

Jaroslav Střítecký

Obraz Bedřicha Smetany jako zakladatele české národní hudby se vžil díky úsilí Otakara Hostinského, Zdeňka Nejedlého a jejich žáků. Je výjimečný: nestává se často, aby kulturní a politické souvislosti určitého období zpetrifikovaly v ideální normu s takovou výdrží a s tak absolutním nárekem.

Byl Smetana opravdu zakladatelem české národní hudby? Co je to česká národní hudba? Rozumíme-li tím hudbu psanou Čechy a vyrůstající z domácí hudebnosti, sotva bychom mohli Smetanu pokládat za jejího tvůrce: vždyť tu byli i čeští hudebníci starší, např. z 18. století, z doby Beethovenovy a Goethovy /s nimiž se někteří stýkali/, byl tu J.V. Tomášek s celou plejádou českých žáků. Symfonie, tvorba klavírní a písňová byly v předsmetanovské české hudbě rozvinuty nejen do šíře. Nepotkáme tu zjev rovný Mozartovi nebo Beethovenovi, avšak ani představa o naprosto netvořivé odvozenosti české hudby od klasických vzorů nevystihuje pravý stav věcí.

V polovině devatenáctého století tu však stále ještě chyběla národní opera, pokládaná tehdy za nejvlastnější hudební výraz národnosti - v souhlase s daleko staršími představami o obrozujícím a výchovném poslání „národního“ divadla. Naléhavost této potřeby zvyšovalo jazykové chápání národa a úkolů národního obrození, jak je u nás /v protikladu k podnětům Bolzanovým/ prosadil Jungmann a jak doznívá ještě v Hostinského přesvědčení, že národní charakter národní hudby plyne z řeči, a nikoli z nápěvnosti lidových písní /jak tvrdila protistrana, politicky reprezentovaná Riegrem a hudebnicky Pivodou/.

Jeviště se zdálo být v šedesátých letech minulého století půdou, na níž jedině může být vyřešena otázka národního hudebního stylu. Tím se mnohé začíná projasňovat: původní řeč o české národní hudbě zpřesňuje se v otázku stylu, který by byl národní a zároveň svrchovaně umělecký /neboť emanci-

pující se národ nemůže se spokojit s druhořadě koloritními odvozeninami velkých vzorů/. O nalezení takového stylu Smetana usiloval. Jeho vykladači však chápali problém poněkud jinak: záležitost vkusově stylovou podávali jako principiálně ideovou, ba přímo politickou. Nehodlám ani v nejmenším tyto aspekty popírat nebo podceňovat. Povážlivými se však staly, když skutečnost nahradily fikcí železně nutných, vědecky zjištěných nebo zjistitelných, a tedy i naprosto závazných vývojových zákonitostí.

Na celé Smetanově tvorbě vidíme, že Smetana národní a svrchovaně umělecký styl skutečně hledal, a to nikoli studiem vývojových zákonitostí, ale prakticky. Počínal si při tom jako hudebník vzdělaný a zkušený na evropské úrovni. Je známo, že měl blízko k Wagnerovi, ještě blíže k Lisztovi, že miloval hudbu Mozartovu, Schumannovu a Chopinovu /Büllow jej pokládal za vzorového a kongeniálního interpreta Chopinova!/. To ale není všechno: nutno počítat s jeho rozsáhlou zkušeností dirigentskou, při vší programovosti Smetanovy umělecké osobnosti mnohem širší a pestřejší, než by se z monolitního obrazu „tvůrce české národní hudby“ zdálo.

Každá Smetanova opera je tvůrčím pokusem v určitém stylovém oboru - od velké opery /Braniboři v Čechách/ přes festivalní slavnostní tableau /Libuše/ a operu rytířsko-romantickou /Dalibor/ až k soudobé salónní komedii /Dvě vdovy/. Totéž lze sledovat na jeho tvorbě klavírní a symfonické /z níž stále zůstává nesmyslně potlačena jediná Smetanova symfonie!/, i když v méně vyhrocených obrysech. Je zajímavé - a pro naše téma svrchovaně důležité - že skladatel, jehož dílo i životní zápas byly pokládány za inkarnaci češství, neučinil ani jediný pokus navázat na domácí tradice.

