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 205.

<sup>98</sup> Tamtéž. To samozřejmě souvisí s rolí umění ve společnosti. O pár stránek Dříve Nejedlý píše, že „realistické umění, jak už z jeho dnešního poslání plyne, je a musí být *pokrok*, a ne pláštík reakce. Ani umělecké, ani sociální neb politické reakce. [...] Umění je tvoření, a tvoření je tvorba nového. Nikdy proto není umění ani reakcí, ani návratem.“ Tamtéž, s. 201

<sup>99</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. O Hostinského vědecké základy moderní hudby, s. 124.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 125. Zde Nejedlý mluví o hanslickovském, nikoli sovětském formalismu.

<sup>101</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*, s. 168.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 171.

ovšem neposkytuje, pouze lakonicky poznamenává: „Vil-li umělec opravdu, co chce říci, jistě si najde potom i způsob, jak to říci.“<sup>103</sup>

### 3.6 Nejedlého kritika formalismu

V případě, že hudba (a umění vůbec) k lidem nemluví, tedy nic jim nesděljuje, máme co do činění s formalismem. Ten se vyznačuje utíkáním od skutečnosti, vymyšlením „formulek“, „prázdných forem bez skutečnostíi náplně“, které nemohou nijak oslovit lidovou masu.<sup>104</sup> Nejedlý se zde, stejně jako sovětští autoři, dovolává demokratičnosti – v lidově demokratické republice musí být i umění lidové a demokratické, nikoli exkluzivní.<sup>105</sup>

Nařčení z formalismu se však postupem času nevyhnuli ani výkonní umělci, herci a hudebníci. Když Nejedlý zhlédl inscenaci Jiráskových *Psohlavců*, kde nebyl dostatečně vyhocen sociální antagonismus mezi českým sedlákem a „cizáckým feudálem“, označil představení za formalistické.<sup>106</sup> Když slyšel Smetanovu *Vltavu*, kde lesní rohy netroubily něžně a poeticky, ale „jako když dobývají Jericha“, obvinil dirigenta z formalismu.<sup>107</sup>

Vidíme tedy, že jak realismus, tak formalismus, jsou pojmy napnuté Nejedlým do nejzazších mezí. Zdaleka už neběží jen o vyjadřování náležitého obsahu a vztah k revolučním změnám – realismus se stal zastřešujícím označením pro umění vyhovující dobovým estetickým normám, ideologickým požadavkům a Nejedlého vkusu, formalismus pro umění vyznačující se opačnými atributy.

### 3.7 Josef Stanislav před Únorem

Dalším autorem, který proboujel sovětskou cestu již před druhou světovou válkou, byl Josef Stanislav. Ten nebyl pouze teoretizujícím publicistou, nýbrž také skladatelem, který se již za první republiky orientoval na žánr kantáty či masové písně, jež se dočkaly nejvyšší popularity až v poúnorové době.

Jak poznamenává Jaroslav Jiránek, Stanislav přijal sovětský pohled za svůj již v roce 1936: při příležitosti stalinské kritiky Šostakovičovy opery *Lady Macbeth Mcenského újezdu*.<sup>108</sup> V článku z roku 1937 srovnává tuto operu s Džeržinského *Tichým Donem*. Zatímco Šostakovičově opeře Stanislav vytýká snahu o novotářství vyplývající z nesprávného pojetí otázky pokroku v umění i nevhodné vyobrazení postav, pro Džeržinského má jen slova uznání. Oceňuje jak libreto opery, tak přístupnost hudební složky – tedy přesně ty aspekty, na něž se sovětská kritika soustředila především.<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> Tamtéž.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 42–43.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>108</sup> JIRÁNEK, Jaroslav. *Historický význam vystoupení soudruha Ždanova pro naši hudbu*, s. 5.

<sup>109</sup> STANISLAV, Josef. *Stati a kritiky*, s. 25–26. Stanislav píše: „Jestliže děj je podán všem srozumitelnou řečí, proč by hudba měla býti ze zákona srozumitel[n]osti všem vyjmuta?“ Tamtéž, s. 26.

Stanislav byl však především nadšeným propagátorem masových revolučních písní, tvořených metodou socialistického realismu. A to už od počátku třicátých let, kdy se stal členem KSC a Svazu dělnických divadelních ochotníků Československa (DDOČ). Ona revolučnost písní tkví v působení hudby na lidskou duši „ve směru potřeb socialistické společnosti,“ hlásá Stanislav v polovině třicátých let na konferenci DDOČ.<sup>110</sup> Nápadná podobnost se Stalinovým výrokiem o *inženýrech lidských duší* jistě není náhodná.

### 3.8 Josef Stanislav po Únoru

Masové písně zůstaly v centru zájmu Josefa Stanislava, publicisty a především skladatele, i v následujících letech. Jejich tvorbu vnímal jako navazování na tradici české lidové hudby.<sup>111</sup> Kolektivní zpěv lidových písní podle Stanislava funguje jako společenský tmel – posiluje mezilidskou solidaritu a vlastenectví, buduje ducha jednoty. Navíc se myšlenka vyjádřená v písní zmocňuje vědomí zpívající masy. Tak fungovaly lidové či masové písně vždy, zejména v případě husitských revolučních a obrozeneckých vlasteneckých písní – ostatně jedna z nich se stala českou hymnou, poznamenává Stanislav.<sup>112</sup>

Vedle toho se však Stanislav pokoušel řešit i otázku vztahu mezi hudbou a skutečností. Většina jeho publicistických textů však byla tak krátkého rozsahu, že v nich takovou otázku nebylo možné uspokojivě zodpovědět. Za všechny jmenujme stať *Socialistický realismus a hudba*, v níž se dočkáme srovnání estetiky socialistického realismu s jinými („měšťáckými“) přístupy. Výhodou socialistického realismu má být sepětí teorie s praxí – jinými slovy skutečnost, že teoretici socialistického realismu přinášejí umělcům návod, jak skládat dobrou hudbu.<sup>113</sup> Sám Stanislav ho zde ovšem neposkytne, leč požaduje, aby umělci v díle zachytili typické rysy skutečnosti, a aby jejich díla byla krásná. Ostatně Stanislavova definice krásy je možná tím nejzajímavějším, co článek obsahuje: *krása, toť láska k člověku, která je v díle skrytá.*<sup>114</sup>

Výjimkou ve Stanislavově produkci je ovšem delší, analyticky zaměřený text *O realismu v lidové národní písni* z roku 1952. Studie je zajímavá přiznáním se ke klíčové roli textu při snaze o realistické zachycení skutečnosti:

Slovo jako nositel myšlenky, jako základní prostředek dorozumění mezi lidmi, musí razit hlavní cestu v houštinách překážek boje za pokrok. Budeme také ještě vidět, že přimknutí se k básnickému textu pomáhá hudbě v první řadě k rozvinutí její výrazové síly. Slovo donucuje hudbu, aby z pouhé hry [sic!], zcela náhodně

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 27–28. Stanislav sice píše o působení hudby, ovšem ve své analýze se zaměřuje pouze na literární složku písně. Ta má mít revoluční náboj, v čemž spočívá i její masovost, neboť revoluce je v zájmu širokých mas. Tamtéž, s. 27.

