

IVAN POLEDŇÁK, PRAHA / OLMOUC

DVĚ KAPITOLKY O JIŘÍM FUKAČOVÍ¹

1. K Fukačově vědeckému vývoji a profilu

Nazíráno zpětně a z odstupu, vědecký vývoj Jiřího Fukače byl až překvapivě přímočarý a logický. To jistě souviselo s osobnostními dispozicemi, ale odrážela se v tom i proměna společenské situace a řekněme generační zaklínění. Mnozí starší muzikologové a muzikologové generace bezprostředně Fukačovi předcházející, kteří se během svého života výrazněji prosadili (z těch jako příklady uveďme abecedně jména Josef Burjanek, Jaroslav Jiránek, Vladimír Karbusický, Antonín Sychra, Ivan Vojtěch, Jaroslav Volek, Jiří Vysloužil), byli až dramaticky vtaženi do poválečného politického a ideologického víru (jen v heslech: nástup tzv. lidově demokratického režimu, marx-leninské ideologie, socialistického realismu), ocitli se na špičkových a choulostivých postech a jen nesnadno a mnohdy problematicky se s těmito tlaky a později s tímto dědictvím vyrovnávali. To velmi silně ovlivnilo i jejich odbornou práci a vývoj, tedy volbu zaměření a cílů (rezignace na řešení podstatných vědeckých problémů a příklon k jakési „angažované“ kulturně politické publicistice, posluhování tzv. socialistické hudební kultuře; to vše bylo zvlášť patrné u Sychry či Jiráňky) i pracovní metodiku (zřeknutí se strukturalismu a jiných dobových vědních koncepcí či proudů; naproti tomu mechanické hledání v trezoru marx-leninských či dokonce stalinských pouček; mechanické přebírání tezí z dobové sovětské literatury apod.). I když postupem doby většina těchto (a dalších jim podobných) muzikologů revidovala své přístupy (někteří pomalu a nedůsledně, jiní rychleji a důsledněji), nemohly a nemohou se jejich tvůrčí cesty nejevit než jako všelijak narušené a křivolaké. S generací, která z muzikologických učilišť (Praha, Brno) odcházela řekněme od poloviny padesátých let, už tomu bylo, možná trochu paradoxně, jinak. Ačkoli procházela tuhým ideologickým školením, marx-leninismus se jí nejevil jako nějaké spásné učení či jakási čarodějnická hůlka k řešení problémů všeho druhu. Právě v tísnivém ovzduší první poloviny padesátých let se už

¹ Tento text tvoří vlastně organické pokračování či prohloubení úvodní stati sborníku, je však osobněji laděný, což je to dáno dlouhodobým přátelstvím a spolupracovníctvím autora s Jiřím Fukačem; přirozeně i generačním citěním, životními zkušenostmi atd..

začala zvedat intelektuální revolta smíšená s revoltou generační (a proč také neřící toto: reprezentanti dřívějších generací drželi pevně svá – někdy i lehce v porevolučním kvasu získaná – místa a nová generace musela začínat skromně a tak řečeno od píky). Tato nová generace si ošklivila laciné floskule, řešila (dobrovolně či z nutnosti) většinou drobnější konkrétní odborné úkoly, rostla v souladu s růstem úkolů, nedělala názorové přemety.

Fukač k té nové generaci patřil, nebo byl dokonce jejím prototypem. V drobné práci na heslech pro připravovaný Československý hudební slovník, v přípravě své diplomové práce i v drobnějších studiích dalších se zdokonaloval nejenom v konkrétních technikách hudebně historiografické práce, ale učil se i něčemu hlubšímu, podstatnějšímu: uctě k historickým faktům spjatým s uměním fakta interpretovat. I jeho raná publikace, přinášející muzikologickou propedeutiku, představovala jakousi především historiograficky založenou rekapitulaci vývoje celého oboru i jednotlivých jeho disciplín. Toto skriptum můžeme chápat nejenom jako produkt snahy dát brněnským adeptům muzikologie „praktickou“ příručku aktuálnější, než jakou představovala skoro dvě dekády stará kniha Rackova, ale především jako autorovu průpravu k tomu, aby sám vždy zapojoval do řešení jednotlivých problémů celý dostupný aparát muzikologické reflexe hudebních jevů. Jinými slovy, Fukač se učil vidět – a pak vždy viděl – zkoumané jevy nikoli prismatem jednoho dílčího muzikologického úhlu pohledu, pohledu jedné muzikologické disciplíny, ale víceaspektově a tudíž komplexně.

