

Sebekanonizace masových písní: stopy a jejich absence v archivu

HOLT MEYER

Nepřítel ztratí odvahu,
jak zaslechne náš zpěv a smích
Miroslav Zachata: *Armádě zdar*¹

Dominance masové písně v určitém období česk(oslovensk)ého literárního kánonu je očividným traumatem českých literárních dějin. Trauma je vyjadřováno především tak, že se o něm nemluví. A nejen nemluví, nýbrž systematicky nemluví. Přitom se dotýká tvorby takových kanonických spisovatelů jako Pavla Kohouta a Milana Kundery.² V literárněvědné bohemistice se o masové písní padesátých let téměř nediskutuje (totéž lze říci o literárněvědné germanistice a rusistice). Na první pohled mají pravdu ti kolegové, kteří tvrdí, že se texty těchto písní nudně opakují, že se v nich vracejí stejné motivy, takže o nich nelze mluvit či psát vážně.

Pavel Janáček správně uvažuje o masové písní jako části „zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četby“ (Janáček 2003: 8). Bezpochyby je nutné zabývat se subžánry tohoto žánru a popsat jejich témata – tento úkol Janáček s hlubokou znalostí materiálu splňuje: „Typem základním a zprvu i nejpočetnějším byla *píseň pochodová*, v jejímž úderně rytmickém textu se za pomoci rýmovaných hesel proklamovala jednota a soudržnost kolektivu, jeho bojové odhodlání, ať už bylo namířeno pro-

1] Citováno podle Horák 1953: 43–45.

2] Jako tvůrce masových písní označuje Pavel Janáček v základní práci na toto téma následující jména: Bedřich Bobek, E. F. Burian, Anna Hostomská, Pavel Kohout, Ivan Kubíček, Milan Kundera, František Kubr, Eduard Petiška, Michal Sedloň, Erich Sojka, Karel Šiktanc, Vlastimil Školaudy, Jan Trefulka, Ladislav Urban, Dalibor C. Vačkář, K. M. Walló, Miroslav Zachata, Vilém Závada (Janáček 2003: 8).

ti kapitalistickému ‚včerejšku‘, nebo proti současnému Západu (to bylo obvyklé zvláště v početných skladbách protiválečných, vojenských a pohraničnických). Opačnou, pozitivní perspektivu vyjadřovaly písně o spojenectví a přátelství se SSSR a dalšími zeměmi lidově demokratického tábora. [...] Probíhající společenské změny tyto písně vykládaly pomocí konvenčních metafor (revoluce jako vítězství ‚světla‘ nad ‚tmou‘). Vyzývaly k účasti na brigádách, adorovaly fyzickou práci, motivovaly pro nábor do hornictví a těžkého průmyslu. Další jejich textový model představovaly symbolické závazky k usilovnému postupu směrem k socialistické budoucnosti. [...] Verše pochodových písní jednoduchým způsobem zpracovávaly ústřední tematický komplex budovatelské kultury, motivy strojů, továren a průmyslové práce. [...] Lyrický mluvčí pochodových písní byl stylizován tak, aby svědčil o splynutí jednotlivce s lidskou množinou, spjatou jednotným cítěním, vírou a cílem. [...] Pochodovými písněmi měl promlouvat sám budovatelský kolektiv, proto jednoznačně upřednostňovaly objektivní perspektivu, gramaticky vyjadřovanou první osobou množného čísla. [...] Satirickou variantou masové písně byla *častuška*. Posláním tohoto druhého ze subžánrů masové písně bylo pranýřovat dílčí nedostatky či nezmary ve výstavbě socialismu, konfrontovat přežilé a naopak pokrokové postoje k životu. [...] Některé satirické písně vznikaly na konkrétní popud, představovaly časový komentář k události v jednom podniku nebo regionu. [...] Konečně třetí subžánr masové písně představovaly *texty hymnické*. Charakteristická pro ně byla idylizace skutečnosti. Texty pochodových písní kladly hlavní důraz na úkoly a překážky, jež musejí budovatelé zdolat; zisk z podobného hrdinství v podobě požitků ‚socialistického ráje‘ odkládaly do budoucna. Hymnické písně nahrazovaly tuto asketickou perspektivu pohledem opačným. Vyjadřovaly okouzlení z přítomnosti, poukazovaly na to, že ‚ráj‘ není jen obtížně dosažitelným cílem, ale zpřítomňuje se všude kolem, vystupuje na povrch všedního koloběhu“ (tamtéž: 8–10).