<sup>111</sup> STANISLAV, Josef. *O novou českou sborovou hudbu*, s. 12.

<sup>112</sup> STANISLAV, Josef. *Stati a kritiky*, s. 55. Podobný názor na roli písně při budování pospolitosti zastával rovněž Nejedlý: „Zpěv z davu činí kolektiv jako nic jiného.“ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*, s. 169.

<sup>113</sup> STANISLAV, Josef. *Socialistický realismus a hudba*, s. 69.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 70.

vycházející vstříc náladám člověka, se stala záměrným výrazem lidských citů, lidského života.<sup>115</sup>

Hudba bez pomoci textu zůstává „pouhou hrou“ – což je názor, s nímž by ostatní teoretici socialistického realismu nesouhlasili a nejspíš by jej odmítli jako formalistický. Pojem formalismu mimochodem Stanislav nepoužívá tak často jako jeho souputníci, ačkoli se k boji proti němu hlásí.<sup>116</sup> Příčinou této Stanislavovy výjimečnosti je bezesporu fakt, že na rozdíl od ostatních autorů se nevěnuje hudbě obecně, nýbrž pouze písni, k nimž se přimkl již ve třicátých letech (a nikoli tedy například komorní tvorbě).

Role hudby při zpodobování skutečnosti je nanejvýš pomocná. To Stanislav ukazuje na příkladu lidové písně *Žalo děvče, žalo trávu*, kde se údajně tónomalebne zachycují rozmachy srpem.<sup>117</sup> Ačkoli tohoto dojmu jistě nenabyde každý posluchač, Stanislavovo stanovisko se jeví přijatelněji než Nejedlého pozice, že hudbou lze vyjádřit myšlenku. Stanislav trvá na tom, že nositelem myšlenky je slovo.

### 3.9 Miroslav Barvík před Únorem

Stejně jako Josef Stanislav byl i Miroslav Barvík nejen teoretikem, nýbrž i aktivním hudebníkem. Ačkoli mu v době únorového převratu nebylo ani třicet let, měl již na kontě vedle řady skladeb rovněž dvě příručky praktického charakteru a jednu knižně vydanou studii. Ta nesla jméno *O problému estetického hodnocení hudby*, a ačkoli vyšla zkraje roku 1948, sepsána byla o několik měsíců dříve.

Studie je věnována Zichově práci *Estetické vnímání hudby*, v níž se Zich pokoušel metodou experimentální psychologie prokázat Hanslickův názor, že vztah hudby k citům není nutný a jednoznačný – tedy že nemůžeme s jistotou říci, jaký určitý cit nějaká skladba vyjadřuje. Barvík tuto práci hodnotí ze strukturalistických pozic, k nimž se přihlašuje mimo jiné i slovy, že „strukturální estetika buduje spolehlivou *metodu* k řešení všech problémů“.<sup>118</sup>

Samotný strukturalismus pak Barvík vnímá jako vyšší stadium estetického formalismu, jehož kořeny sleduje u Herbarta a Hanslicka – pojem formalismu je tedy v této práci užíván bez nánosů, jež na něm ulpěly v sovětské diskusi. Od Hanslicka přejal v Barvíkem prezentované genealogii estetický formalismus Hostinský a od něj zase Otakar Zich, jejichž podněty přispěly k ustavení estetického strukturalismu představovaného Mukařovským.<sup>119</sup>

Zich však stále zůstává formalistou, nikoli strukturalistou. Barvík to demonstruje na způsobu, jímž experimentálně ověřoval své hypotézy: Zich totiž zkoumal reakce posluchačů na operní hudbu, přehrával ji však z operních výtahů – ba co víc,

<sup>115</sup> STANISLAV, Josef. *Stati a kritiky*, s. 87.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>118</sup> BARVÍK, Miroslav a Antonín SYCHRA. *O problému estetického hodnocení hudby*, s. 30.

Takové stanovisko by bylo pochopitelně v pozdější době nemyslitelné, neboť strukturalismus byl oceňován jako reakční buržoazní pseudověda.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 25.



zazněly pouze její úryvky. „Nešlo tu tedy o díla v pravém slova smyslu „původní“ (zvukově). Už tím byl postaven před vnímatele a hodnotitele zcela jiný estetický objekt. Ta okolnost, že byly hrány jen úryvky, byla by snad nejzávažnější a rozhodně by s ní současná estetika strukturalistická (dávající takovou váhu na „celek“) nemohla souhlasit,“ staví se Barvík k Zichovu projektu kriticky.<sup>120</sup>

### 3.10 Miroslav Barvík po Únoru

V novém režimu se Miroslav Barvík stal významnou personou zdejšího hudebního života. Zastával totiž dvě významné a navzájem propojené funkce. Když byl v květnu 1949 založen Svaz československých skladatelů, Barvík se stal jeho generálním tajemníkem a zůstal jím až do roku 1953. Svaz, zřízený podle sovětskéhoustru a kontrolovaný KSČ, měl za úkol prosazovat tvorbu v duchu socialistického realismu a bezvýhradně bojovat proti formalismu.<sup>121</sup>

Tiskovým orgánem Svazu, jak jsme uvedli již v úvodu, se stal časopis *Hudební rozhledy* – a zde od založení v říjnu 1948 do roku 1953 zastával Barvík funkci vedoucího redaktora, respektive šéfredaktora.<sup>122</sup> I díky tomu se nějaký jeho příspěvek objevuje téměř v každém čísle časopisu z těchto let. Jedná se ovšem, jako u mnohých jiných autorů, o krátké články v rozsahu okolo dvou stránek, kde není dostatek prostoru pro soustavnější argumentaci.

Výjimkou z Barvíkovy tehdejší produkce jsou dva projevy, s nimiž vystoupil coby generální tajemník na dvou přehrávkách tvůrčích úspěchů členů Svazu, které se konaly v dubnu 1950, respektive v únoru 1951.<sup>123</sup> Ačkoli příležitost, pro niž byly texty psány, ovlivňuje jejich charakter (Barvík se v projevu z roku 1950 věnuje nejprve úspěchům první Gottwaldovy pětiletky a výhodám lidově-demokratického zřízení<sup>124</sup>), je v nich místo i pro prezentaci autorových názorů na otázku společenské role umění, problematiku formalismu či nastínění žádoucí budoucí tvorby. Právě to nyní synteticky vložíme níže.

Asi nepřekvapí, že i Barvík po umělcích požaduje, aby sloužili společnosti. Jeho první projev nese koneckonců titul *Skladatelé jdou s lidem*. Hudba by, stejně jako každé jiné umění, měla přispívat k budování socialismu a „výchově nového socialistického člověka“.<sup>125</sup> Stejně jako Nejedlý komentuje teorii o autonomii umělecké tvorby:

A kdy umělec nesloužil? V tom nekonečně dlouhém tisíciletí, kdy jeho tvorbu zglajchšaltovaly přísné předpisy katolické církve? V těch stoletích, kdy psal svému šlechtickému pánu pastýřské scény či menuety? Tehdy byl umělec skutečně nesvobodný. Avšak dnes umělec „slouží“ zcela jiným způsobem. Tak jako sloužil Beethoven

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 26

<sup>121</sup> ZAPLETAL, Petar. Svaz československých skladatelů.

