

Vladimír Lébl - Jitka Ludvová

Žádný z českých umělců nebyl tak zvýznamněn, heroizován a glorifikován jako Smetana, žádný z českých spisovatelů a výtvarníků nenabyl tak ostře vysunuté postavení v národní kultuře. Česká tradice literární, dramatická nebo výtvarná rostla spíše množinou zjevů různého založení a generační příslušnosti, aniž by jedinému z nich byla obecně přiřčena výjimečnost zakladatelské osobnosti a nadčasového vzoru. S kultem Smetanovým tomu bylo a je jinak. Kdybychom chtěli formulovat hlavní rysy novodobé české hudební kultury, smetanovství by nemohlo chybět jako jeden ze stěžejních znaků nejen národně hudební, ale národně kulturní ideologie. Uctívání Smetany vrostlo tak hluboce do obecného povědomí, stalo se tak samozřejmým, že se nakonec už necítila potřeba zamyslet se nad ním, analyzovat je, ptát se po příčinách a důsledcích.

Jedním z průvodních znaků heroizace Smetany bylo jeho postupné vyvázání z dobových kontextů. Smetanovská literatura záhy vytvořila a pak beze změn opakovala model mučednické osobnosti, jíž byl určen trpký los boje proti obecnému neporozumění, po jejímž boku stálo jen několik věrných a jež žila a tvořila vrcholná díla v duchovní samotě a pro budoucnost. Stalo se zvykem interpretovat Smetanovo dílo jako uzavřenou soustavu hodnot, jež existuje "an sich" v jakési absolutně soběstačné původnosti. Závislosti na dobové kultuře se připouštějí pouze do času švédských symfonických básní jako hranice Smetanova duchovního zrání. O. Zich prohlásil, že Smetanova tvorba, počínaje čtyřicátým rokem umělcova života, je prostá jakýchkoli vlivů, a toto a jemu podobná tvrzení se živelně přenesla na hodnocení všech rovin Smetanova díla včetně roviny inspirační. Z tvrzení o Smetanově původnosti se učinilo dogma, alergické na případné zmínky o možných souvislostech, podobnostech, či dokonce závislostech. Je příznačné, jak v popularizačních rozbo-rech i v nečetných obšírnějších analýzách Smetanových skladeb absentuje srovnávací metoda. Pokud se srovnává, pak zase jen jedno

Smetanovo dílo s jiným a celý tento blok písemnictví je fascinován poznatkem, že ve Smetanově tvorbě vládne zákon invenční sourodosti; tato zákonitost je dokonce absolutizována jako nadčasově vzorová pro celou českou hudbu, ačkoli by se mělo vidět, že i ona je vlastně plodem poetiky hudebního novoromantismu. Výklad Smetanovy tvorby jako uzavřené soustavy bylo možné postupně prosadit o to snadněji, čím důsledněji se v české hudební kultuře vymazalo z provozovací praxe, a tím i z obecné paměti téměř vše, s čím Smetanova tvorba přicházela do denního styku. Proces perlustrace tvorby Smetanovy doby, který se odehrál zhruba v letech 1890 - 1900, byl velmi radikální, postihl rozsáhlé autorské bloky i celé hudebně druhové oblasti: z pestré produkce 60. - 80. let přežily vedle díla Smetanova, Dvořákova a Fibichova jen roztroušené ostrůvky. Podobný proces se jistě odehrál i v jiných oblastech českého umění, s tím rozdílem, že se tam dříve či později přihlásil ke slovu vědně historický interes, který znovu prozkoumal zasuté jevy a nezřídka je dovedl znovu vřadit do života. Nic takového se nestalo v hudební oblasti, naopak, zde se jen prohluboval negativní vztah k vyřazené hudbě a byl to vztah podivný, protože jen pasívně repetoval dřívější odmítnutí a pramenil de facto z nevědomosti. Zatímco literární a výtvarnou historii bychom někdy mohli podezřívát z přílišné sofistické českého umění druhé třetiny 19. století, v našem případě konstatujeme vztah macešský, jenž nese vinu na hudebním a kulturním vzduchoprázdnu kolem Smetanovy osobnosti.