Janáček nazývá téma svého zkoumání „četbou“, ačkoli není jisté, zda lze vůbec mluvit o „četbě“, jedná-li se o postavení masové

písně v kánonu. Právě subžánr hymnický předpokládá pragmatické prostředí, které se nespojuje pouze s „četbou“. Důležitá je rekonstrukce události či řetězu událostí v rámci specifické komunikační situace (zpěv na církevní pouti také nikdy nemůžeme rekonstruovat pouze jako text pro čtení).

Konkrétněji řečeno: Lze číst Kohoutův chef d'oeuvre Zítř se bude tančit všude jako „nahý“ text, tedy bez povědomí o Rozárce a jiných nezapomenutelných figurách filmu, pro který Kohout tato slova napsal?³ Můžeme si představit pochodovou píseň bez (alespoň virtuálního) pochodu?

Zítř se bude tančit všude je jenom jeden z nápadnějších příkladů, protože se jedná o známého autora. Mluvíme-li tedy o Kohoutovi jako o kanonickém autorovi poválečné literatury, nelze o této písni pomlčet nebo ji označit za dětskou chybu, a dobu, kdy vznikla, za kulturní etapu bez významu. Stopy tohoto období jsou naopak nezbytnou látkou pro analýzu dějin kánonu.

Důležitým faktorem dějin příslušné etapy literárního kánonu je také dobová mobilizace vědeckých pracovníků na univerzitách v ČSR (mezi nimi i rektora Univerzity Karlovy Jana Mukařovského, viz níže), NDR, Polsku, Maďarsku a jiných socialistických zemích, kteří vypracovali celou teorii „realistické hudby“ a „mistrovství“ jejich stvořitelů.⁴ Tito vědečtí pracovníci byli na univerzitách zaměstnáni i později (mnozí po několik desetiletí) a jejich příspěvek k formování kánonu padesátých let není tedy nutno vysvětlovat jen okolní hysterií.

Ovšem nejen institucionální mobilizace a životopisy osob, jichž se týkala, mají z hlediska kánonu masové písně svůj význam. Pozoruhodným faktem je okolnost, že ona sama inscenuje vlastní kanonizaci. Úkolem tohoto textu je právě analýza mechanismů sebekanonizace a sebeinscenace.

3] Podobnou otázku sice lze položit i u dnešního „songu“, závisejícího na svém videoklipu, ale autoři textů těchto písní nemají formát Pavla Kohouta a také nehrají takovou společenskou úlohu.

4] V NDR například vznikly dva sborníky o významu „geniálních“ Stalinových jazykovědných tezí z roku 1950 pro „realistickou“ hudbu. Šlo vlastně o překlady vybraných čísel časopisu *Sovětskaja muzyka* (Sterz 1952–1954).

Dá se jistě namítat, že tyto mechanismy se kánonu a jeho funkcí přímo netýkají. Ale čím by pak vůbec byl kánon, kdyby vylučoval techniky sebekanonizace a sebeinscenace? Dá se s kánonem zacházet jako se stabilním faktem kultury? Ano i ne. Stabilním faktem kultury je takový kánon, který ministerstvo školství stanoví pedagogům, jež má na své výplatní listině. Ale to je per definitionem, tedy tautologie. Literární věda musí pro analýzu procesů kanonizace určitých děl a textů v určitém období vyvinout jinou metodu (vědeckou a deskriptivní, nikoli pedagogickou a normativní). Kanonizaci v tomto smyslu nelze považovat za normální regulativní proces kulturních dějin – je spíše, jako každý princip tvoření a strukturace archivu, reflexem kulturní imaginace. K psychologickému repertoáru této imaginace určitě patří i narcistní potlačení nepříjemných (čili traumatických) vzpomínek. Považovat resultát takových procesů za jednoduchý fakt, který by šlo využít v pedagogice podobně jako například místo narození nebo jinou okolnost z biografie Boženy Němcové (a s nímž by mohlo pracovat ministerstvo), je v nejlepším případě naivní (Meyer 2005: 208–212). Pedagogický kánon není identický s resultátem vědeckého zkoumání kánonu různých období.