<sup>122</sup> SŮVOVÁ, Vladimíra. *Hudební rozhledy v letech 1948-1973*, s. 59.

<sup>123</sup> ZAPLETAL, Petar. Svaz československých skladatelů. Oba projevy vyšly jednak knižně, jednak časopisecky – ovšem ve zkrácené verzi.

<sup>124</sup> BARVÍK, Miroslav. *Skladatelé jdou s lidem: referát generálního tajemníka Svazu čs. skladatelů na 1. plenárním zasedání SČS v dubnu 1950*, s. 7–14.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 21.

velké revoluční myšlenky osvobození z pout feudalismu. Tak jako sloužil Smetana celým svým dílem myšlenky národního probuzení a osvobození. Služba velikým ideálům je velkým umělci samozřejmá. Bez ní není velké umění.<sup>126</sup>

Podle Barvíka tak není myslitelná existence hodnotného uměleckého díla, které by nebylo prodchnuto ušlechtilými myšlenkami, jež by propagovalo. Při určování kvality díla je tedy nanejvýš významným faktorem jeho obsah. Proto Barvík kritizuje například operety z 19. století, jejichž obsahem byly příběhy „horních deseti tisíc“ nebo idylická ztvárnění venkovského života, v nichž byli statkáři líčeni jako ctnostní a šlechtění lidé.<sup>127</sup> Takovou tvorbu pokládá za od historické skutečnosti odlišné fikce produkované vládnoucí třídou. Podobně kritizuje Janáčkovu *Káťu Kabanovou*, kde je namísto třídního konfliktu vyzdvíženo neštěstí jednotlivce, očištěné od sociálních kořenů.<sup>128</sup>

Kritika formalismu je pak vedena z týchž pozic: „[N]e obsah, ale zvuk! To je výlučný zájem formalistů,“ vytýká Barvík.<sup>129</sup> Odsuzuje pak například i Helfertovo zhodnocení tvorby Aloise Háby ze studie *Česká moderní hudba*, neboť bylo provedeno „jen podle technických a formálních znaků jeho tvorby.“<sup>130</sup> Stejně jako sovětští autoři obviňuje Barvík formalisty ze špatně pochopeného pojmu pokroku a označuje je za „pseudopokrokáře“. Právý pokrok je podle Barvíka svázán s pokrokovým myšlenkovým obsahem, jak jsme naznačili již výše. Z tohoto důvodu kritizuje Šklovského postoj ke vztahu obsahu a formy a vnímá formalismus jako zbraň buržoazie na ideologické frontě třídního boje.

Buržoazie propašovala mezi umělce názor, že nová forma, t. j. aformálnost, athematičnost, to prý je pokrok; nová forma, to prý je také už nový obsah! Většího podvodu nemohlo být. Proto chápeme dnes formalismus jako nástroj v rukách buržoazie proti ideovému, myšlenkovému pokroku. Nový obsah je zaměňován za novou formu a buržoazie tak podvrhovala novou formu za nový obsah, aby zabránila nástupu pokrokových sil.<sup>131</sup>

Kromě absence náležitého obsahu nachází Barvík ještě druhý charakteristický rys formalismu, čímž jej odlišuje od výše kritizovaných operet buržoazní epochy. Tím je subjektivismus neboli nesrozumitelnost kompozic vážné hudby pro většinové publikum. Pokud má totiž hudba sloužit lidové mase, musí jí být pochopitelná. V opačném případě by jejímu poslechu nikdo nevěnoval čas a ona by nemohla výchovně působit.<sup>132</sup> Barvík vytýká formalistům jejich soustředěnost na

---

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 49. Tato kritika je blízka výtkám, jež se snesly na Muradelliho operu coby historicky lživou.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 45. Podobné výhrady se zase snášely na Šostakovičovu *Lady Macbeth*.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 52. Opakem formalismu je pochopitelně realismus – Barvík zcela přejímá Ždanovovu tezi o soupeření dvou proudů, realistického a formalistického. Tamtéž, s. 40.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 41. Ze stejného hlediska Barvík hodnotí i různé hudební žánry, z nichž nejvýše stává operu, neboť je „nejlidovější a nejpřijatelnější velkou hudební formou, která má možnost veliké a

formální inovace vedoucí k samoučelnému experimentování. Zvláštní důraz klade pak Barvík na melodickou složku, kterou označuje za „hlavního nositele myšlenek“ – nepochybně kvůli tomu, že široká melodická linie usnadňuje orientaci v kompozici.<sup>133</sup> A té se mu ve formalistických skladbách nedostává.

### 3.11 Antonín Sychra před Únorem

Stejně jako Miroslav Barvík se i Antonín Sychra profiloval zprvu strukturalisticky – jeho disertace *Hudba a slovo v lidové písni* z roku 1946 dokonce nese podtitul *Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*.<sup>134</sup> Také druhá předpřevratová práce, *K otázce funkce současné opery*, která vyšla spolu s výše rozebíranou Barvíkovou studií věnovanou Zichovi, je jednoznačně strukturalisticky laděná: Sychra zde hovoří o „struktuře divadelního útvaru“ či „přesunech v hierarchii funkcí“.<sup>135</sup>

Podobně jako u Barvíka se i u Sychry setkáváme nejprve s pojem formalismu nezatíženým sovětskými diskusemi. Sychra komentuje analýzu hudebního expresionismu z pera Mirka Očadlíka a vytýká mu, že hudební význam v rámci svého formalistického přístupu chápe staticky. Naopak strukturalismus odhaluje „dynamickou povahu hudebního významu“ – a tím formalismus překonává. Rovněž Sychra tedy vnímá estetický formalismus jako nedokonalý strukturalismus.<sup>136</sup>

Do analýzy expresionismu v hudbě se následně pouští i Sychra sám, když se zabývá Bergovou operou *Vojcek*. Vzhledem k tomu, že se touž operou zaobíral i v práci *Stranická kritika spolutvůrce nové hudby* z roku 1951, umožňuje srovnání obou rozborů poukázat na proměnu jeho přístupu.

Sychra strukturalista se drží Mukařovského hesla, že estetikovi přísluší umělecká díla netoliko hodnotit a porovnávat, nýbrž především popisovat mechanismy jejich fungování.<sup>137</sup> Výchozí předpoklad práce zní: operní žánr se v průběhu několika staletí ustálil v podobě, která se ve 20. století stala anachronickou – neumožňovala totiž vypovídat o soudobé skutečnosti, míní Sychra.<sup>138</sup> A proto „jedním ze základních problémů moderního umění bylo na poli hudebního dramatu rozbít starý operní útvar. Jen tak bylo možné dospět k rozkladu vžitých, šablonovitých, tvárných postupů, jenom to byla cesta k zdívaladelnění opery, která mohla otevřít bránu přívalu nových skutečností.“<sup>139</sup>

---

široké působnosti.“ Viz BARVÍK, Miroslav, Antonín SYCHRA a Jaroslav JIRÁNEK. *V duchu Smetanova odkazu kupředu za novými smělymi cíli: tři projevy*, s. 40.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 41. Jakým způsobem se ovšem v melodii myšlenky obráží však Barvík neprozrazuje.