Ve zmíněné studii jsme učinili pokus vyložit jedno Smetanovo dílo v úzkém vztahu k době jeho vzniku, vysledovat jeho dobové souvislosti. Vybrali jsme cyklus *Má vlast*, neboť právě v literatuře věnované tomuto cyklu je možné zjistit časně vzniklou interpretaci tohoto díla jako výsostného duchovního vlastnictví Smetanova, při zanedbání zcela elementárních vztahů k různým projevům ideologie raného českého nacionalismu.

Probíráme-li se českým kulturním ovzduším první poloviny 19. století, odevšad k nám doléhají slovní průvodci mladého českého nacionalismu: "Snad žádné slovo nevyskytuje se v aktech muzejních tak často, jako slovo *vlast*, *vlastenec*, *vlastenecký*, *vlastenectví*," poznamenal dějepisec Národního muzea J. Hanuš na okraj situace let 1823-41 a jeho poznámku lze široce zobecnit. I když byl zprvu jako nejpodstatnější znak národnosti pochopen jazyk, po roce 1810 začala převládat snaha vtisknout představě *Vlasti* konkrétní rozměr, především rozměr historický. Objevení "slavné minu-

losti" se stalo spolu se vzkříšením jazyka hlavním kulturně politickým nástrojem emancipace českého národa a bylo v řádu tehdejších věcí, že nacionalismem okřídlená fantazie zbarvovala vynořující se dějiny českých zemí básnickou fikcí. Klíčového významu nabývaly Hankovy padělky, Hájkova kronika, Lindův román Záře nad pohanstvem, ilustrované Dějiny české a další literární díla, která se stala bohatou studnicí umělecké inspirace, prolínala do prvních archeologických a historických výzkumů a ovlivňovala směr pozornosti rodících se historických oborů; myslíme zde především na Vocelův Pravěk země české, na Šafaříkovy Slovanské starožitnosti a samozřejmě Palackého Dějiny, jejichž ústřední teze o smyslu českých dějin se stala téměř národním evangeliem. Přítomnost základního rejstříku dějinně vlasteneckých motivů je v první polovině 19. století zřejmá i v tvorbě umělců tak excentrických, jakým byl Mácha. Také v jeho díle figurují místa, postavy a události typicky spjaté s tehdejší představou Vlasti, jakkoli mají spíše funkci šerosvitných pozadí či výchozích bodů subjektivně romantické imaginace. Znamé odmítnutí Máchy jako autora Máje však naznačilo, jak citlivá byla hranice dobového vkusu, jak striktní byl kánon patriarchálního idylismu a krotce vlasteneckého horování, které se zdaleka nerozloučilo s biedermeierem a z romantismu si vzalo jen nevinnou slupku. Na podobnou hranici narazil později i Josef Mánes, jehož soubor ilustrací k Rukopisu královédvorskému musel zůstat torzem. Postupně houstly i jiné signály mezi kulturní vyspělostí českého měšťanstva, ale zůstaly vesměs oslyšeny, a zejména na ně dávala zapomenout druhá vlna českého nacionalismu, která se vzedmula v ovzduší konstitučních a státoprávních nadějí 60. let. Říjnovým diplomem 1860 začala další fáze politické a kulturní národní emancipace, která symbolicky vyvrcholila vybudováním Národního divadla.

Je otázkou, jaké nové kvality přinesla 60. - 80. léta do ideologické výzbroje českého vlastenectví. Musíme konstatovat, že k arzenálu dějinně národních motivů nepřibylo nic podstatně nového; nová byla ovšem kvantita, ofenzivnost a rozmanitost této výzbroje. Nositeli nacionální ideologie už nebyli jedinci a malé skupiny, ale široce rozprostřená síť spolkového hnutí organizovaná podle Sladkovského apelu "Sdružujme se". Nepoměrně se zvýšila protirakouská a protiněmecká akcentace nacionálního hnutí. Vzrostla rozmanitost kulturních projevů: obrovská česká produkce 60. - 80. let se rozpínala od vlasteneckého módního zboží a kýče až po první zralá umělecká díla. Síla českého psaného slova byla nyní