Přes právě řečené ovšem platí, že hlavním úběžníkem Fukačova vědeckého myšlení bylo zření k historicitě jevů – na rozdíl třeba od myšlení Jaroslava Volka, zřetelně vycházejícího ze zkoumání strukturnosti či systémovosti. Ať byla nastolena jakákoli otázka (zkoumání jednotlivých jevů hudební kultury, taxonomická problematika atd.), Fukač vždy pátral (v pramenech, ve specializovaných pracích, ve spolehlivých encyklopediích), jaké jsou kořeny daného jevu, jak se vyvíjel, jaké jsou jeho souvislosti, jakou vzbuzoval reflexi. Takovýto přístup patří k tradičním rysům zejména německé muzikologie a Fukač zde byl jejím dobrým žákem. Výhodu měl proti ní možná v tom, že nebyl oslepen září vlastní (tj. německé) hudební kultury, vlastní (tj. německé) vědy, ale viděl i očima muzikologie anglosaské, francouzské, ruské či vůbec slovanské, a samozřejmě i české, v níž uměl dobře číst. Z tradic německé muzikologie (zejména té novější a speciálně z Hanse Heinricha Eggebrechta) rostlo i Fukačovo přesvědčení o vypovídací hodnotě studia hudební terminologie (právě i její historicity včetně etymologického aspektu). Svědčí o tom mnohé Fukačovy práce, ale především koncepce a stavba hesel Slovníku české hudební kultury, kde takto zaměřený text tvoří často výraznou součást celku hesla a představuje vůbec instruktivní vstup do problematiky.

Jestliže jsme se už takto dostali k tématu „Fukačova práce hudebně lexikografická“, pak v něm na chvíli setrvejme. Fukač se vlastně podílel, byť nestejnou měrou, na třech projektech. O prvním, Československém hudebním slovníku, už byla řeč. Ta spolupráce měla význam faktický, ale též a možná zejména iniciační. Fukač se učil lexikografické technice, týmovosti, také však získával poučení

z nedostatků projektu: registroval časovou rozplizlost realizace, neprofesionální organizaci práce včetně jejího financování, především však nedostatečně promyšlenou koncepci (viz vztah hloubky a šíře záběru, vadné řešení vztahu českého a německého elementu atp.). Na nedostacích se ovšem mocně podepsaly dobové politické turbulence a dlužno říct, že i když se z nich Fukač poučil, další turbulence a vnitřní i vnější situace české muzikologie ho později uvrhly do stejně obtížných problémů, v nichž se kdysi nalézali Černušák se Štědrněm. Pokud však šlo o koncepci, tak další brněnský projekt, totiž věcný hudební slovník, na němž se Fukač od počátku podílel podstatně výrazněji, byl už odstartován hlubokými metodologickými úvahami a to dokonce založenými i na mezinárodní spolupráci (viz Eggebrechtovu konzultační účast apod.). V době tzv. normalizace byl Fukač do jisté míry odstaven od pedagogických aktivit a právě práce na slovníku tvořila značnou část jeho pracovního penza.

Celkově ovšem normalizační doba projektu v jeho předpokládané podobě vůbec nepřála (viz autorské restriktce, ohledy na příští cenzuru, problémy s financováním, spjaté s pochybami o publikačních možnostech atp.) a tak i toto dílo rostlo jen velmi zvolna, ba s pauzami. Proměna poměrů po roce 1989 projekt ohrozila znovu (viz úmrtí některých stěžejních autorů, zvýšenou pracovní vytíženost jiných, dost obecně sdílenou ztrátu víry v projekt vlekoucí se vlastně několik desetiletí, novou verzi problémů s financováním a publikováním), a zdálo se dokonce, že smrtelně. Aniž bychom podcenili podíl jiných (hlavně ko-editora Jiřího Vyslouzila, který ostatně projekt a Fukače samotného po dlouhou dobu i jaksi oficiálně „zaštiťoval“), lze tvrdit, že bez Fukačova úsilí (autorského, spoluautorského, redaktorského, editorského, managerského) by k dokončení díla a hlavně k jeho vydání nedošlo. S ohlasem vydaného díla (Praha 1997) tomu bylo podobně jako kdysi s ohlasem ČSHS. Je až příznačné a přízračné, že čím větší dílo, tím opatrnější, nejistější a dokonce řidší jsou reakce. Vedle některých známých našich „hyperkritiků“, podle nichž by bylo nejlepší, kdyby se nevytvořilo a nepublikovalo nic, dokud pro vznik nebudou ideální podmínky a výsledek nebude úplně dokonalý (což znamená nic a nikdy), se objevily i hlasy „rozumně kritické“. Několik let odstupu pak spolehlivě ukazuje, že lepší nové startovní pole by naše bádání v řadě oblastí sotva mohlo dostat, a o informativní a propedeutické hodnotě publikace soudný člověk (zejména člověk, který se pohybuje ve vysokoškolském terénu) sotva může pochybovat.