<sup>134</sup> Za zmínku stojí rovněž to, že byla vydána v rámci edice *Studie Pražského linguistického kroužku* a byla obhájena v Praze, ačkoli studia hudební vědy započal Sychra v Brně – do Prahy ho přivedla právě osobnost strukturalisty Jana Mukařovského. Viz POLEDŇÁK, Ivan. Sychra, Antonín.

<sup>135</sup> BARVÍK, Miroslav a Antonín SYCHRA. *O problému estetického hodnocení hudby*, s. 38.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>137</sup> A už vůbec pak teoretikům nepřísluší poskytovat umělcům návody na tvoření. Tamtéž, s. 82.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 35–39.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 40.

Následně Sychra popisuje, jakým způsobem Berg vžitě postupy rozbíjel: střídáním pěveckých technik a stylů, předepisováním klarinetům, aby hrály jako trubky a podobně.<sup>140</sup> A Bergovu snahu považuje za úspěšnou – ačkoli podotýká, že jde o metodu co do využitelnosti historicky omezenou. „Není to nic divného,“ uzavírá Sychra, „nelze očekávat, že by umění někdy našlo klíč otvírající všechny brány.“<sup>141</sup>

### 3.12 Antonín Sychra po Únoru

O několik měsíců později však byl onen klíč nalezen v podobě socialistického realismu. Sychra tuto doktrínu rychle přijal za svou a začal ji prosazovat coby akademický pracovník i hudební kritik a publicista – především v *Hudebních rozhledech*.<sup>142</sup> Kromě Sychry a výše zmiňovaného Barvíka se stejného úkolu zhostili i další teoretici z nové generace, kterým nebylo v době změny režimu ani třicet let – například Bohumil Karásek či Jaroslav Jiránek.

Právě Jiránek v nekrologu píše, že Sychra v této skupině vyčníval svým vzděláním a rozhledem „a protože byl i nejstarší, nejkvalifikovanější a nesporně tehdy i nejpovolanější k vůdčím činům, stal se přímo teoretickým mozkiem ždanovovské kulturní politiky v oblasti hudby a hudební vědy.“<sup>143</sup>

Ke kritice formalismu se Sychra přihlásil už v článku v druhém čísle *Hudebních rozhledů*, kde se věnuje sjezdům skladatelů: kromě mezinárodního, kde spatřil světlo světa *Pražský manifest*, i sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa, který proběhl o čtyři měsíce později. „Kdybychom chtěli charakterisovat výtky, které oba sjezdy vznesly na současnou hudební tvorbu, jedním slovem, shrnuli bychom je — jak se to na obou sjezdech skutečně stalo pod výtku formalismu,“ píše Sychra.<sup>144</sup> Formalistům vytýká ignorování úkolů, které jim společnost klade, neboť se domnívají, že hudba je „svébytným světem“, kde není třeba vztahovat se ke skutečnosti.<sup>145</sup>

Rozsáhlejším útvarem, kde lze sledovat Sychrův obrat, je text *O novou hudební vědu*, otištěný v ročence *Musikologie* z roku 1949. Sychra zde kritizuje koncepcí idealistické estetiky, jmenovitě teorie génia a autonomie umění – umění i jeho tvůrci jsou totiž neodvolatelně vpleteni do společenského života.<sup>146</sup> To samozřejmě platí i pro hudbu, která je podle Sychry součástí třídního boje.<sup>147</sup> Formalismus zde

---

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>142</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Sychra, Antonín. Jak uvádí Poledňák, tato ideologická orientace se u Sychry začala formovat už během nacistické okupace, kdy byl členem dvou ilegálních organizací – oddílu Předvoj a KSC.

<sup>143</sup> JIRÁNEK, Jaroslav. Odešel významný představitel české moderní vědy – Antonín Sychra, s. 5. Jiránek v nekrologu z roku 1970 hodnotí Sychrovo úsilí z tohoto období jako neplodné a sebekriticky poznamenává, že nikdo z této generace neodolal náporu doby a jejím ideologickým požadavkům. Tamtéž.

<sup>144</sup> SYCHRA, Antonín. Sjezd mezinárodní a celonárodní, s. 24. Zde už pojem formalismu nabyl odlišného významu než v předúnorové práci, neboť byl přejet od sovětských teoretiků.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> SYCHRA, Antonín. O novou hudební vědu, s. 88–89.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 80.

tedy kritizuje ze stejného důvodu jako ve výše rozebíraném článku – vede skladatele k řešení ryze technických problémů namísto zohlednění společenského dopadu kompozice.

Měřítkem při hodnocení díla je pak plnění úkolů, které před umělce staví společnost. V této souvislosti nelze nezmínit roli kritiky, která má (při zaujetí patřičného stranického hlediska) přispět k proměně umělecké produkce žádoucím směrem vyzdvihováním progresivních děl a pranýřováním těch reakčních.<sup>148</sup> Sychra se zde dovolává Marxovy jedenácté teze o Feuerbachovi, kterou bychom mohli parafrázovat následovně: „Hudební kritici skladby jen různě *vykládali*, jde však o to je *změnit*.“ Propast mezi popisným přístupem Sychry strukturalisty a stranicky-normativním postojem Sychry historického materialisty je nepřehlédnutelná.

### 3.13 Stranická kritika spolutvůrce nové hudby

Právě stranické kritice je věnována první Sychrova kniha z období, kdy propracovával teorii socialistického realismu. Úkolem stranické kritiky (tedy kritiky ze stanoviska socialismu) je zkoumat ideový či ideologický obsah díla. Zde se Sychra opírá o dobově sdílený předpoklad, který jsme zaznamenali už ve výše rozebírané programové stati – totiž že umění je součástí třídního boje a mělo by plnit výchovnou funkci.<sup>149</sup> Při hodnocení uměleckého díla však je třeba vzít v potaz nejen jeho potenciální společenské působení, ale i osobnost jeho tvůrce – dílo tak přestává být *autonomním znakem*, jak by Sychra nepochybně tvrdil ve svém strukturalistickém období. Dílo se stává autorovým poselstvím, protože je třeba vzít při interpretování jednoho díla v potaz celý tvůrčí odkaz.<sup>150</sup>

Jak už jsme naznačili, přijetí stanoviska socialistického realismu je u Sychry spojeno i s odmítnutím jeho dřívějšího strukturalistického náhledu, že „v umění žádný klíč neodemkne všechny brány“ – to by napříště znamenalo nepřijatelný relativismus a popírání objektivních společenských zákonitostí.<sup>151</sup> Socialistický realismus vnímají jeho teoretici jako objektivně nejvyšší formu umění, a proto nejlepší a v důsledku jedinou přípustnou. Sychra není výjimkou. Jeho argumentaci ve prospěch oficiální doktríny by bylo lze shrnout následovně: protože měřítkem kvality umění je jeho příspěvek ke společenskému pokroku (emancipaci, demokratizaci apod.), rozhodující je obsah uměleckého díla. A proto je hudba, která je nejvíce (ovšem nikoli výlučně!) „obsahová“ (vokální, programní), hudbou nejlepší.<sup>152</sup> Socialistický realismus tak umožňuje nejen vyjádřit obsah, protože je realismem, ale zároveň zaručuje pokrokovost obsahu, protože je socialistickým. Jak vidíme, Sychrova argumentace se neopírá o estetické kvality uměleckých děl, ale o jejich potenciální společenský dopad.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>149</sup> SYCHRA, Antonín. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby: úvod do hudební estetiky socialistického realismu*, s. 25–26. Sychra se zde explicitně dovolává Leninova klasického článku.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 30–32.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 118–119.