násobena silou slova mluveného a do popředí vystoupily druhy umění schopné bezprostřední smyslové působnosti. Nacionální ideologie byla nyní přímo celebrována v plenéru na národních slavnostech, na spolkových akcích u příležitosti památných dat, svěcení praporů, otevírání veřejných budov, odhalování pomníků, zahajování provozu mostů, železnic a jiných technických zařízení. Byly odbývány stovky slavnostních projevů a zejména v ohnivých projevech Sladkovského lze dobře postřehnout dovednou kumulaci prostředků neomylného působení na vlastenecký cit posluchačského zástupu: hlavní a stále místo měly zde obrazy české minulosti; motivy spjaté s bájnými postavami, památnými místy a historickými reky a událostmi byly postupně vybroušeny do téměř neměnných spojení. Nenasatný hlad po hlasitém nacionálním sebevyjádření měl ostatně všude za následek produkci typizovaných dějinně vlasteneckých gest. Je známo, že Smetanův libretista Züngel je autorem asi 600 vlasteneckých básní určených k veřejné deklamaci a že celkový počet těchto jeho výtvo-
rů lze odhadnout na čtyř- až pětinasobek. Několik stěžejních látek a motivů, vesměs přebraných z první poloviny 19. století a nyní jen jinak artikulovaných, se stalo předmětem literární, dramatické a hudební veleprodukce, která měla bohatou škálu umělecké nároč-
nosti a nejrůznějšími formami sytila dobovou potřebu.

České vlastenectví přilnulo především k místům schopným vázat na sebe nacionální symboliku. Zárodky tohoto procesu lze sledovat například v rané fázi českého krajinářství, které pozvolna opouš-
tělo módní alpské motivy, obligátní scenérie divoké přírody, zave-
dený typ tzv. ideální krajiny a objevovalo půvaby labské roviny, povodí Vltavy, okolí Prahy a opuštěných českých hradů. Toto první ohmatávání rysů české krajiny bylo počátkem vývoje, na jehož konci nalézáme motivy, které prošly nejostřejší selekcí a zatavily se do obecného povědomí jako plně srozumitelné národní symboly: na oponu Prozatímního divadla, kterou měl Smetana každodenně před očima, vymaloval Jiří Kautský uprostřed Hradčany, po stranách Staroměst-
ské náměstí, Vyšehrad, Karlštejn, Říp a Blaník. České krajinné mo-
tivy nabývaly nejširší publicity prostřednictvím různě zveřejňova-
ných rytin a první pionýři, kteří putovali v romantickém osamění českou krajinou, byli brzy vystřídáni vlastenecky naladěnými vý-
letníky ubírajícími se se spolkovými prapory po známých už tra-
sách. Jim také byly určeny ilustrované publikace typu průvodců a informátorů, z nichž pro nás nejzajímavější je práce J. Krejčího a Smetanova libretisty J. Wenziga, která vyšla v roce 1857 s názvem Die Umgebungen Prags. Trasa, která je zde sledována, se seřazením témat výrazně podobá původnímu Smetanovu plánu cyklu Má vlast.

Jak lze doložit analýzou literárního, divadelního a výtvarného materiálu z let 1860 - 1874, tvoří právě látky budoucího symfonického cyklu *Má vlast* dobově nejoblíbenější *loci communes*. Zvláště důležité ovšem je, že je nalezneme bohatě uplatněny ještě před vznikem *Mé vlasti* také v české hudbě, kde prosákly do celé palety hudebních druhů od společenského zpěvu přes drobnou sborovou tvorbu, sborové výjevy, kantáty, rozmanité typy hudebního divadla až k tvorbě orchestrální. I když v české hudbě 60. a 70. let rychle zmohutněly spory o podstatu národnosti, otázka sepětí české hudby s ideologickou strukturou dějinného češství stála mimo diskusi.