Mechanismy sebekanonizace a sebeinscenace jako faktory totalitní kultury patří k historickým faktům, s nimiž musí analýza procesů vzniku a způsobu fungování kánonu počítat. Mají jiný stupeň a jiný typ normativnosti než dnešní školní program, ale jsou součástí dědictví, k němuž musí analýza kánonu přihlížet. Nejsou pouze nějakou exotickou nemocí, ze které by se kultura (zcela beze stop) zotavila.

Spíše lze říci, že samy písně (nejen texty, nýbrž celé pragmatické prostředí kolem jejich provádění a propagace) obsahují rekonstrukci „epistémé“ (Foucault) jako souboru diskurzivních faktorů, který činí určité věci nevýslovnými a jiné výslovnými. Foucaultovo „problematizování dokumentu“ (Foucault 2002: 14) a fakt, že historie transformuje dokumenty v monumenty, tedy „pracuje s masou prvků, které mají být izolovány, seskupeny, vybráno z nich podstatné, uvedeny do vzájemných vztahů a uspořádány do souborů“ (tamtéž: 15–16), lze použít v souvislosti se stopami (mediálních, rituálních)

praktik kolem textu a hudby písní. Foucaultova analýza „diskontinuity, zlomu, prahu, hranice“ (tamtéž: 35) a „nerereflektované kontinuity“ (tamtéž: 41) je mimořádně relevantní pro porozumění procesům v dějinách hudby a estetiky a především jejich institucionálnímu spravování v padesátých letech i v desetiletích následujících. Taková analýza umožňuje „popis diskurzivních událostí“ (tamtéž: 44) a nalezení „skupin vztahů mezi výpověďmi“, které stvořily „styl“ určitého období (tamtéž: 54). Foucaultova „archeologie“ nám zase dává možnost zkoumat, jak jednotlivé „vědy“ (tamtéž: 58) zacházely dřív a zacházejí dnes s „výpověďmi“ různých epistém a jak vřadily (vřazují, či naopak nevřazují) tyto výpovědi do archivu (tamtéž: 119nn). To, co navrhuji, je v podstatě takovýto „archeologický popis“ praktik kolem těch masových písní, které byly v oběhu po únorovém puči roku 1948.

Pokud „pouze“ čteme texty těchto písní (a nepopíšeme celek praktik kolem nich, což by bylo žádoucí), měli bychom podle mého názoru hledat stopy těch mechanismů sebekanonizace a sebeinscenace, které se dají v textovém materiálu najít. Znamená to brát zřetel na stopy performativity kolem textu a na performativitu textu samého. Množství textů masových písní performativně inscenuje *vítězství písně* – performativně proto, že se *vítězství* uskutečňuje okamžikem uvedení písně. Následující příklady jsou zvláště nápadné:

Jen rozezvuč se ještě víc
a rozezpívej z plných plic
ty země která rodiš lid,
jenž kráčí k slunci vstříc.

(Rambousková: Se zpěvem a smíchem, 1948, hudba Josef Stanislav; cit. Karbusický – Vanický 1953: 136)

Písní a šťastným úsměvem
vítáme nová jitra;
už dnes je krásná naše zem,
oč hezčí bude zítra!
Zítra se bude tančit všude,

až naše *vítězné* vlajky rudé
na stožáry světa vyletí!

[...]

Až do samoty nejtíší
pronikne naše *píseň*,
a každý, kdo ji uslyší,
ten taky roztančí se!

Kvetoucí zemí jede vlak,
v slunci se leskne řeka
a píseň letí do oblak
a s nimi do daleka;
do ulic velkých cizích měst
kde všichni mladí lidé
začnou ji zpívat na počest
života, který přijde!

Můžeš se volně rozletět,
písničko jasná, smělá,
vždyť není síly na světě,
jež by tě zadržela.
Veselý, silný, mladý svět
do tance se dnes dává;
láskou chcem hory přenášet,
šťastnému míru sláva!
Sláva!

(Pavel Kohout: Zítřka se bude tančit všude; zvýraznil H. M.)⁵

Dnes v zemi mé navždy znamená,
že zítřka je už včera.
Zní v práci nám *píseň vítězná*
mládně opět země má!
(Naše země je dnes krásná; zvýraznil H. M.)⁶

5] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/232> [přístup 2006–06–30]

6] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/261> [přístup 2006–06–30]

Sovětské východisko tohoto motivu jasně dokládají texty masových písní přeložené Janem Urbanem:

A se smělou *vítěznou písní*,
se výsledek nám objeví,
my přemohli zlou řadu tísní,
nám v práci se vždy uleví.
Ať pracovní i milostná nám
píseň zní
teď země naše jíti má
do nových dní.