Pozoruhodný je především názor, že i absolutní hudba má nějaký program či obsah, který ji samotnou přesahuje. Sychra doslova označuje hudební výrazové prostředky za „obrazy reality“ a principy hudebního zobrazení jako objektivní a obecně závazné – vztah hudby ke skutečnosti se tedy nezakládá na společenských konvencích, nýbrž je zcela přirozený.<sup>153</sup> Problém hudebního zobrazení skutečnosti se Sychra stejně jako sovětští vědci snaží řešit pomocí pojmu *typického*: zobrazení skutečnosti (nejen hudební) je realistické, pokud odhaluje „v konkrétním obraze osoby nebo události [...], co je v životě, v společenském dění typické“.<sup>154</sup> Typické ovšem neznamená statistické, ba může být jeho pravým opakem, neboť „pro marxistu,“ píše Sychra dovolává se Stalina, „je typické to, co se tvoří v životě, co je snad ještě v skromných počátcích, ale co je schopno nabrat sil, rozvinout se, zmohtnout, co připravuje lepší a šťastnější budoucnost.“<sup>155</sup> Typické jsou tedy vždy pokrokové tendence, a pokud se realismus zakládá na postižení typického, pak není myslitelné realistické dílo, které by nevyjadřovalo pokrokové ideje. Dovedeme-li úvahu do důsledku, forma je definována svým obsahem.

Ovšem jak tyto ideje vyjádřit v hudbě, v hudebních obrazech? Sychra zastává stanovisko, podle něž je nejvýznamnější složkou hudební kompozice melodie, které v českém prostředí probojoval již dávno před Únorem Zdeněk Nejedlý (a razil jej i Andrej Ždanov). Už v kriticky laděném článku *O čtvrtónové hudbě* z roku 1923 odmítl představu, že pokroku lze v hudbě dosáhnout vymyšlením nových tónů – pokroku se dosahuje vymyšlením nových hudebních myšlenek, nikoli tónů, přičemž nositelem oněch myšlenek je melodie.<sup>156</sup> Sychra ovšem, stejně jako Nejedlý po Únoru, nemluví o myšlenkách hudebních, nýbrž o myšlenkách vůbec; stejně jako Nejedlý mluví o hudební řeči a stejně jako Nejedlý označuje za její základ melodii.<sup>157</sup> A stejně jako Nejedlý není s to říci, jak myšlenku vtělit do melodické linie.<sup>158</sup>

### 3.14 Stranická kritika formalismu a *Vojcka*

Kritika formalismu je v této Sychrově knize rubem jejího hlavního cíle, jímž je uvést čtenáře do estetiky socialistického realismu – formalismus zde vystupuje jako

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 29–30.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>156</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *O čtvrtónové hudbě*, s. 18. Nejedlý považuje vynález čtvrtónové hudby za snahu nahradit tvůrčí invenci *technickou dovedností*, což lze interpretovat jako kritiku formalismu provedenou uměřenějším slovníkem – a patnáct let před první kampaní proti formalismu.

<sup>157</sup> SYCHRA, Antonín. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby: úvod do hudební estetiky socialistického realismu*, s. 97.

<sup>158</sup> Nejpersvědčivějšího popisu ideovosti se Sychra dopouští nikoli náhodou v okamžiku, kdy hovoří o dějových útvarech: „Za ideové se nezřídka mylně považuje jenom takové umění, které každou větou, každým slovem hlásá pokroková hesla, které neusiluje v první řadě o vytváření uměleckých obrazů života, nýbrž zavaluje čtenáře, diváky a posluchače novinářskými frázemi a úpornými traktáty. To je vážný omyl, s jakým jsme se ostatně už setkali, když byla řeč o nesprávném chápání nových socialistických písní. Už Engels správně poukázal na to, že „tendence musí vyplynouti ze samotné situace a z děje, aniž se na ni výslovně poukáže“. Čili: *ideové zaměření uměleckého díla je [...] zřejmé už z umělcova výběru událostí, hrdinů, lidských citů a nálad [...]*.“ Tamtéž, s. 83. Závěrečná formulace by jistě byla akceptovatelná i dnes.

jeho pravý opak. Formalističtí autoři se utápí v experimentech, jejichž cílem není vyjádřit myšlenku, nýbrž vytvořit co nejkurióznější „zvukové konstrukce“.<sup>159</sup> Formalisté neberou ohled na potřeby společnosti, kterou by měli vychovávat, a vytváří nesrozumitelné kompozice pro osamělého posluchače: jejich tématem není obsah lidového života, ale subjektivní nálady, a proto jsou nedemokratické.<sup>160</sup> To vše jsou obligátní výtky, k nimž bychom mohli ještě přidávat další.

Zajímavější však je se podívat na jednu konkrétní kritiku formalistické skladby, a sice Bergovy opery, kterou Sychra analyzoval i před Únorem. Zatímco tehdy se pokoušel ukázat, jakým způsobem dochází v moderní opeře k rozbíjení zteřelých žánrových schémat, později chtěl na *Vojckovi* demonstrovat, že „*bezideová hudba je odrazem nezdravého života, chorobného, dekadentního postoje k životu, zvráceného názoru na svět.*“<sup>161</sup> Kritika je skutečně zevrubná: všechny charaktery opery jsou povahově zvrácené, skladatel nečiní rozdíly mezi hudebními tóny a mimohudebními zvuky (a využívá oboje), zpěv je špatně deklamovaný, instrumentace je kuriózní a nástroje hrají podle pochybných předpisů.<sup>162</sup> Tytéž aspekty, které dříve schvaloval jako užitečné a funkční, se po několika letech stávají důkazem neplodnosti hudebního formalismu.

Proč se Sychra rozhodl rozebrat právě expresionistickou operu? Protože tam jsou nedostatky západní dekadentní hudby vidět nejnázorněji: „Expresionismus je nejpesimističtější a nejbezradnější umění, je to typický projev imperialistického kapitalismu, který zmrzačil člověka. Jeho naturalistické výstřelky jsou výrazem nevíry v kladné lidské vlastnosti a jeho groteska je výrazem šibeničního humoru, nelítostnosti, bezcitnosti, chladného experimentování s nejhlubšími lidskými city.“<sup>163</sup>

### 3.15 Soubor studií *O hudbu zítřka*

Rok po studii věnované stranické kritice vyšly knižně vybrané Sychrovy studie a články z let 1949 až 1952; za knihu Sychra o rok později obdržel státní cenu.<sup>164</sup> Texty jsou povětšinou většího rozsahu a jsou zaměřené konkrétněji: Sychra se věnuje Smetanově či Beethovenově tvorbě i teoretickému odkazu Hostinského a Nejedlého. Jak se píše v autorově předmluvě, kniha měla sloužit jako pandán k teoretickým úvahám ze *Stranické kritiky* a měla její teze prakticky aplikovat.<sup>165</sup> Sychra se zde věnuje dvěma okruhům témat, které jsou nám důvěrně známé – jednak postavení hudby ve společenském životě, jednak charakterizaci realismu v hudbě. Zatímco první okruh byl již exponován sdostatek, ve druhém zůstalo leccos nedořečeno – pročež na něj zaměříme svou pozornost.