Tematika *Vlasti* a jejích symbolických atributů vládla především společenskému zpěvu, v němž probíhal elementární proces hudebního artikulování vůdčích nacionálních pojmů. Jako příklad za mnohé citujme text písně Albína Maška *Má otčina* ze *Společenského zpěvníku* 1872: *"Tam, kde věnčí modré hory tisíce hradů svými bory, s Krkonošem Šumava, s Labem jášá Vltava: tam je otců země krásná, vlast rekovná, domov můj. Zde vltavská pne se skála, na níž matka králů stála, Vyšehrad se v zlatě skvěl, pod nímž Lumír písně pěl, Vyšehrad se v zlatě skvěl, ona země slávohlasná má je vlast a domov můj. Tam, kde v chrámě Svatovíta Čech své krále svaté čítá, Václava ctí, Karla má, pomiluj ny zazpívá, tam je moje půda spásná, půda svatá, domov můj."* Nezměrná popularita dějinně nacionálních motivů se přenesla ze zpěvního repertoáru i do taneční hudby, kde byly po desítkách komponovány třasáky, čtverylky, kvapíky a mazurky nesoucí názvy českých řek, hor, národních reků, například kvapíky *Žižkův sen* nebo *Hlas z Blaníka*. Ze základní roviny společenského zpěvu však existovala spojnice k umělecky náročnějším sborům, sborovým výjevům a kantátám, tak jak je komponoval zejména Karel Bendl, které měly obrovskou publicitu a v nichž se ustaloval hudební a hudebně dramatický vztah především k látkám husitským, včetně mnohonásobné citace písně *Ktož jsú boží bojovníci*. Žánr sborových výjevů nás pak bezprostředně převádí k českému hudebnímu divadlu v jeho "prozatímní" éře, které bylo hluboce ovlivněno náměty čerpanými z fiktivních i skutečných českých dějin a zvláště se dovolávalo doby nejstarší a doby husitské. Pod termínem hudební divadlo si v 60. letech a v první polovině 70. let nelze představit pouze operní představení v kamenné budově: musíme sem zahrnout pestrou škálu divadelních událostí konaných v nejrůznějších prostorách s nejrůznější účastí hudby, od písňových a hudebních vložek přes scénickou a meziaktní hudbu, hudbu k živým obrazům a melodramatickým výstupům až ke kapesním zpěvohrám a k opeře. V souvis-

losti se Smetanou jako autorem Libuše a Mé vlasti nás zajímají především živé obrazy, a to ze dvou důvodů. Živé obrazy patrně ovlivňovaly dramaturgii mnohých českých operních novinek z éry Prozatímního divadla, a to někdy přímo - jak je zřejmé ze závěru Smetanovy Libuše - někdy nepřímo: ve výstavbě libret českých tzv. velkých romantických oper s historickými náměty se jeví tendence organizovat vrcholové plochy jako statická skupinová aranžmá. Vůbec se zdá, že česká historická opera té doby souvisí s domácími obecně divadelními normami, provozními zvyklostmi a manýrami mnohem těsněji, než se dosud připouštělo, počínaje odvozeností látek od nejširšího okruhu českého historického dramatu a způsobem výstavby scén. Živé obrazy nás však zajímají také proto, že jejich vznosné, alegorizující uchopení dějinných atributů Vlasti představuje důležitý nový moment ve vztahu k těmto látkám, jenž nám může mj. vysvětlit i fakt jejich brzkého vstupu do symfonické tvorby. Ostatně, od divadla vedly přímé spojnice k českému dění koncertnímu, a to nejen tím, že pražské koncertní programy obsahovaly značné procento divadelní hudby, ale i tím, že nemalá část české orchestrální tvorby rostla z divadelních inspirací nebo měla původní funkci scénické hudby. Ačkoli pražský orchestrální provoz se jen zvolna osvobozoval od "staré" atmosféry nacionálního utrakvismu a zdaleka nebyl na takovém výsluní politické pozornosti jako české divadlo, i zde se v průběhu 60. a první půle 70. let rozvinulo tvůrčí směřování souladné s obecným zráním české národní kultury: česká orchestrální tvorba se měla vymanit z dědictví klasicismu, ze starých forem, a uzpůsobit se k vyjadřování mimohudebních programů. Jako dobový ideál se objevila symfonická báseň a Liszt se stal zde podobným vzorem, jakým byl v opeře Wagner. Cesta k české symfonické básni nebyla jednosměrná, vedla mnoha oklikami a odbočovala i do druhů symfonie, koncertní ouvertury a dokonce i scénické hudby. Dobové dychtění po české programní hudbě bylo zvláště patrné na prvních kritických reakcích týkajících se Dvořákovy III. symfonie, předehry k Tylově dramatické básni Jan Hus od V. Hřímálého, několika koncertních skladeb později zapadlého Wilhelma Meyera, Fantasie dle Máje K. H. Máchy od Z. Skuherského, a zejména na dílech mladého Fibicha /předehra k truchlohře J. J. Kolára Pražský žid, Koncertní předehra, ouvertura Othello a dvě symfonické básně Záboj, Slavoj a Ludiek a Toman a lesní panna/. Kritiky Fibichova Záboje zdůrazňovaly, že skladba je první částí budoucího většího dějinně vlasteneckého cyklu symfonických básní. Současně bylo známo, že podobný cyklus připravuje i Smetana. Nepo-