Češství Smetanovo spočívalo v něčem jiném. Úzce souviselo s jeho snahami uměleckými. Smetana sdílel novoromantický ideál obrody vážné funkce umění v publiku-obci. Tento ideál má kořeny starší, nejnaléhavěji byl však vysloven a také uskutečněn Wagnerem. V tomto smyslu a jen v tomto smyslu byl Smetana wagneriánem. Je však třeba vzít v úvahu, že tato programatická orientace měla mnohem širší zázemí i mnohem diferencovanější jednotlivé podoby, takže její přímočaré spo-

jení se jménem Wagnerovým často spíše mate, než objasňuje. Myšlenka festivalnosti uměleckého díla, pojetí uměleckého díla jako ohniska slavnosti, která sjednocuje obec v demonstrováném sdílení určitých hodnot /podobně jako kdysi řecká tragédie/ - to vše charakterizuje např. dílo i organizační činnost celé řady velkých osobností /např. Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Liszt/. Právě tímto rysem se liší programnost novoromantického typu /často i tvorby romantické/ od programnosti starší, která se v dějinách hudby ve větší nebo menší míře vyskytovala vždycky /např. jako zvukomalba, usměrnění mimohudebních asociací slovem, příležitostí, gestem, ba i symbolikou číselnou, tvarovou, ideovou a dokonce i teologickou/. Již z toho vidíme, že festivalní chápání uměleckého díla mnohem více souviselo s uvědoměle chápanou sociální funkcí umění než s jednotlivostmi vlastní hudební mluvy. K jeho prorokům patřil Nietzsche - a zůstal jím i po svém odklonu od Wagnera; vyměnil Wagnera za Bizeta, což znamenalo příkrý obrat orientace vkusové, avšak ani v nejmenším ústup od festivalního chápání umění.

Toto nové pojetí uměleckého díla vyjadřovalo mimo jiné hlubokou proměnu sociálního podloží kulturního života: umění vypadlo z kontextů někdejší reprezentativní veřejnosti a vystala potřeba upevnit je v kontextech nových, sociálně reálných, a to v roli co nejdůstojnější. Odtud i sekularizovaná podoba sakrálnosti festivalního díla, která v sobě tajila protest proti přeměně uměleckých děl ve zboží.

Smetana přijal za svou obec český národ. Liší se od obce Wagnerovy nejen národnostně, ale především obsahově.

První věta první opery Smetanovy požaduje, aby Češi vzali do rukou zbraň, neboť dále již nelze daný stav trpět. Tuto výzvu následují v pozoruhodné součinnosti pražští měšťané a chudina, představující lid. Libreto souzní tu nejen se zážitky revolučního roku 1848, ale i s programem Sabinova spisu Duchovní komunismus z počátku let šedesátých: měšťanstvo nemá déle váhat, má se otevřít „duchovným proletářům“, má je pozvednout osvětou a vzdělaností - a vznikne nejen sociální spravedlnost, ale i silná aliance, která zajistí národní svébytnost. /1/

Revoluci /„my nejsme luza, my jsme lid...“/ si Sabina představuje spíše naturalisticky: „Nemeškejme, pobíhejme, kde co najdem, pobírejme.“ Představa má však reálnou i programovou perspektivu: a/ středověký dav krađe, aby neukradli vše Braniboři, angažovaní zrádnou královskou vdovou k obraně Čech proti náporu Rudolfa Habsburského; b/ plebejci, radující se z okamžitého bezvládí, rouhavě korunují svého předáka žebračnými atributy, v rozporu s touto expozicí však nadále zasahují do děje kvalifikovaně a zodpovědně, takřka občansky ctnostně, což vyjadřuje Sabinův program vychovatelnosti chudiny a využitelnosti její plebejské energie ve prospěch občanské společnosti. Zodpovědnost davu, vedeného Jírou, jde tak daleko, že se na základě přirozeně lidských zájmů a závažného rozumu sjednotí i zdánlivé protivy /lid, měšťané, Braniboři/, takže izolován zůstane pouze pragmaticky kolaborující a veskrze prohaný podlec Tausendmark /usvědčený předem již svým jménem!/ - štvaný jakoby na omluvu milostnou vášní. Braniboři odejdou do Braniborska a všichni ostatní /kromě zloducha/ do Prahy a přilehlého okolí.