Musím se přiznat, že vlastně nevím, do jaké míry byla koncepce (totiž úmysl pojmout věcný hudební slovník zároveň jako pojednání o českém přínosu hudbě, hudební kultuře, jakožto určitou nejenom systémovou, ale právě i historiografickou rekapitulaci těchto jevů) Fukačovou ideou. Rozhodně však Fukač přispěl velkou hřívnou k převtělení koncepce v život uplatněním sémiotického a křížového systematicko-historického přístupu, nahlížením na český svět prismatem evropských a světových kontextů. Vzniklo tak dílo nejenom užitečné, ale také originální a vlastně ojedinělé.

To, že Fukač byl skutečným pokračovatelem brněnské univerzitní hudební lexicografie, se prokázalo jeho lvím podílem na formování nového, dalšího velkého

projektu, totiž Českého hudebního slovníku osob a institucí. Projekt nastartoval v prvních letech nového století a v rámci nové struktury brněnského muzikologického pracoviště. Začal jej budovat na solidní základně koncepční (viz kritickou analýzu ČSHS, konkrétně „odideologizování“, nové promyšlení fenoménu „českosti“), organizační a manažerské (získání dlouhodobého grantu, využití možností elektronického existenčního modu a internetu; jen na okraj resp. pro ty, kteří slovník ještě nevyužívají v jeho stávající, byť zdaleka neuzavřené podobě, připomeňme adresu: www.musicologica.cz/slovník). Vystává ovšem otázka, jak se na realizaci projektu podepíše Fukačův předčasný odchod...

Postupem doby a mj. právě i v souvislostech s Fukačovými propedeutickými snahami a lexikálními aktivitami rostlo Fukačovo přesvědčení, že mnohé důležité problémy muzikologie nelze řešit bez zapojení nových přístupů, konkrétně zejména teorie komunikace a sémiotiky. Prvním z pracovních výstupů, v nichž se tyto přístupy promítly, byly některé studie z konce sedmdesátých let, jež napsal a publikoval ve spolupráci s Ivanem Poledňákem. Zabývaly se funkcemi hudby, vymezením fenoménu hudba, taxonomickou resp. terminologickou a pojmoslovnou problematikou. Výsledkem zmíněné spolupráce byla zejména knižně v roce 1981 vydaná studie (po muzikologické rukověti z poloviny šedesátých let první Fukačova knižní publikace!) *Hudba a její pojmoslovný systém – Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Reagovala zejména na některé podněty dané výzkumu těchto otázek Jaroslavem Volkem, který postoupil nejdále v českém hudebně sémiotickém bádání. Volek ostatně patřil (samozřejmě s Dahlhausem, Eggebrechtem ad.) k osobnostem, jichž si Fukač po celý život nejvíce vědecky vážil. (S Volkem, byť vlastně zčásti jaksí posthumně, Fukač autorsky spolupracoval, když dotvářel v devadesátých letech mnohé jeho texty pro *Slovník české hudební kultury*.) Studie usilovala mj. přispět k upřesnění muzikologické terminologie, jež se v některých oblastech jeví značně neustálená či dokonce vágní – viz například termíny-pojmy hudební aktivity, produkt, objekt, dílo, umění, kultura, život, materiál, syntax, druh, forma, žánr (chápání tohoto taxonu je zvlášť rozplizlé a proto výklad šel více do hloubky), styl (sloh), funkce, norma, hodnota. Další zkoumaná pole: termín a pojem „hudba“, relace hudby a jiných fenoménů, stratifikace hudby ve světle typologických polarizací. Ve studii bylo exponováno několik konceptů, jež se pak zabydly i v další literatuře, například rozlišení univerzum hudby resp. hudba – sféra předpokladů a realizace hudby.

Fukač pak sám pokračoval ve studiu hudby jakožto specifického druhu komunikace a jeho text s názvem *Pojmosloví hudební komunikace* se stal díky svým pěti vydáním (dvě vydání slovenská, jedno slovinské, jedno české a jedno německé; text byl postupně revidován a inovován) patrně naším nejvydávanějším muzikologickým textem. (A zase jen poznámka na okraj: Pro Fukačovo postavení v době totality bylo příznačné, že tento spis nevyšel nejdříve „doma“, tedy řekněme v Brně, ale v rámci Fukačovy dlouhodobé spolupráce se slovenskými kolegy v Nitře.)