Sychra se i zde (konkrétně v přetištěném projevu z roku 1951) věnuje významu melodie v realistické hudbě. Pro její vedoucí postavení argumentuje následovně:

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 156–157.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 122–131. Sychra zde používá i konkrétní příklady z operní partitury.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>164</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Sychra, Antonín.

<sup>165</sup> SYCHRA, Antonín. *O hudbu zítřka: soubor studií a článků*, s. 7–8.

Bez krásné, rozezpívané melodie si není možné představit zpěv, kromě snad nejprimitivnějších projevů. A zpěv je projevem zdraví, radosti, štěstí, nejpřirozenějším a nejbezprostřednějším projevem zdravého, šťastného člověka. [...] Všude, kde se kdy tvořila nová, mladá společnost, kde se kdy rozproudil nový život, tam se člověk rozezpíval a vytvořil netušené bohatství nových melodií.<sup>166</sup>

Zpěv, který je bez melodie nemyslitelný, je tedy podle Sychry spojený s pokrokem (což je, jak již víme ze *Stranické kritiky*, nutná podmínka realističnosti). Ovšem nic nemůže zabránit tomu, aby se zpěv spojil i s reakcí – a možná i proto připojuje Sychra další argument: „Zpěv je hlavní pojítka hudby s mluvou – a proto přináší do hudby celé bohatství lidského myšlení a cítění.“<sup>167</sup> Když tedy přijde na to, aby se ukázalo, v čem je melodie zpěvu realistická, Sychra opět zvolí úhybný manévra a opře se o textovou složku písní.

Ve studii o Beethovenovi z roku 1952 se však Sychra snaží řešit problém realističnosti hudby bez pomoci diskurzivního lešení. Beethoven podle Sychry dokázal to, co Smetana, Glinka a další velcí hudební realisté, totiž „vyposlouchat a razit zobecňující základní intonace doby.“ A pokračuje: „Umět slyšet život v každém záchvěvu řeči, v každém drobném gestu, v každém zavlnutí mas i v každém hlasu přírody, a proměnit ten život v hudbu, to je nejkrásnější a nejpříznačnější vlastnost velkých mistrů-realistů.“<sup>168</sup> Přibližuje se tedy pozici, kterou známe od Nestěva a Kremleva, podle kterých spočívá realismus v hudbě v napodobení *slyšitelného*. Ovšem nikoli všeho slyšitelného: mistr-realista podle našich ruských autorů naslouchá světu a odhaluje, co je ve zvukovém světě typické.

Sychra se však s tímto nespokojí, neboť, jak jsme již několikrát zdůraznili, není realismu bez pokrokovosti. Proto píše, že „každá doba při všem bohatství intonačním má některé intonace zvlášť typické, které zvlášť vystihují, co v lidu vře, zač bojuje a co chce především vypovědět.“<sup>169</sup> Pojem typického v tomto kontextu neimplikuje zachycení nějaké esence (například nařikání), nýbrž zachycení intonací charakteristických pro pokrokovou část společnosti.

A především Sychra trvá na tom, že pomocí intonací můžeme „vystihnout nejrozmanitější odstíny, nejrůznější situace.“<sup>170</sup> Jak se píše ve studii o Smetanovi: „Obecně můžeme charakterisovat realistickou tendenci v hudbě jako úsilí o tak bohaté rozrůznění hudby, aby bylo možné vystihnout nejrozmanitější životní situace v dané společnosti; odtud ona často zdůrazňovaná „životní plnost“ hudebního realismu.“<sup>171</sup> To znamená, že pomocí typických intonací, které skladatel ve společnosti vyposlouchá, je možné zobrazit situace ze života dané společnosti – a

---

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 54–55. Sychra naráží na husitské chorály či písně Velké francouzské revoluce.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 189–190.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 130.



to i v absolutní hudbě, kde se s realismem setkáváme „stejnou měrou jako v hudbě programní.“<sup>172</sup>

To jsou dost silné teze, které by bylo na místě experimentálně prověřit – to však Sychra odmítá jako „falešný“ a „objektivistický“ přístup typický pro „buržoazní vědu“ a navrhuje postavit otázku právě obráceně: neptat se, zda je hudba mocna vyjádřit nějaký mimohudební obsah, nýbrž uvědomit si, že „nejpádnějším důkazem bohatých vyjadřovacích možností hudby je účast hudby v životě, celá naše historická zkušenost, celé dějiny hudby, že dějiny hudby jasně ukazují, jak ve všech pokrokových etapách společenského vývoje byla hudba přímo druhou řečí člověka, druhou mluvou lidu.“<sup>173</sup> Úkolem pro skladatele je pak takovýto účinek a význam hudby napodobit. A pokud má někdo přeci jen v úmyslu argumentovat statistickými šetřeními, má pro něj Sychra ráznou repliku: „[J]en se zamyslete nad tím, kolik buržoazních statistik o produktivitě práce vyvrátili na pracovišti sovětští i naši pracující.“<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 367.

## 4. Závěr

Ve své práci jsem se pokusil představit vývoj v české hudební estetice po Vítězném únoru, a to pomocí kampaně proti formalismu, se zvláštním zřetelem k tématům společenské role hudby a možností hudebního zobrazení. Vzhledem k tomu, že se jedná o kampaň spuštěnou nejprve v Sovětském svazu, věnoval jsem první část práce nástinu tamějšího průběhu kampaně. A to i proto, že československá komunistická strana (ovládající veřejný život skrze svazy jako byl například Svaz československých skladatelů) byla pod křídly té sovětské.

Nejprve jsme se pokusili o vymezení sovětského pojmu formalismu v umění vůbec a následně konkrétně v hudbě. Význam pojmu jsme identifikovali jako tvorbu, v níž se upřednostňuje forma před obsahem – v sovětské společnosti, kde byla umění přidělena služební úloha, byla taková díla naprosto nežádoucí. Zároveň jsme však poznamenali, že pojem formalismu byl jednak používán často dosti volně (byli jím nálepkováni mnozí skladatelé inklinující k západnímu modernismu), jednak měly obě protiformalistické kampaně přinejmenším částečně instrumentální charakter.

Vedle formalismu pak vyvstal druhý, kontrární, pojem, který naopak sloužil k označení žádoucího umění. Byl jím socialistický realismus. V rámci druhé protiformalistické kampaně zahájené Ždanovem jsme se pokusili ukázat, jak sovětští autoři chápou socialistický realismus v hudbě. Identifikovali jsme dvě pojetí realismu, kterou jsme pracovníčně označili jako *silnou* a *slabou* verzi. Podle slabé je úkolem hudby realisticky (pomocí umělecké typizace) zobrazovat zvuky vnějšího světa, podle silné má realistická hudba zobrazit „filosofické ideje nového pohledu na svět“, což je názor, který by v roce 1907 prohlásil za absurdní i Zdeněk Nejedlý.<sup>175</sup> Rovněž jsme poznamenali, že nesčetněkrát vzývaná *životní pravda* zachycovaná realismem, byla často pouze krycím jménem pro ideologickou nezávadnost.