Sborové a davové scény tu příznačně dominují nad soukromými a to v hudbě i dramaticky. Soukromost nemá pražádné váhy, milostné a otcovské vztahy zůstávají pouze chatrnou kostrou, jak to vyžaduje forma velké opery, kostrou, na niž jsou navěšeny hutné významy sociální a politické. Předobraz milostného dueta Věrné milování tento dojem jen podtrhuje: na rozdíl od Prodané nevěsty působí jako bezvýrazný a zcela postradatelný přívazek.

Ač se jedná o velkou operu historickou, nevyskytují se tu hudební historismy, což vadilo již některým současníkům. Látka je utvářena jako látka aktuální. Národní program má spíše historicko-zemský a sociální než česky nacionální ráz. Pěje se tu o cizácích a sužované České zemi, děj se však rozvíjí mezi pražskými měšťany převážně německých jmen /svým dcerám však dali jména vymyšlená v duchu Hankově/ a lidem /nejspíše českým, jak běžně vidíváme z alšovsky slovan-ského krojování/. V rozporu s historickou skutečností příběhu zde zcela chybí šlechta - ač i aktuálně by ji bylo mohlo historicko-zemské vlastenectví oslovit. Odpovídá to obrazu,

který přední představitelé tehdejší fáze obrození o českém národu měli a šířili. V Českých skizzách, anonymní brožura z roku 1860, vzniklé v okruhu Františka Palackého, se dočítáme, že v českém národě je jen jedna nečetná a zcela bezvýznamná šlechta, nečetný, ale politicky důležitý stav kupecký, četná byrokracie, blahobytný a samostatný stav selský a početné, leč chudé měšťanstvo. Všechna města v Čechách s výjimkou Prahy a lázeňských měst jsou vlastně veliké vesnice. Ve srovnání s Německem vychází, že němečtí měšťané jsou mnohem vzdělanější a lépe zformovaní všeobecným i odborným školstvím, zato však čeští sedláci předčí vzdělaností i majetkem sedláky německé. /2/

Na selský stav došlo hned ve druhé Smetanově operě a pak ještě dvakrát /Prodaná nevěsta, Hubička, Tajemství, v němž na sebe venkovská komunita bere podobu městyse/. Při různosti námětů i provedení pozorujeme patrný zlom: nikdy už u Smetany nevstoupí na scénu sociální napětí Braniborů v Čechách. Svět těchto oper je světem organické obce vesnické, idealizovaně idylické. Dramatické konflikty jsou předváděny jen proto, aby vynikla hloubka a přirozenost míru na návsi. I když plně přijmeme stylizační kánon, můžeme za realistické pokládat nanejvýše vyličení jevů koloritních a okrajových - komediantů, pašeráků, snad venkovského vysloužilce. Vše podstatné směřuje k idealizaci organismu selské obce. V té se Smetana /na rozdíl od svých libretistů/ dobral velmi jímavých poloh, zároveň však nejvíce ustoupil od tehdy moderních hudebně dramatických zásad, jež vyznával. Ve výbojích hudebně dramatických se příznačně obracel k látkám zcela jiným - rytířským /Dalibor, Čertova stěna/, k salónní komedii /Dvě vdovy/.

Identifikace českosti s organismem vesnice musela být mimořádně silná, když přiměla i heroického Smetanu ke kompromisům. Do Dvou vdov dodatečně vkomponoval venkovskou dvojici Lidky a Toníka, která nejen nesmyslně rozbíjí skvělou formu, soustředěnou původně do čtyř postav, ale je i textově hluboko pod úrovní konverzačního libreta. Lidka a Toník národně prozpěvují:

Nevábí ho medle sem něžná jakás páska?

Jíž se říká za lesem i zde u nás láska?

/.../

Nehanobte božský cit
jenžto v hloubi srdcí skryt
bouží nám i buší
ňadrama i duší!

Krásnějšího k posledu
kdežpak najdem pohledu
než dvě srdce půlí,
když se k sobě tulí?