Jak vyplývá z názvu, ale samozřejmě hlavně z přehledu obsahu a tím spíše z vlastního textu knihy, je v této publikaci v lapidárních definičních či aspoň cha-

rakterizačních formulacích pojednáván téměř celý komplex jevů označovaných jako „hudba“, přičemž jednotný výkladový plán poskytuje právě pojetí hudby jakožto specifické komunikace. Fukač ovšem usiluje exponovat a uvést do vzájemných vztahů terminologicko-pojmovou výstavu různých blízkých vědních přístupů, tedy spolu s přístupem komunikačním i přístupy „klasické“ hudební teorie, sémiotiky, teorie informace, teorie modelování. V první hlavě zkoumá ontickou bázi hudby a vztahu hudba – skutečnost: první kapitola studuje jev hudby jako diachronně synchronní kontinuum (diskontinuum) hudby a tedy vývoj hudby, druhá hudební materiál a strukturování, třetí hudební objekt, čtvrtá hudební produkci, pátá zaostřeně onen ontický aspekt vztahu hudby a skutečnosti, šestá spojení hudby s dalšími strukturami a systémy, sedmá zprostředkující úlohu sféry předpokladů a realizace hudby. Druhá hlava práce se zabývá dialektikou funkcionálních a komunikačních aspektů vztahu hudba – skutečnost: první kapitola analyzuje funkcionalitu, druhá odrazově komunikační modalitu vztahu hudby a skutečnosti, třetí sémantické aspekty hudby. Ve třetí hlavě Fukač podrobuje zkoumání hudební komunikaci a společenské osvojování hudby a skutečnosti: první kapitola se obírá komunikačními procesy v univerzu hudby, druhá specifickými rysy faktorů hudební komunikace, třetí specifickou úlohou metakomunikačních procesů, čtvrtá formováním hudebního subjektu.

Již z uvedeného nástinu je patrné, o jaký velký, vnitřně členitý (a někde vlastně rozporuplný) komplex problémů a řešitelských přístupů se tu jedná. Fukač při zvládnání problematiky osvědčil svou mimořádnou, vskutku komplexní vědní průpravu i svou schopnost skutečně originálního teoretického vhledu do problematiky, hlavně do problematiky zauzlování jevů, jejich překrývání, vzájemných vazeb a tomu odpovídajících různých reflexí. Fukač tak odkrývá nové dimenze celé řady jevů, jež běžné nazírání vidí zjednodušeně a tudíž zkresleně. Tím je tato Fukačova publikace prací povýtce teoretickou, i když jejím původním posláním bylo fungovat jako informativní, do problematiky uvádějící i shrnující propedeutická příručka; ta „zahuštěnost“ je ovšem místy taková, že text je čtenářsky poměrně obtížný. Proti metodickým inspiracím cestou „zápůjčky optiky“ se občas namítá, že se někdy vcelku již známé věci jen „přeloží“ do jiné terminologické soustavy. Právě ve Fukačově případě se ovšem ukazuje, že tomu vždy nemusí být tak: dochází se k jinému „nasvětlení“ věci a problémů, nová optika nově hierarchizuje „známé“ poznatky a navíc vytahuje z pološera jevy a problémy často z výkladových rozpaků odsouvané stranou. Jednotný výkladový princip re-etabluje souvislosti jevů, jež se běžně jeví rozpojité; jinak řečeno, jednotlivé poznatkové segmenty se uvádějí do sítě vývojových i logických vztahů. Tato systémovost je v době, pro niž jsou příznačné ad hoc vrhané jen glosátorské nápady (a samozřejmě, v době, pro niž jsou stejně příznačné superspecializované, leč zcela dílčí, navzájem nepropojené rešerše), něčím nejenom možným, nýbrž – právě jakožto korektiv a jiná badatelská perspektiva – vysoce žádoucím.

Výklad hudby jakožto komunikace představuje jistou paralelu k sémiotickému výkladu hudby, s nímž se dokonce mnohdy pojmově (ne vždy ovšem terminologicky) překrývá (zkratkovitě řečeno: zpráva se přibližně ztotožňuje se znakem

resp. superznakem a informace s významem). Sémiotický přístup se ve Fukačových pracích začal uplatňovat zhruba od poloviny sedmdesátých let a to v souvislosti či dokonce pod vlivem aktivit tzv. Pražského týmu pro hudební sémiotiku, který působil v rámci sekce hudební vědy Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV. (Tento tým zase volně souvisel, i když názorově se v mnohém rozcházel, s činností „oficiálního“ ústavního Týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění.) Fukač spolupracoval prostřednictvím osobních setkání, referátů apod. s oběma týmy, hlavně však publikoval společně s Poledňákem či samostatně.