### 4.1 Česká debata ve světle sovětských textů

Ve druhé části, v níž jsme mapovali českou debatu, jsme se zaměřili na čtyři výrazné postavy zdejší hudební publicistiky. Kromě představení jejich názorů jsme se rovněž pokusili ukázat, jak se promítly politické změny do jejich uvažování o hudbě. Zatímco vývoj Zdeňka Nejedlého a Josefa Stanislava jsme sledovali postupným, u Miroslava Barvíka a Antonína Sychry lze bez ostychu hovořit o zásadním zlomu. Josef Stanislav je pak v rámci této skupiny specifický tím, že se věnuje především písničím jímž byl oddán již bezmála dvacet let (a nikoli instrumentální hudbě), pročez klade více než ostatní důraz na textovou složku, bez níž je hudba podle jeho slov „pouhou hrou“.

V obecných rysech se tuzemská debata nijak neodchýlila od sovětského vzoru, který často nebyl ani dostižen. Všichni autoři (a nejen ti, jimž se věnujeme v této práci) se hlásí k postavě Andreje Ždanova, jehož role by byla srovnatelná snad jen

---

<sup>175</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. O. Hostinského vědecké základy moderní hudby, s. 124.

s náboženským prorokem: jeho texty jsou zcela nekriticky přijímány, ba oslavovány, a citát ze Ždanova je tím nejsilnějším myslitelným argumentem. Od Ždanova zde bylo přejato leccos: přesvědčení o ústřední roli melodie<sup>176</sup>, míra masové obliby coby estetické kritérium či teorie o dvou soupeřících proudech, formalismu a realismu, v soudobém hudebním životě – přičemž boj za realismus byl rubem boje proti formalismu a naopak. Kromě Ždanova pak zdejší autoři pochopitelně chovali v úctě sovětskou hudební vědu a estetiku jako takovou.

S trochou nadsázky bychom mohli říci, že nejvýraznějším rozdílem mezi českými a sovětskými texty jsou odkazy k národním tradicím, které tvoří neodmyslitelnou součást textů. Zatímco sověští autoři se odvolávají na Glinku, Čajkovského či Musorgského, čeští se kromě nich hlásí i ke Smetanovi, Dvořákovi, Janáčkovi a pod vlivem Nejedlého i k Fibichovi.

## 4.2 K problému realismu v hudbě

Takovéto shrnutí by však nebylo spravedlivé, zejména vůči Antonínu Sychrovi. Jak jsme se v práci snažili ukázat, Sychra se několikrát pokoušel (i za pomoci analýz partitur vážné hudby) vysvětlit, jakým způsobem se v hudbě odráží skutečnost – a to způsobem, který sovětské vzory přece jen přesahoval. Jaromír Havlík píše, že „Sychra věnoval teoretickému rozpracování socialistického realismu ohromné úsilí a velkou dávku svého nesporně pronikavého intelektu.“<sup>177</sup> Ovšem uspokojivé vysvětlení jsme v jeho textech neobjevili a on sám se s řešením tohoto úkolu v polovině padesátých let (tedy v době tání) rozloučil. Ostatně všechny pasáže, v nichž se Sychra dostává k jádru věci, tedy k tomu, aby řekl, jak lze hudbou zachytit skutečnost, se vyznačují bezradností.

„Jisté rozpaky, které se objevují při výkladu socialistického realismu v hudbě, nejsou nahodilé,“ píše Miloš Jůzl v bilančním článku v polovině sedmdesátých let. A pokračuje:

Socialistický realismus byl prakticky i teoreticky rozpracován především v uměních syžetových (zvláště v literatuře) a sémanticky evidentních. Těmto hlediskům (tj. syžetovosti a sémantické evidentnosti) se však podřizuje jen malá část hudební produkce. [...] Mohli bychom hovořit u Janáčka o *kritickém realismu*, kdyby neexistovala jeho hudba operní, vokální a programní? Kdyby všechny charakteristické znaky jeho stylu existovaly jen v neprogramní hudbě instrumentální? [...] Není nahodilé ani to, že takový znalec hudby, jakým byl Otakar Hostinský, ve své skvělé a zásadní

<sup>176</sup> Milan Kundera stopuje toto přesvědčení až do 18. století, k Jeanu-Jacquesu Rousseauovi, podle nějž se hudba skládá ze tří složek: melodické, harmonické a rytmické. Harmonii pak Rousseau přisuzuje jen doprovodnou úlohu, zatímco melodii se má podle něj podřídít vše ostatní. „Doktrína socialistického realismu, která o dvě stě let později udusí na půl století hudbu v Rusku, netvrdila nic jiného,“ píše Kundera. KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*, s. 18–19.

<sup>177</sup> HAVLÍK, Jaromír. *Pražský manifest po šedesáti letech*, s. 53.

studii O realismu uměleckém nemá ani nejmenší zmínku o hudbě, neboť i on uvažoval jen o umění syžetovém.<sup>178</sup>

Rovněž muzikolog a sémiotik Vladimír Karbusický hovoří o potížích s definováním realismu v umění s „nesémantickými znaky“. Ty podle něj vedly k tomu, že se pojem realismu stal velmi pružným a za realistické bylo považováno zkrátka to umění, které se v minulosti prosadilo – což jsme ostatně mohli sami pozorovat u českých i sovětských autorů.<sup>179</sup>

Tato bezradnost tváří v tvář obtížně splnitelnému úkolu vedla k obviňování posluchačů – kdo neviděl v hudbě realistické hudební obrazy skutečnosti, byl označen za formalistu.<sup>180</sup> Trochu to připomíná situaci z Andersenovy pohádky o císařových nových šatech: jako by se nikomu v atmosféře padesátých let nechtělo říci, že *král je nahý* – tedy že neví, v čem spočívá realismus v hudbě, a tím se přihlásit k formalismu.<sup>181</sup>

#### 4.3 K problému angažovanosti umění

Rovněž druhý aspekt úvah, který byl v této práci přednostně zkoumán, tedy pojetí společenské funkce hudby a umění vůbec, je hoden kritického náhledu. A to i když vynecháme potíže s pojetím hudebního obsahu rozebírané výše a omezíme se kupříkladu jen na hudební díla s dějem, typicky opery. Základní argument v této větvi debaty vzešel od Lenina, po němž jej ostatní opakovali – každé umělecké dílo je svým způsobem politické a nic jako čisté umění neexistuje.<sup>182</sup> To lze považovat za plausibilní úvahu, díky níž není třeba a priori odmítat angažovaná díla jako něco méně hodnotného, umělecky podřadného – zkrátka proto, že jsou angažovaná *všechna* díla.

Problematické jsou však důsledky, k nimž náhled v totalitní společnosti vedl. Sověťští (a v návaznosti na ně rovněž čeští) teoretici začali razit pojetí angažovanosti, které jsme v souvislosti s Šaverdjanem označili jako *apologetické*, v protikladu ke *kritické* angažovanosti dřívějších dob. Umělci měli tvořit podle jasně daného politického zadání a umělecká díla měla sloužit jako nástroj moci – a nikoliv její korektiv. Umění, které daný společenský řád nekonfrontuje, nýbrž afirmuje, však hrozí, že přestane být uměním – neboť pro takové účely se daleko lépe hodí kýč.