V Libuši má být zformován český národní mýtus. Opět výlučně ze současnosti, nikoli z hloubi tradice, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Právě pro mýtus lidsko-dějinný nacházíme tu pramálo smyslu. Hned v prvním výstupu zaráží, že matriarchální kněžna /vědma, prorokyně, kněžka/ má soudit bratry, kteří se prou o otcovské /!!!/ dědictví. Podobně je podivné, že Libuše byla na trůn zvolena kmety, jak sama praví, aby podepřela legitimitu své moci. Vychází najevo, že bratři Chrudoš a Štáhlav se znesvářili kvůli ženě - což otevíralo velké možnosti k rozvinutí hlubší významové vrstvy mýtické. Provedení však upadá do banálnosti: Krasava, uražena hrdou nevěřimavostí Chrudošovou, předstírá lásku ke Štáhlavovi a záměrně vzbuzuje žárlivost. Celé schéma nápadně připomíná expozici novely ze Spříznění volbou, avšak bez hlubších významových souvislostí: je přeneseno do obzoru vesnických chasníků a dívek, jak je známe ze selských oper Smetanových. Nejhorší však je, že o tom všem se dovídáme z úst Krasavy samé, která - ač družinice kněžny a kněžky Libuše - leží v prachu před svým superpatriarchálním otcem Lutoborem, kajícně se doznává, prosí /!!!/, aby jí otec pohlédl v tvář a zcela se vydává jeho moci /!!!/. A Lutobor si může klást podmínky a vyhrožovat Krasavě vyhoštěním! Lutoborovy podmínky symbolizují národní svornost a jsou nakonec šťastně vyplněny pouze v rámci dramatické fikce, operující se šťastnou shodou okolností a v jádře dobrou vůlí všech aktérů. Dramaticky logické nejsou už tím, že jejich naplnění není plně v rukou těch, jimž jsou uloženy. Neodpovídá to realnosti aktuální situace, v níž se žádala národní svornost bez ohledu na rozpory politické, generační, sociální?!

Ve výstupu třetím je Přemysl charakterizován jako vlastník pěkného statku /v tom se podobá majetným hrdinům Dvou vdov!!/ a zřejmě dobrý hospodář a vlídný pán; jeho čeleď krásně zpívá za zvuku šalmají o radosti z práce a už se těší na zítřek. Přemysl se publiku vyznává, že miluje Libuši, ale ona jeho asi ne. Pouze tento detail jej zachraňuje před trapností, že jej Libuše ustanovila manželem, aniž by se jej na cokoli zeptala. „Tak ona mi, tak sama velela“, zpívá o tom Přemysl. A my to snášíme jen pro tu anticipační zmínku o jeho citu a pro hypoteticky možnou Libušinu vševědoucnost, která se má potvrdit v závěru díla.

Proč není Přemysl vyzdvižen na knížecí stolec od pluhu, jak by odpovídalo přemyslovské rodové pověsti? Proč má pluh pouze ležet pod lipou poblíž jeho pěkného statku? Proč Přemysl vstoupí na jeviště - tedy i na jeviště dějin! - opásán mečem a kromě již zmíněného sdělení o svých citech /svěřuje nám, že mají původ již v časech, kdy chodíval s Libuší jako spolužák do budečské školy!/ prozpěvuje o kráse slovanské lípy a o tom, jakou má sílu v pažích nikoli oráčských, nýbrž vojáckých /„Máchnu-li mečem, klátí se doupci, sosny, velikáni lesa! Ať se odváží jen sem, my vraha zaženem! Lesknoucích zbraní plamenné šípy uhájily by Libuše i lípy!“/ ??

Odpověď je nasnadě: Libuše byla psána jako dynastická korunovační opera, odpovídající českým nadějím roku 1871 na obnovu českého státu v rámci habsburské monarchie. Skutečně se tehdy zdálo, že česká státoprávní opozice dojde svého cíle. Navíc nutno mít na zřeteli, že historicko-státoprávní argumentace vůči Vídni ještě sjednocovala takřka celou českou politiku, přes všechna již hluboká její vnitřní rozštěpení.