Nejkoncentrovaněji se Fukačova sémiotická orientace projevila v jeho podstatných a poměrně rozsáhlých příspěvcích do třisvazkového díla *Základy hudební sémiotiky*, jež se stalo – byť poněkud opožděným – hlavním plodem před chvílí zmíněného týmu. Nehledíme-li na partii Předmluva – Úvod, pod níž je Fukač podepsán spolu s Poledňákem a Jaroslavem Jiránkem, jsou jeho příspěvky soustředěny v druhém svazku. Ten je uveden Fukačovým textem *Sémiotická problematika definice hudby, hranic hudby a dialektika hudby a mimohudebního*, kde jednotlivé podkapitoly nesou názvy *Sémiotické aspekty komunikace o hudbě, Hudba a realita mimo ni, K definici hudby*. Dalším textem je kapitola *K otázce metaznaků v hudbě s podkapitolami Obecná problematika, Metaznaky na poli hudby*. Dalšími příspěvky jsou: *Zhudebňování textu – textování hudby* (s Lenkou Dohnalovou), *Sémantičnost variačního principu, Figury a afekty, Obecně o kooperujících semiózach, Vztah hudby a slova* (s Lenkou Dohnalovou), *Sémiotické aspekty vztahu „hudba – výtvarné umění“*, *K dalším sémantickým aspektům hudební interpretace*. Závěr svazku tvoří Fukačova kapitola *Hudební semióza v historické perspektivě, mající podkapitoly Metodologické problémy historického výzkumu a Hudební semióza v perspektivě historie*. (Jak patrně, Fukačovy texty jsou věnovány několika speciálním problémům a nemají ráz systematického uchopení celku problematiky, jak tomu je v případě knihy o hudební komunikaci.)

Připojíme-li k uvedenému přehledu několik poznámek, pak začneme od poslední jmenované, závěrečné kapitoly druhého svazku. Původně bylo totiž uvažováno, že by se mělo jednat o celý jeden samostatný, „Fukačův“ svazek. Text měl vlastně tvořit jakýsi diachronně osnovaný pendant k jiným výkladům celých *Základů*, jež jsou přece jenom vedeny primárně jako výklady synchronní. V přetlaku jiných úkolů (a možná z pocitu, že úkol je nadměrný) pojal Fukač text stručněji, nicméně své zadání v principu splnil. Tedy zadání ukázat, jak se v historickém procesu „učila hudba mluvit“, můžeme-li použít poněkud triviálně znějícího „asafjevovského“ výrazu (jinak: jak se vyvíjely její možnosti a schopnosti vyjadřovat, sdělovat, komunikovat, působit; nebo ještě jinak: řečeno oborovou terminologií jde o výzkum semiózy, tedy toho, jak se „něco“ stává v konkrétní znakové situaci znakem). Právě tento úkol byl Fukačovi vzhledem k jeho zakotvenosti v hudební historiografii nejbližší a nejvlastnější: obrazně řečeno, měl vlastně „převyprávět“ ve veliké zkratce, umožněné jedním vybraným úhlem pohledu, celé dějiny hudby. Poznámka druhá: Další otázkou, na niž se trvale koncentrovala Fukačova pozornost, byla otázka metaznaků, tedy znaků odkazujících na znaky hudební (viz notové písmo, reflexe hudby atp.). Fukač zde

(ale i v jiných výkladech, jež předcházely či následovaly) demonstroval, o jak bohatou a nesmírně významnou oblast jde – vždyť hudební významy a obsahy se mnohdy zprostředkovávají právě prostřednictvím (či aspoň za pomoci) metaznaků. Konečně poznámka třetí, nikoli už k meritu věci: Škoda, že celá publikace *Základy hudební sémiotiky*, obsahující vedle znamenitých textů Fukačových i jiné přínosné texty, zůstala v důsledku své nepřilíš šťastné ediční podoby jaksi stranou zájmu odborné i studentské veřejnosti.

Poslední samostatně vydanou vědeckou prací Fukačovou (necháváme zde stranou knihu *Mýtus a skutečnost hudby*, v níž se autor pokusil formou originálně pojatých esejů podat své jinde vědeckým stylem podané poznání) je učební text *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína* (Brno 1998); mimochodem, tento poněkud barokně rozvinutý název zase prozrazuje autorovu „pedagogickou“ intenci, totiž vyjádřit hned v názvu rozpětí svého sdělení. Než se ke spisu vyjádřím trochu detailněji, budiž mi dovolena, zase jen tak na okraj, osobní a tklivá poznámka. Exemplář, který mi autor věnoval, nese totiž přípis: Na paměť našich estetických počátků (a konců) Jiří Fukač. Dodám, že byly ovšem i „prostředky“, totiž zmiňované již společné práce a také společná kapitolka o hudební estetice z olomouckého učebního textu *Úvod do studia hudební vědy*...