---

<sup>178</sup> JŮZL, Miloš. Nad sovětskými diskusemi o socialistickém realismu, s. 460–461.

<sup>179</sup> KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem, s. 546–548. Jůzl v této souvislosti mluví ve výše citovaném článku o *panrealismu*.

<sup>180</sup> Sychra například píše, že hudba „se naučila mluvit, naučila se vyjadřovat, jenže formalisté se tomu nenaučili, ba nenaučili se ani její řeči rozumět.“ SYCHRA, Antonín. *O hudbu zítřka: soubor studií a článků*, s. 52.

<sup>181</sup> Nebo to věděli, ale nebyli schopni to zformulovat. To však považuji za méně pravděpodobné.

<sup>182</sup> Nehovoříme zde však o postoji, který by byl pouze leninistický – i George Orwell v eseji *Proč píšu* říká, že „žádná kniha není doopravdy prosta politické orientace. Názor, že umění by nemělo mít nic společného s politikou, je sám o sobě politickým postojem.“ ORWELL, George. *Úpadek anglické vraždy: eseje III. (1945-1946)*, s. 355.

**Prameny**

- ASAFJEV, Boris. O novou hudební estetiku, o socialistický realismus. *Hudební rozhledy*. 1948–1949, **1**(2), 43–48.
- BARVÍK, Miroslav a Antonín SYCHRA. *O problému estetického hodnocení hudby*. Brno: Rovnost, 1948.
- BARVÍK, Miroslav. *Skladatelé jdou s lidem: referát generálního tajemníka Svazu čs. skladatelů na 1. plenárním zasedání SČS v dubnu 1950*. Praha: Orbis, 1951. Za novou hudbu.
- BARVÍK, Miroslav, Antonín SYCHRA a Jaroslav JIRÁNEK. *V duchu Smetanova odkazu kupředu za novými smělymi cíli: tři projevy*. Praha: Orbis, 1951. Za novou hudbu.
- GORODINSKIJ, Viktor. *Hudba duševní bídy*, Praha: Orbis, 1952.
- Chaos místo hudby. *Dmitrij Šostakovič*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 187–188.
- LENIN, Vladimír. *Spisy, sv. 10: Listopad 1905 - červen 1906*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.
- KREMLEV, Julij a Izrail NESTĚV. *O realismu v hudbě: dvě studie*. Praha: Orbis, 1952. Za novou hudbu.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. O Hostinského vědecké základy moderní hudby. *Dalibor*. 1907, **29**(15–16).
- NEJEDLÝ, Zdeněk. O čtvrttónové hudbě. *Smetana*. 1923, **13**(2), 17–20.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953. Spisy Zdeňka Nejedlého.
- ORWELL, George. *Úpadek anglické vraždy: eseje III. (1945-1946)*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1700-4.
- STANISLAV, Josef. O novou českou sborovou hudbu. *Hudební rozhledy*. 1948–1949, **1**(1), 11–13.
- STANISLAV, Josef. Socialistický realismus a hudba. *Hudební rozhledy*. 1948–1949, **1**(4), 69–71.
- STANISLAV, Josef. *Stati a kritiky*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů, 1957.
- SYCHRA, Antonín. Sjezd mezinárodní a celonárodní. *Hudební rozhledy*. 1949, **1**(2), 22–25.
- SYCHRA, Antonín. O novou hudební vědu. In: RACEK, Jan. *Musikologie: Sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: Melantrich, 1949, s. 72–105.
- SYCHRA, Antonín. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby: úvod do hudební estetiky socialistického realismu*. Praha: Orbis, 1951. Za novou hudbu.
- SYCHRA, Antonín. *O hudbu zítřka: soubor studií a článků*. Praha: Orbis, 1952. Za novou hudbu.
- ŠAVERDJAN, Aleksandr. *Vývojové cesty sovětské hudby: stručný přehled*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1951. Za novou hudbu.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. Úlla, úlla, Mart'ané! (Z Trubky Mart'anů). In: KOSÁKOVÁ, Hana, ed. *Formalismus v polemice s marxismem: antologie textů, studie*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017, s. 7–11. ISBN 978-80-880-6952-2.

ŽDANOV, Andrej. *O mezinárodní situaci: referát pronesený na zasedání Informačního byra několika komunistických stran v Polsku koncem září 1947*. Praha: Svoboda, 1952.

ŽDANOV, Andrej. *O umění*. 2. vydání. Praha: Orbis, 1949.

ŽDANOV, Andrej a Tichon CHRENNIKOV. *Problémy sovětské hudby*. Praha: Orbis, 1949.

Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků. *Hudební rozhledy*. 1948–1949, **1**(2–3), 40–41.

Usnesení II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků. *Hudební rozhledy*. 1948–1949, **1**(2–3), 41.

## Literatura

ADORNO, Theodor. Hudba na provázku. *Hudební věda*. 1969, **6**(1), 92–101.

BEK, Josef. *Avantgarda: ke genezi socialistického realismu v české hudbě*. Praha: Panton, 1984.

CLARK, Katerina. *Sovětský román: dějiny jako rituál*. Praha: Academia, 2015. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2403-9.

GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-17-8.

HAVLÍK, Jaromír. Pražský manifest po šedesáti letech. *Živá hudba*. 2008, **15**(1), 49–60.

HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)*. Praha: Togga, 2015. Musica viva. ISBN 978-80-7476-089-1.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI. – Hudba 20. století (2)*. Praha: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.

IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2332-0.

JIRÁNEK, Jaroslav. *Historický význam vystoupení soudruha Ždanova pro naši hudbu*. Praha: Rudé právo, 1953.

JIRÁNEK, Jaroslav. Odešel významný představitel české moderní vědy – Antonín Sychra. *Hudební věda*. 1970, **7**(1), 4–6.

JŮZL, Miloš. Nad sovětskými diskusemi o socialistickém realismu. *Hudební rozhledy*. 1977, **30**, 418–421, 460–464.

- KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*. 1966, **19**(18), 545–550.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. V Brně: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.
- MIKŠ, František. *Rudý kohout Picasso: ideologie a utopie v umění 20. století: od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru*. Brno: Barrister & Principal, 2015. ISBN 978-80-7485-048-6.
- MIKULÁŠEK, Miroslav. Stranickost, angažovanost a novátorství socialistické literatury. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 1975, s. 7–23. ISSN 0231-7818.
- NORRIS, Christopher. Socialist realism. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2018-03-28]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45326>
- POLEDŇÁK, Ivan. Sychra, Antonín. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2015 [cit. 2018-07-14]. Dostupné z: [www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=7279](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7279)
- SŮVOVÁ, Vladimíra. *Hudební rozhledy v letech 1948-1973*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Slavický, Milan.
- SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. Brno: Host, 2015. ISBN 978-80-7491-531-4.
- SMOLKA, Jaroslav. Nejedlý, Zdeněk. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2009 [cit. 2018-07-01]. Dostupné z: [www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=7643](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7643)
- ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0558-2.
- VOLKOV, Salomon. *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*. 2. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2006. ISBN 80-7337-057-0.
- ZAPLETAL, Petar. Svaz československých skladatelů. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2013 [cit. 2018-07-12]. Dostupné z: [www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5881](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881)