V tomto světle nabývají ovšem jednotlivé stránky Smetanovy Libuše rázem na významové souvislosti. Především nápadně vystupuje svornost jako hodnota, která povede národ ke štěstí, což se dalo chápat i jako jemná narážka na pozitivní roli, kterou by mohl sehrát František Josef I.; císařovým erbovním heslem byl výrok „Viribus unitis“ neboli „Spojenými silami“. Češi na prahu 70. let se dají vést „kde vítězné nám kynou boje“ a jásají zpěvem, že se svornost vrátila a pokojem spla-

tila dobrou vůli dříve svářících se stran. Libušino proroctví má dodat hlavě státu legitimacy v souladu se státoprávní historickou argumentací, tj. poukázat na historická práva české koruny a panovníkovo postavení jako výraz kontinuity. Zároveň však naznačuje vymezení zdrojů i rámce této legitimní úlohy, poukazuje na žádoucí vzory i na varovnou cézuru: po Břetislavu a Jitce, Jaroslavu ze Šternberka, Otakaru II., Elišce a Karlovi IV. následují Žižka, Prokop Veliký a husité, poté Jiří z Poděbrad - a dále už nic než královský Hrad pražský v magickém osvětlení a ujištění, že český národ neskoná, pekla hrůzy slavně překoná, sláva... Císaři měla být dána příležitost překročit propast let 1526-1871 a navázat na slavnou minulost české koruny. Husitský chorál i hudebně podtrhuje, jak si Smetana představoval limitaci královského povolání císařova. Zcela reálná naděje, že by Vídeň za Hohenwarta mohla akceptovat český státoprávní program, prolíná se tu se zcela iluzorní nadějí, že by to znamenalo emancipaci v duchu Palackého Dějin národu českého a v duchu levice z roku 1848 zároveň.

V těchto souvislostech je mimořádně důležité, že Libuše byla volena vladyky a lechy; proto mají v celé opeře takovou váhu, ač v dramatickém ohledu tvoří pouhou stafáž. Klíčový smysl má smír Přemyslův s Chrudošem i nadšení předních mužů země pro Libušiny vdavky. Vše půjde dobře, bude-li monarcha respektovat zemské orgány a elitu národa. Jeho vláda bude spoluprací s nimi a povede ku prospěchu země.

Také situace uprostřed českých řad je vyjádřena. Chrudoš svou ochotou bouřit se proti zděděným pořádkům, ale i ochotou ke svornosti ku prospěchu národního celku silně připomíná mladočecha. Mírný Štáhlav poslouchá Lutobora, jehož si - jakož i ostatní vladyky a lechy - snadno představíme v rouše staročeském. Lid poslouchá, zpívá, pracuje a má radost, že je dobře veden. Při troše fantazie můžeme v Libuši spatřovat český zemský sněm, reprezentující sice zemi, avšak bez možnosti skutečně v ní vládnout. Kdyby se císařská moc v podobě český královské s touto a s dalšími zemskými institucemi seznoubila ve znovuoživený český stát, bylo by dobře...

V dešifracích bychom s menší či větší svévolností mohli jít dál a dál. Samy o sobě nejsou účelem nastíněného rozboru. Chtěl jsem pouze ukázat na propastný rozdíl mezi rovinou mytickou, v níž Smetanova Libuše mluví podivně zajímavě, nesouvisle, nejasně a chabě - a rovinou aktuální, v níž je po všech stránkách nanejvýše výmluvná a smysluplná. Nikoli tedy jednotlivé dešifrace, ale právě tento lom je vysoce signifikantní. Vyniká to zvláště ve srovnání s Libuší Grillparzerovou, na jejíž kompozici pomýšlel Beethoven. /3/

Po mýtu zůstávají ve Smetanově Libuši jen vnější stopy: Libuše je zjevem lunárním, Přemysl solárním, lid je přirovnáván ke hvězdám. Sestava tvoří spíše dynasticko-oslavnou metaforu než výraz myticky postižené pravdy. Příkrý rozpor mezi mytickou a aktuální rovinou díla vysvětluje mj. značné obtíže inscenační. Aby taková opera skutečně trvaleji žila, musí být schopna pružné alegorizace - tak jako např. mnohonásobně se stalo a stále děje s Wagnerovým Prstenem Niebelungů. A to je s Libuší velmi obtížné, ne-li nemožné. Každou alegorizací prosakují aktuální konkrétní dobová nebo soudobá /s účinem nezřídka nechtěně komickým!/, anebo toporně padá do prázdna.