O myšlenkovém zakotvení práce se zmiňuje Fukač v předmluvě, v níž vzpomíná na Rackovo nabádání, že muzikologie se bez živých kontaktů s estetikou neobejde, na podněty, kterými na něj, ale i na ostatní v Brně působil „tehdy mladý pedagog, bouřlivák a erudovaný estetik Oleg Sus“, a na to, že mu bylo později dopřáno „dostat se do okruhu pražského muzikologa a estetiky Jaroslava Volka: bylo to v dobách, kdy jsme nemohli pedagogicky působit, o to intenzivnější byla však naše vzájemná badatelská spolupráce“. Na stejném místě Fukač píše: „Doma i leckde v Evropě jsem se pak setkal s muzikology, kteří buď význam a další možnosti rozvoje estetiky bagatelizovali, nebo české muzikologii její tradičně úzké sepětí s estetickým myšlením záviděli. Myslím, že oba pohledy se vzájemně nevyklučují: je možné, že estetika (včetně hudební estetiky) již dohrála svou historickou úlohu, nelze však popřít fakt, že pro vývoj muzikologie měla enormní význam.“

I z této Fukačovy poznámky lze uhodnout, na co položil ve svém výkladu důraz: bylo to stanovení místa hudební estetiky v poznávání a osvojování hudby a vývoj hudebně estetického myšlení. Samozřejmě pak následují i texty o dalších základních okruzích hudebně estetického diskursu a o interdisciplinárních aspektech hudební estetiky; instruktivně cenný je ovšem i rozsáhlý, tematicky členěný soupis literatury. Fukačův příspěvek k hudební estetice je široce rozhlédřený, podrobný, neopakující tradiční výklady dějin; slovem podnětný a cenný. Z pozice vysokoškolského pedagoga hudební estetiky ovšem vím, že se z něj studentům neučí snadno – mimo jiné právě kvůli tomu, že je zde sledováno na malé ploše textu velké množství dílčích momentů, aspektů, souvislostí. Jde také spíše o pohled na hudebně estetickou problematiku jaksi shora (z filozofie, estetiky, obecné teorie umění, hudební historiografie), než o pohled řekněme zdola,

totiž z hudby, z hudebního zážitku, prožitku; hudba (tvůrci, směry, skladby atp.) se příliš nepřipomíná.

I právě pojednaný spis ovšem vypovídá o Fukačově vědeckých předpokladech, přístupech, metodických postupech. Byly většinou již zmíněny (bude o nich ostatně ještě řeč v další kapitole, a o jiných, například o přínosu hudební pedagogice, bude pojednáno jinde v tomto sborníku), takže tady vlastně nadhodíme jen malé závěrečné připomenutí. Fukač nikdy nenapsal ani řádku, aniž by se dotazoval samotného zkoumaného předmětu, jeho historie, aniž by přehlédl celý daný diskurs. Možná proto ho kdysi kdosi s pejorativním záměrem charakterizoval jako specialistu na obecno; tuto charakteristiku lze však vykládat jako pozitivum – ne každý totiž kvůli stromům dokáže vidět celý les, umí tedy uvažovat v širších horizontech, a pokud to vůbec chce činit, tak vidět nejenom pouhé koincidence, nýbrž souvislosti a vztahy. Končím tuto kapitolku s vědomím, že i v ní jsou souřadnice Fukačova muzikologického myšlení a konání sotva jen načrtnuty; snad však přece jenom text prohlubuje to, co naznačila vstupní stať sborníku.

Beztak platí to, co platí i v jiných případech: své autory si každý musí přečíst sám...

2. Jedenáct glos k muzikologově osobnosti

Přiznám se, že nápad vyjádřit se takto koncentrovaně v bodech k vlastnostem či charakteristickým rysům Fukačovy lidské i vědecké osobnosti není zcela můj; byl inspirován vystoupením profesora Jiřího Mareše na semináři, konaném nedávno na Pedagogické fakultě UK na počest sedmdesátých narozenin proděkana profesora Zdeňka Heluse. (Zdá se mi dokonce, že některé rysy, připomenuté pedagogem Marešem a týkající se pedagoga-psychologa Heluse, připomínají ty Fukačovy; velké osobnosti asi mívají více společného, než by se mohlo zdát na první pohled...)