(B. Kornilov – překlad Jan Urban: Píseň brigády,
hudba Dmitrij Šostakovič)

Po vlasti, kam oko jen se dívá,
v denní práci nebo v boji zlém,
národ píseň radostnou si *zpívá*
o příteli velkém otci svém.

Stalin naše bojová je sláva,
Stalin mládež vedl, jí vždy přál,
s *písní* svou, jež *vítězství* mu dává,
národ náš za Stalinem jde dál.

(A. Surkov – překlad Jan Urban: Píseň o Stalinovi,
hudba M. Blantěr)⁷

Praxe provozování těchto písní však zůstává česká, tedy kánon je také český. V jakém archivu se nachází? Jak jej můžeme najít a rekonstruovat?

Jednu z nejdůležitějších analýz masových písní nacházíme v už několikrát uvedené Janáčkově studii: „Písnový text s politickou tematikou a s agitační funkcí představoval jedinou formu, v níž v konzumní oblasti budovatelské literatury plynule pokra-

7] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/259> [přístup 2006–06–30]

čoval pokvětnový kulturní vývoj. Co do výrazových prostředků se text masové písně v základních rysech konstituoval před únorem 1948 (většina prvních masových písní včetně dobově velmi populárních Halasových a Dobiášových skladeb se nadále objevovala v nových a nových otiscích), komunistický převrat pro něj pouze znásobil sociální objednávku a vytvořil příznivou atmosféru. Počínaje rokem 1949 zaznamenalo hnutí masové písně obrovský rozmach, jen celostátní Soutěže tvořivosti mládeže se o rok později účastnilo deset tisíc souborů s celkem čtvrtmilionem účinkujících. Sociálním rozměrům nového společenského zpěvu odpovídala aktuální tvorba textů, kvantitativně daleko převyšující uměle podporovanou textařskou nabídku předúnorovou. Protože i soudobá poezie, zvláště práce mladých komunistických radikálů, hledala v písňové tradici kýženou prostotu a lidovost tvaru, verše určené pro poslech a pro četbu neoddělovala v dobové produkci jasná hranice“ (Janáček 2003: 8). Janáčková analýza je i zde bezpochyby správná. Nepomůže nám ale s rekonstrukcí těch signálů v textu a akademicko-politických praktik, které souvisely s kanonizací a sebekanonizací masové písně. K signálům v textech samých se dostanu později, nyní bych chtěl zdůraznit několik aspektů soudobé budovatelské filologie. Klíčovým pojmem je zde „hodnota“, neboť hodnocení je materiálem literární kanonizace.

Kanonické trauma I: Mukařovský

Navrhuji následující tezi: propagační budovatelské práce používají slov „hodnota“ a „hodnocení“ jako instrumentu rozšiřování masových písní, což se dá interpretovat jako výpověď o budovatelské „epistémé“ a jejích kanonizačních (i kanonických) účincích. Pro příklad cituji ze dvou textů z časopisu *Tvorba* (1951) a z předmluvy ke sborníku *Český revoluční zpěvník* (1953). „*Hodnocení* uměleckého mistrovství, jakého si žádá literární věda dnešní, je ovšem zcela jiné, než jakého bylo schopno objektivistické zkoumání strukturalistické: umělecké mistrovství je, jak jsme již řekli, pro marxistickou literární vědu těsně spjato s ideovostí uměleckého díla, a tato věda *hodnotíc* je, chce napomáhat zdokonalování literárního jazyka, kdežto strukturalisté byli pod vlivem představy