Nikoli náhodou jsou ze Smetanova operního díla nejživější Prodaná nevěsta a Dvě vdovy, opery s libretem jasným, pevným, byť /nebo protože/ koncipovaným v rámci osvědčených jevištních konvencí.

Dvě vdovy volají po novém výkladu. Richard Strauss toto dílo miloval zajisté z jiných důvodů než proto, že pocházelo z pera tvůrce české národní hudby. /4/ Živý výklad by se musel pohybovat v prostoru, vymezeném Mozartovou operou *Così fan tutte* a Straussovou *Arbellou*.

Ve Smetanově opeře se překvapivě na jevišti objevuje emancipovaná žena, a to emancipovaná nejen majetkem, ale i osobní schopností s ním samostatně zacházet. Karolina zpívá: „Na výstavy posílám výrobky já svoje, na ukázkou zasílám zvířata i stroje. /.../ Platím berně stále věrně, volím provždy s deklaranty /.../ agituji, kandiduji a tak dále, dělám opozici stále.“ Když Anežka žárlí, nařiká, že Karolina je náhle ochotna jen kvůli mužskému stát se opět pouhou ženou. Vše

dobře končí, i v tom smyslu, že Karolině její emancipovaná role vydrží. Snad jen proto je jí dáno věštit daleko věcněji a do dneška jasnozřivěji než Libuši, jak příjemné je „bydlet v Praze, statek mít, s rozkoší kde možno dlít“ /II, výst. 8./.

Vtlačit toto hravé dílo do výrazu národní jednoty „od drobné šlechty ve středověku přes husitského sedláka a řemeslníka i potom zase národního buditele až k dnešnímu vlasteneckému proletáři“ /5/ lze jen násilím. Tímtež násilím, jež z tvůrčího zápasu Smetanova o vytvoření děl, jež by se mohla stát ohnisky národního kulturního života - zdůrazňují znovu: vytvoření neodvozené z tradic!! -, učinilo „soubor idejí, celý český umělecký program, který se musí ... státi majetkem celé české umělecké veřejnosti“. Podle názoru smetanovské levice /jak to zformuloval Zdeněk Nejedlý v roce 1907/ „ukázal nám Smetana cestu k budoucnosti“, již bude nutno uskutečnit. Nejedlý žádal bezpodmínečné vítězství jedné strany nad druhou, potlačení všeho odlišného jediným správným názorem. Žasl nad tím, že „ještě roku 1889 vycházel v Praze zřejmě protismetanovský list, kde Pivoda mohl volně vykládati své staré názory ...“ /6/ Ze Smetany byla učiněna kategorická norma češství, která se nakonec nemohla nestat hrází proti novým hledáním a novým tvůrčím činům. Smetana byl ostatně první, kdo to musel zakusit sám na sobě, když jedna jeho díla byla pro domnělou beznárodnost ubíjena jinými, údajně národnějšími.

Hostinský, jak známo, hodlal představu o Wagnerově a Smetanově díle jako vývojově vyšším stupni umění podepřít estetic-kou teorií a vědeckými důkazy. Na Smetanově díle měla být tímto způsobem objasněna otázka českého národního umění. Pojmy pokrok, modernost, uměleckost, národnost pokládal Hostinský za pojmy vědecké. Pevná víra v evolucionistická schemata však nestačila k přesvědčivému propojení estetické teorie, pozitivněvědního, induktivně zaměřeného zkoumání, vkusové orientace a živě celostní zkušenosti estetické. Proto Hostinský nepodal zamýšlenou smetanovskou monografii, ač se jinak o Smetanu a jeho dílo vysoce zasloužil. Myslím, že tato zkušenost měla velký vliv na Hostinského vztah k Fibichovi

a zprostředkovaně se projevila i ve Fibichově tvorbě - ale to už je jiná kapitola.