Umění (či spíše Dar) víry ve smysluplnost své práce. Tenhle bod není tak nesmyslný, jak by se mohlo na první pohled zdát. Vzpomínám si, jak v roce 1961, kdy jsem se poprvé dostal „na západ“, totiž do Vídně, a samozřejmě navštívil Státní operu, jsem tam o přestávce představení Straussova Růžového kavalíra potkal Mirko Očadlíka (trochu zvláštní, že právě jeho, skladatelova kritika...). Znali jsme se s Očadlíkem jenom letmo – vždyť jsem nestudoval v Praze –, přesto mne však vyzval, abych ho procházkou doprovázel k jeho vídeňskému obydlí. Celou tu snad hodinovou cestu se mi Očadlík svěřoval, že ho trápí pochyby o smyslu hudebně vědecké práce: bádání je čím dál tím specializovanější a nepřehlednější, muzikologové se moc navzájem nečtou (mimo svých nejužších specializací a i tam se čtou spíše jako konkurenti), umělci kritiky vítají jen pokud jsou bezvýhradně kladné a nikdo si z nich nebere žádné poučení, veřejnost je k tomu všemu lhostejná, muzikolog, pokud není Nejedlým, je nula... Byl jsem to já, člověk sotva na začátku své dráhy, kdo za hudební vědu a její smysl v tom rozhovoru orodoval. Trochu to mnou otřásl a dost často se mi ta vzpomínka vrací, bohužel i v tom „očadlíkovském“ smyslu. Myslím, že Fukač si tuto a takto otázku vůbec

nekladl. Byl ctížádostivý, ale věděl, že čas Hostinských, Nejedlých, Helfertů jako velkých kulturních činitelů a široce známých postav je pryč, a netrápil se tím. Muzikologii bral jako vědu, ale také a možná především jako službu hudební kultuře, a v této souvislosti o její funkčnosti a o smyslu své práce nepochyboval. Proto byl schopen jí věnovat vše...

Umění soustředění. Začnu opět drobnou příhodou. Když jsme se před mnohými lety ve čtveřici Fukač, Jiránek, Poledňák, Volek připravovali na svá vystoupení na brněnském muzikologickém kolokviu, věnovanému hudebně sémiotické problematice, udělali jsme si takové malé soustředění na chalupě v Jizerských horách. Psali jsme, diskutovali o svých rozepsaných textech takříkajíc do úmoru. Protože však Volek a já jsme byli nadšenými tenisty, chtěli jsme si pracovní program zpestřit nějakou tou chvílí na kurtu. Jiránek nás však zpražil – jsme tady kvůli vědě a ne kvůli zábavě. A Fukač v tomto přístupu táhnul s Jiránkem a z tenisu nebylo vůbec nic. Ale ne, Fukač nebyl nějakým vědeckým asketou, který by se odvracel od všeho mimovědeckého a mimohudebního. Díval se kolem sebe, patřil k lidem, o nichž je možno říci, že jsou informovaní, nebyl mu cizí sport (sám byl dobrým plavcem, pěstoval i kanoistiku), byl manuálně docela šikovný (třeba právě na své chatě u Vranovské přehrady), miloval přírodu (hlavně vodu, moře, po němž dlouho marně toužil, nejvíce svou Dyji, k níž se utekl i po zprávě o své těžké chorobě), více než obětavě se staral o svou rodinu (viz péči nejenom o muzikantský růst dcery Michaely, ale i růst Kláry, příští archeoložky, viz péči o churavějící manželku) – ale jeho koncentrace na práci byla obrovská. Hudba a její reflexe naplňovaly jeho bytost v míře neobvyklé i u lidí, u nichž by se dal použít obrat „zapálený pro svou věc“ či dnešním výrazivem workoholic.

Umění přebírat zodpovědnost a organizovat. Fukač na sebe záhy upozornil jako nevšedně nadaný student. Takhle ho viděli nejenom učitelé, ale i my, kteří jsme byli ve vyšších ročnících. Tušilo se, že bude asi spjat s příštími osudy brněnské muzikologie, vnější okolnosti, o nichž se píše jinde, ovšem nechtěly, aby to bylo příliš jednoduché. Přesto záhy vynikl dvěma počiny. K tomu prvnímu: Publikace typu „úvod do studia“ píše obvykle zralí pedagogové, avšak mladičká Fukač připravil (a zřejmě nikoli bez souhlasu Jana Racka, autora nám starším dobře známé publikace Úvod do studia hudební vědy) a vydal na svou dobu velmi dobře koncipované a informované skriptum O studiu hudební vědy, které zůstalo u nás po tři dekády bez konkurence či následovníka. Věřu impozantní start a bohužel první a poslední publikace Fukačova lidského i vědeckého mládí. K tomu počinu druhému: Nebyl to počín sám o sobě vědecký, ale s významnými vědeckými důsledky. Bylo-li v šedesátých letech pocitováno, že časopisecký monopol Hudebních rozhledů je na škodu hudebnímu životu (a to nejenom na Moravě a v Brně!), a byly-li sprádné různé plány ke vzniku nového hudebního měsíčníku, byl to právě především Fukač (samozřejmě s dalšími, mezi nimiž nutno jmenovat zejména Evu Drlíkovou a Jiřího Majera), kdo převedl úvahy do reality. Vznikl časopis Opus musicum, který Fukač záhy předal (či vlastně musel předat) jiným, avšak stále do značné míry ovlivňoval; nepochybně i v tom smyslu, že časopis vždy poskytoval místo nejen hudební publicistice, ale i vědě. Fukač