čítáme-li Smetanovy švédské symfonické básně, které byly doceněny daleko později, zjišťujeme, že historie vzniku české symfonické básně, tj. programní skladby na dějinně vlastenecký námět, byla neobyčejně krátká, ale nesmírně intenzivní. Lze však také dobře zjistit, že počáteční reflexe Smetanovy šestice symfonických básní se podstatně lišila od dnešního vztahu k cyklu *Má vlast*. Především proto, že šest básní se rodilo v poměrně dlouhém časovém rozmezí pěti let 1874 - 1879 a že dlouho trvalo, než se prosadily do obecného vědomí jako cyklický celek. Po premiérách a prvních reprízách byly jednotlivé Smetanovy básně hodnoceny jako volná řada zpodobení "vynikajících látek vlasteneckých" a ještě dlouho po prvním cyklickém provedení v roce 1882 toto pojetí přežívalo. Teprve kolem přelomu století začal proces poetizace, heroizace a mytizace *Mé vlasti*, který byl zvláště akcentován v letech obou světových válek. Vrátime-li se k jeho prvopočátkům, k prvním kritickým výroky o jednotlivých básních budoucího cyklu, zjistíme, že tyto výroky jsou velmi zajímavé nejen tím, co říkají, ale i opomíjením nebo zběžným připomenutím věcí, které byly zřejmě považovány za obecně známé. Tyto "samozřejmosti" se týkaly nejen výběru látek a motivů, ale i například sledu Vyšehrad - Vltava nebo Tábor - Blaník, týkaly se dramaturgie dílčích obrazů Vyšehradu a Vltavy, "husitského" pojetí Blaníka atd. Právě tyto momenty dobově vázané srozumitelnosti se v dalších desetiletích vytrácely a mnohé kdysi obecně známé skutečnosti cyklu začaly být hodnoceny jako výlučné duchovní vlastnictví Smetanova. Například Vladimír Helfert v roce 1924 hodnotil Smetanovo "husitské" pojetí Blaníka jako zcela ojedinelé a hledal jeho kořeny ve Smetanových zážitcích ze studentských let. Mirko Očadlík zase propojil Smetanovu Vltavu s Chmelenského písní *Vltava*, v níž shledal "motivy, které se později objevují v úžasném hudebním přehodnocení v symfonické básni Smetanově". Takovýchto pokusů vyhledat zcela zasuté nebo ostře individuální inspirace k *Mé vlasti* bychom ve smetanovské literatuře našli velmi mnoho. Zapomnělo se přitom, že Smetanovy obrazy byly zakotveny především v krajinném a představovém světě českého člověka 19. století a že sama Smetanova transpozice pojmu *Vlast* do dějinného rozměru známých mýtů, bájných sídel a přírodních jevů byla typicky dobovým gestem, připraveným obrovskou zásobou předchozí umělecké produkce.

To, čím Smetana přesáhl dobové vědomí a dobová ztvárnění vlasteneckých látek, byla především soubornost vize vlasti, sepětí dílčích momentů v rámci jednotlivých básní a jejich cyklické pro-