samoúčelnosti básnické formy a podléhali buržoaznímu objektivismu. Leckterý poznotek strukturalistů bude proto třeba vyprostit ze sítě nesprávných teoretických názorů, všechny pak bude nutno přetvořit ze stanoviska nových úkolů literatury a literární vědy“ (Mukařovský 1951: 966). „Nová budovatelská píseň svými ideovými i hudebními hodnotami úspěšně vytlačuje všechny zbytky úpadkového buržoazního braku z vědomí lidu a otevírá mu rozzářený a čistý pohled do světlé socialistické budoucnosti“ (Karbusický – Vanický 1953: 13). „Rozezvučí v nás nové, bohatší melodie plné líbeznosti a lásky. Myslím, že musíme především usilovat o naši výchovu v nové lidi, hledat všemi silami ne povrchní poučení, ale hluboké poznání, prožívat, radovat se z budovatelských úspěchů našeho lidu, milovat našeho úderníka, družstevníka, vidět velikost obětavosti našeho lidu, žít s ním, s ním hovořit, jím burcovat své síly“ (Dobiáš 1951: 100). Třetí z uvedených textů sice nepoužívá přímo slova „hodnota“, ale pojmenovává hodnoty, o nichž je řeč.

Nemusím zde obšírně vykládat, že Mukařovský jako (mimořádně kanonický) strukturalista třicátých a čtyřicátých let používal slova „hodnota“ a „hodnocení“ například ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1935). Je očividné, že je tehdy používal v jiném smyslu (který Miroslav Červenka podle Ingardenovy terminologie nazýval „konkretizací“). Avšak to „hodnocení“, o němž pojednávají Mukařovského „budovatelské“ práce z padesátých let, podporuje procesy sebekanonizace.

Z tohoto hlediska je pozoruhodné, že sebekritika odříkajícího se strukturalisty Mukařovského obsahuje toto sémantické pole dvakrát, a tím podporuje sebekanonizaci masových písní. Úlohou literární vědy (literárněvědné bohemistiky) je podle Mukařovského „hodnocení uměleckého mistrovství“ (takto překládá běžné ruské „másterstvo“). Zřídlem mistrovství, které prý lze „hodnotit“, je jednoznačně „ideovost uměleckého díla“. „Hodnocení“ této „ideovosti“ (také překlad ze slovní zásoby nejtemnější sorely: „idějnost“) má náramně konzervativní, normativně filologický úkol: „napomáhat zdokonalování literárního jazyka“. Tak vypadá

práce filologa „ze stanoviska nových úkolů literatury a literární vědy“ (Mukařovský 1951: 966). Pozoruhodná je na tomto místě i skutečnost, že literatura a literární věda mají zřejmě „úkoly“ stejné.

Mukařovský mimo jiné píše, že „umělecké mistrovství je [...] pro marxistickou literární vědu těsně spjata s ideovostí uměleckého díla, a tato věda hodnotit je, chce napomáhat zdokonalování literárního jazyka“ (tamtéž). Zde je nutno zdůraznit, že dominujícím faktorem uvedeného modelu je tradiční filologická pedagogika, v níž jsou literární věda a lingvistika těsně spjaty (tak jako „mistrovství“ je spjata s „ideovostí“). Tím se vracíme k problému kánonu, protože „mistrovství“ je v tomto modelu nejdůležitější kritériem kanonizace díla.

V sovětské sověle stála masová píseň na vrcholu hudebního i textového kánonu.⁸ To znamená, že Mukařovský navazuje na sovětskou praxi zasahování do uměleckého procesu, ale činí tak zdánlivě kvůli české literatuře a literárnímu jazyku samotnému. Návrat filologie je traumatem literárněvědné bohemistiky a především její strukturalistické větve, která představuje její bezpochyby největší přínos světové literární vědě. Zpětná filologizace literárněvědné bohemistiky je pokračováním procesů odehrávajících se v sovětské literární vědě, souvisí s všeobecnou stalinskou restaurací kulturních hodnot 19. století. Je tedy součástí traumatu stalinismu v české kultuře.

I Mukařovský se „refilologizuje“. Nápadné podobnosti najdeme při srovnání jeho formulací s těmi v předmluvě *Českého revolučního zpěvníku*. Zde čteme: „Nová budovatelská píseň svými ideovými i hudebními hodnotami úspěšně vytlačuje všechny zbytky úpadkového buržoazního braku z vědomí lidu“ (Karbusický – Vanický 1953: 13). Stejný úkol měla splnit a stejné „hodnoty“ měla obsáhnout i literární věda v citovaném Mukařovského podání. Ale tato „hodnota“ a toto „hodnocení“ je obsaženo v tzv. „lidu“, jak to alespoň naznačuje text Václava Dobiáše z téhož ročníku *Tvorby*:

8) Abychom se přesvědčili o dominanci masové písně, stačí si přečíst programové články v časopisu *Sovětskaja muzyka* z poválečného období.