Ani Zdeňku Nejedlému se nepodařilo vytvořit celou velkou monografií o Smetanovi. Pověstná zevrubnost prvních svazků monumentálně založeného celku nebyla projevem nahodilého podivínství: Bedřich Smetana měl být ukázán jako inkarnace národního ducha, jako výraz celých českých dějin. A z Nejedlého Dějin národu českého se dovídáme, že už sama příroda, zvrásňujíc zemský povrch, chovala se na tomto kousku globu česky, vytvořivši na něm naše Krkonoše, naše Polabí atd. atd., a tak nachystala kolébku, v níž se střídala pokolení - až se nám narodil náš hudební spasitel, rovněž velmi trpící a utrpením vykupující. A jak je tu logika už v přírodě a potom v dějinách, nesmí býti narušena ani v budoucnosti. Tradice obrození se permanentním obrozováním tradice stala v české kultuře živlem represivním. Jako by se dospělá povaha utkvěle obírala minulostí vlastního dětství a uhýbala před současností a budoucností do melancholického snu.

Volba českého národa za obec-publikum byla Smetanovým heroickým činem a zároveň jedním z kořenů jeho tragédie. Vklíněny do dobového obzoru národního programu, jsou Smetanovy opery obtížně alegorizovatelné, a proto dodnes žijí spíše v pietních inscenacích než v nových interpretacích. Netřeba dodávat, v jak drastickém nepoměru je tato praxe k jejich hudebním a hudebnědramatickým hodnotám. Jako skladatel i výkonný hudebník byl by Smetana snadno dosáhl plného uznání ve kterémkoli z vyspělých soudobých kulturních center - a toto uznání by bylo dodnes trvalé a platilo by celému jeho dílu. /7/ V českém prostředí se navíc musel utkat se zvláště tíživou podobou problému tehdy všeobecného - krize libreta. /8/

Je na čase obrátit se k obrození a jeho kultuře ne jako k závazné tradici, nýbrž jako ke skutečnosti již minulé a uzavřené, abychom z ní mohli čerpat a uchovávat skutečné hodnoty, jež jsou pro nás hodnotné samy sebou - a nikoli již fiktivní vzájemnou nebo dějinnou souvislostí. V této perspektivě, jako skutečnost samostatná a samonosná, Smetanovo velké dílo dosud vyloženo nebylo.

POZNÁMKY

- /1/ Karel Sabina, Duchovní komunismus, in: Jan Novotný /vyd./: Čeští utopisté devatenáctého století. Praha 1982.
- /2/ Otto Urban, Česká společnost 1848 - 1918. Praha 1982, s. 157 n.
- /3/ Rudolf Pečman, Beethoven dramatik. Hradec Králové 1978, s. 80. Rozbor Grillparzerovy hry hodlám přinést na jiném místě.
- /4/ František Bartoš, Smetana ve vzpomínkách a dopisech. Praha 1954, s. 121. Richard Strauss významně pamatoval na Smetanovo dílo ve své umělecké závěti, adresované 27.4.1945 Karlu Böhmovi. Srov. Richard Strauss, Dokumente. Leipzig 1980, s. 122-127.
- /5/ Zdeněk Nejedlý, Komunisté, dědici velikých tradic českého národa. Praha 1946.
- /6/ Zdeněk Nejedlý, Zpěvohry Smetanovy. Praha 1954, s. 120 a 218. V citátech podtrhoval J.S.
- /7/ V německém kulturním okruhu je Smetana stále ještě oboecněji znám pouze jako autor Prodané nevěsty a Vltavy. Ocenění, jehož se Smetanově tvorbě dostalo od Liszta, Büllova, Hanse Richtera, Richarda Strausse, Arnolda Schoenberga /obdivoval II. Smetanův smyčcový kvartet!/ aj. naznačuje, jak by byl a jak by dodnes mohl být Smetana přijímán.
- /8/ Již zmíněná Pečmanova kniha ukazuje na rozbor operních záměrů Beethovenových, jak hluboká byla krize libreta po rozkladu operních konvencí 18. století. Právě v této souvislosti pochopíme, proč se Wagnerovo souborné umělecké dílo jevilo současníkům jako vývojově vyšší stupeň hudebního i dramatického umění, jako zásadní /a vývojově nutné/ překonání veškeré dosavadní operní tvorby, jejíž největší kreace byly docenitelné vlastně jen jako předstupně a předjetí reformy Wagnerovy.