pojení. Právě touto souborností vložil Smetana do české kultury něco, co se před ním nepodařilo Mánesovi ani potom Alšovi, do jehož cyklu Vlast zasáhla korigující ruka dobového vkusu. Syntetizující Smetanův záběr se však patrně neodehrával pouze v rovině zřetězení typických symbolů, ale také v rovině hudební řeči. Až se hudební věda jednou podrobněji vrátí k dobové české hudební produkci a pozná ji tak důkladně, jako zná svůj materiál literární nebo výtvarná historie, zjistíme možná, že Má vlast je také v mnohém hudebním smyslu syntézou intonačních a žánrových řešení, která se rodila a postupně prozkušovala v širším procesu. Tak jako čeští výtvarníci museli s mnoha oklikami doslova vynalézat tváře, gesta, oděvy, zbroj, kultovní předměty mytických a historických postav, než mohli tato obrazná zživotnění idealizovat a monumentalizovat, jako museli nejdříve odkrývat reálné tvary české krajiny, než mohli vytvářet její samoznaky, také česká hudba stála před problémy, v jakém hudebním materiálu artikulovat nacionální symboly. J. L. Zvonař publikoval ještě v roce 1863 rozsáhlou stať, z níž vytušíme, kolik konkrétních problémů bylo otevřeno, co všechno se muselo zkoušet na desítkách drobných i rozsáhlejších hudebních děl mnoha druhů a žánrů, než mohla vzniknout Má vlast. V dějinách českého výtvarného umění jsou už zakotveny analýzy podobných procesů; ví se například, z jakých zdrojů vytvářel Josef Mánes své mytické hrdiny a jaké další peripetie tato zobrazení nabírala až k finální výzdobě Národního divadla. Podobné vývojové křivky už tradičně sleduje literární historie i divadelní věda, jen hudební oblasti zůstaly prozatím tyto otázky cizí: podstata "smetanismu" se stále jednostranně vidí pod úhlem "wagnerianismu" či "lisztovství" a Smetanův odpor k názorům některých protivníků je interpretován způsobem, který si dobrovolně uzavírá cestu ke zkoumání domácích zdrojů Smetanovy hudební představivosti. Kdyby se vysledovala hudební genealogie Mé vlasti, díla nanejvýše vhodného k takové analýze, mohli bychom asi právě zde učinit obsáhlý průnik do elementů hudebního češství. Tato genealogie by možná dala také odpověď na otázku, proč si toto dílo získalo tak trvalou popularitu v nejširším domácím okruhu: snad je v něm svým způsobem uloženo kulturní a hudební dědictví, které se ve svých prvotních formách přežilo, vybledlo, ale žije v transformaci Smetanově a dotýká se elementárních buněk českého hudebního sluchu.

Smetanova Má vlast je však nejen činem úhrnným, ale také posledním činem svého druhu. V české hudbě a kultuře obsadila místo,

kam už nevstoupil žádný skladatel, a všechny analogie v jiných hudebních titulech /Sukova Praga, Novákova Jihočeská suita/ jsou jen vzdálené a parciální. Tato osamocenosť Mé vlasti nebyla dosud konstatována. Jiná Smetanova díla byla následována či přímo kopírována, jen Libuše a Má vlast nikoli; a zřejmě nejen z úcty k autorovi a dílu, protože díla podobná Mé vlasti nevznikla ani v době, kdy proces heroizace cyklu byl ještě v počátcích. Změnil se čas, činy prvních generací národních obroditelů a budovatelů vcházely do dějin a pro další desetiletí se staly příznačnými jiné situace. Už nikdo nemohl vytvořit druhý Jungmannův slovník, druhé Palackého Dějiny, druhou Mou vlast, druhé Národní divadlo. Naopak, kdo se pokusil jít v těchto stopách, riskoval odmítnutí. Za klasický příklad může sloužit Muchova Slovanská epeje, ale také v hudební oblasti lze zjistit nejeden případ, kdy díla, vzájemně jakkoli odlišná, byla negativně hodnocena právě proto, že se octla v přílišné blízkosti sakrifikovaných hodnot. Stalo se to Dvořákově Husitské, Novákově opeře Karlštejn, Sukově Meditaci na svatováclavský chorál a jiným. České vlastenectví prodělávalo ostré peripetie, nacionální symboly zlevnily nedbalým používáním a už v roce 1895 se doba stala zralou pro Macharovu grotesku Boží bojovníci, sžíravě ironickou aktuální persifláž politických špiček české společnosti. Jestliže v jedné studii B. Štědrone čteme dlouhý soupis posmetanovských skladeb citujících husitskou píseň, pak toto množství vnuká pocit jisté devalvace, která nakonec nutí skladatele s dobrým vkusem, aby se dnes tohoto citátu zcela vystříhali.

* * *

/Referát je souhrnem studie Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti. Plný text je otištěn i s obrazovou přílohou v časopise Hudební věda 1981, č. 2, s. 99 - 141./

* * *