„Rozezvučí v nás nové, bohatší melodie plné líbeznosti a lásky“ (Dobiáš 1951: 100). A tato formulace zase opakuje slova již citované předúnorové masové písně Se zpěvem a smíchem: „Jen rozezvuč se ještě víc a rozezpívej z plných plic, ty země která rodiš lid, jenž kráčí k slunci vstříc, jenž kráčí k slunci vstříc, k slunci vstříc“.

Hodnotou, mega-významem všech těchto znaků „ideovosti“ je slunce, k němuž my všichni „kráčíme“. Archivem těchto „hodnotových“ znaků je mašírující tělo. Slunce, metafora všech metafor, určuje směr mašírujícího těla i všech médií a hlasů, jež posílají tato těla daným směrem (včetně vědeckých hlasů, jako je ten Mukařovského). Má jenom jednu hodnotu a jeden význam: kanonizaci. Řeč o slunci můžeme opět považovat za stopu kanonizačních procesů. Slunce hřeje a svítí. Jeho působnost, jeho metaforicko-sémantické pole jsou tedy tělesné.

Těla a písně (exkurz)

Zajímají mě takové stopy, které se vztahují ke kulturnímu archivu, tedy signály a symptomy mnemotechnických strategií textu. Tyto signály a symptomy směřují do nejvyššího kulturního kánonu jako centrálního archivu mediální produkce budovatelského období. Kánon, o němž mluvím, není kontrolován explicitními (akademicko-univerzitními nebo tržními) instancemi, ale přechází přímo z mediálního ansámblu písně do zpívajícího těla.

Říkám-li „do zpívajícího těla“, mám na mysli tělo zpívajícího člověka i tělo chápané jako místo zpěvu – tedy jako místo archivace a performace písně. Tělo, které v určité etapě, především (ale zdaleka ne jenom) budovatelské, mělo opakovaně účast na plnění rozkazu zpívat, je transformováno v archiv, zabezpečující paměť mediálního ansámblu a nesoucího do konce života stopy příslušné praxe.

Mohu zde tyto mimořádně důležité procesy a jejich textové stopy jen naznačit, neboť jinak bych musel tělesné praktiky spjaté se zpěvem písní dokumentovat.

Vraťme se nakonec k literárnímu, tedy textovému materiálu a k jeho tvůrcům.

Kanonické trauma II: Kohout – Kundera

Písní a šťastným úsměvem vítáme nová jitra.

Pavel Kohout: *Zítří se bude tančit všude*⁹

V té pevné družbě na smrt, tam naše síla je

Milan Kundera: *Píseň družby*¹⁰

Kohout a Kundera se nacházejí přímo v centru bohemistického traumatu masové písně. Chtěl bych zdůraznit, že mi nejde o „donášení“ na tyto autory. Jejich kariéry jsou pro mě předmětem odborného diskurzu (nebo spíš jeho absence). Předmětem, který poukazuje na trauma, a to i v německojazyčném a frankofonním prostředí, kde Kohout a Kundera reprezentují určitý sektor češství. V obou prostředích existuje mýtus o jejich minulosti, který ji nejen činí nevinnou (jinak by nemohli dostat německý *Bundesverdienstkreuz* či francouzské občanství), ale navíc přepisuje dějiny masové písně z partikulárního hlediska, které je do jisté míry hlediskem vypravěčů literárních děl obou jmenovaných autorů.

Téměř každý všeobecný článek o Kohoutovi – výjimkou je vynikající text Věry Brožové ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* (Brožová 1995)¹¹ – se podílí buď na denunciaci, nebo na mytizaci tohoto protagonisty přechodu od budovatelské kultury k sebezničení budovatelského vědomí. Třetí možnost – analýza stop budovatelství – se zřejmě jeví jako nežádoucí či neužitečná, což lze podle mého názoru vysvětlit traumatem, o kterém jsem se zmínil na začátku své studie.

9] <http://blog.lide.cz/jurgenz/2004/01/25/232> [přístup 2006–06–30]

10] Citováno podle Janáček 2003: 9.

11] Schamschula oproti tomu o Kohoutově budovatelském období téměř nepíše: „Die Anfänge Kohouts liegen [...] in der Aufbauphase Sozialistischen Realismus [...] Seine ersten Stücke, z.B. *Dobrá píseň* (1952), *Záříjové noci* (1955), *Sbohem smutku* (1957) [...] und *Taková láska* (1957) [...] befassen sich mit dem neuen Menschen in der sozialistischen Ordnung, besonders innerhalb des Kollektivs beim Militär, doch kommt es in den ersten beiden Stücken bereits zu einer ersten Abkehr vom den Prinzipien des sozialistischen Realismus“ (Schamschula 2004: 496).

Oba, Kohout i Kundera, jsou kulturní *actantes*, u nichž můžeme připustit, že masová píseň přešla v tělo; nebyli jen oběťmi písňové praxe, ale i spoluvůrci celé kultury, jejíž dominující součástí masová píseň byla. Kohout patřil dokonce k nejefektivnějším ze všech. Relevantní částí jejich těla byly nejen uši a nohy, ale i ústa a prsty. Opakuji – nejde mi o denunciaci, nýbrž o popis tělesných osudů masových písní a jejich autorů v kánonu a archivu.

Jestliže Kundera popisuje a cituje masové písně i budovatelskou kulturu v románech *Žert*, *Život je jinde* a v *Knize smíchu a zapomnění* (nezapomínejme, že „smích“ je klíčové slovo masových písní), pak skrze tyto romány vejdou příslušné popisy a citáty do literárněvědného kánonu. Prvky těchto knih tvoří vlastně jakýsi skrytý kánon masové písně, a to tím spíše, že Kundera vlastní minulost stoprocentně neguje, čili absolutně negativně zhodnocuje.

Není pak možné říci, že masová píseň žije právě v této negaci dál – dokonce jako negativní kanonizační činnost? V tomto smyslu jsou i Kunderovy „afirmativní“ písně („V té pevné družbě na smrt, / tam naše síla je“) i jeho „negativní“ prózy o vlastní budovatelské minulosti (například známá scéna z *Knihy smíchu a zapomnění*, kde mladí lidé spolu s Paulem Eluardem vzlétají do nebe nad Václavským náměstím při tanci a zpěvu) stopami a potenciálním předmětem takového textového zkoumání, které jsem ve svém příspěvku navrhl. Oba druhy stop a oba literární druhy jsou součástí archivu masové písně, který – kvůli „nereflektované kontinuitě“ a neviditelné „diskontinuitě“ – ještě nebyl sestaven. V případě masové písně tento archiv – jako soubor „skupin vztahů mezi výpověďmi“, které tvořily „styl“ určitého období – bude obsahovat více materiálu, než si literární vědci-bohemisté obvykle představují.

Literatura

BROŽOVÁ, Věra

1995 Pavel Kohout, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, red. P. Janoušek a kol. (Praha: ÚČL AV ČR – Brána, Knižní klub), s. 393–396

ČERVENKA, Miroslav

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

DOBIÁŠ, Václav

1951 Masová píseň – nejvýraznější projev nové hudby, *Tvorba*, č. 5, s. 100

FOUCAULT, Michel

2002 *Archeologie vědění* (Praha: Herrmann & synové)

HORÁK, Milan (ed.)

1953 *Za Gottwalda vpřed. Vojenské písně českých a slovenských skladatelů* (Praha: Naše vojsko)

JANÁČEK, Pavel

2003 Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let, *Tvar*, č. 20, příl. *Edice Tvary*

KARBUSICKÝ, Vladimír – VANICKÝ, Jaroslav (edd.)

1953 *Český revoluční zpěvník* (Praha: SNKLHU)

MEYER, Holt

2005 Fantomové bolesti literární historie, *Slovo a smysl*, č. 2, s. 210–214

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1951 Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě, *Tvorba*, s. 966–968

SCHAMSCHULA, Walter

2004 *Geschichte der tschechischen Literatur* (Köln am Rhein: Böhlau)

STERZ, Wolfram – STERZ, Karl (edd.)

1952–1954 *Um die Grundlagen der Musik: Diskussionsbeiträge über die Auswirkung der Arbeit J. W. Stalins „Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft“ auf die Musik* (Halle: Mitteldeutscher Verlag)

Prof. Dr. Holt Meyer, Universität Erfurt