pak po dlouhá dvě desetiletí nemohl vystupovat jako viditelný spiritus agens muzikologických aktivit, ale jeho působení bylo cítit (k němu viz i další glosu) a doba polistopadová je opravdu zviditelnila. Tady bych vyzvedl tři momenty. Tím prvním je to, že Fukač, který se dostal do čela brněnské muzikologické katedry, pochopil (a asi jako první u nás), že univerzitní studium a tedy i studium uměnověd a hudební vědy se bude radikálně měnit v souladu se světovými trendy, a nejen že to pochopil, ale také z toho ihned vyvozoval praktické důsledky. Brněnská muzikologie ještě více zdůraznila helfertovské zaměření nejenom na hudební historiografii, ale i na reflexi hudební kultury a hudebního života vůbec; začala zavádět nové typy a formy studia; zvyšovala počty studentů; pěstovala vydatné mezinárodní kontakty (tradice kolokvií byla k tomu dobrým východiskem); Fukač postupně pronikl do vedení fakulty a pak i univerzity a nebál se svěřit vedení katedry (ústavu) do mladších rukou. Tím druhým momentem je skutečnost, že po spolupráci na několika velkých „cizích“ muzikologických projektech (zejména spisy Hudební věda I-II-III, Základy hudební sémiotiky I-II-III) dokázal Fukač v roce 1997 dovést až do tiskové podoby imponující týmový projekt Slovník české hudební kultury. Fukač pak stihl jen nastartovat další velký projekt, internetový Český hudební slovník osob a institucí. Třetím momentem je Fukačovo neutuchající úsilí organizační. Přiznám se, že mne mnohokrát až překvapovalo a znepokojovalo, kolik času a práce sem Fukač vkládal. Neúnavně a až trochu snilkovsky (odtud můj občasný podiv) sprádal nitky brněnských kolokvií, janáčkovské společnosti, nitrianských hudebně pedagogických konferencí, činností České hudební rady (tu spoluzakládal ve víře, že by mohla sehrát významnou úlohu právě v nové polistopadové společnosti a v evropských kontextech), různých grémií univerzitních, nadačních apod. Byla to zřejmě praktická aplikace jeho poznání, že hudba (a předmět muzikologie) nejsou jenom skladby a skladatelé, ale struktury hudebního života a hudební kultury, které teprve produkují hodnoty, a ty struktury se snažil revitalizovat a nově rozvíjet. Tady Fukač velmi výrazně a řekl bych programově vybočoval z někdy úzkých chodníků, kudy chodí běžní muzikologové.

Umění spolupráce. Ačkoli byl Fukač samostatně myslící hlavou a nepotřeboval spolupráci jako nějakou berličku či nějaké chůdy, spolupracoval či působil v týmech rád a bez neshody. Měl jednak dost invence a nemusel se bát, že jeho nápady vsáknou do cizí půdy a jemu už nezbude v ruce nic vlastního, jednak věděl, že moderní věda se sice stále dá dělat ve splendid isolation jednotlivého úzce zaměřeného badatele, ale že stále produktivnější a více odpovídající společenské potřebě širších a všestrannějších pohledů je práce týmová; konečně okolnosti ho zasadily do určitých tradic a poměrů, s nimiž se musel a také i uměl vyrovnat. Kontextem velmi určujícím byla tradice brněnské hudební lexikografie: velice brzy byl vtažen do závěrečných fází přípravy Československého hudebního slovníku osob a institucí a záhy se stal hlavním nositelem helfertovsko-černušákovsko-štědroňovského lexikografického odkazu; a slovníky, to je týmová práce par excellence. Lexikální publikace nejsou ovšem jediným dokladem Fukačova umění spolupracovat. Pomineme-li zde Fukačovu spolupráci v tandemu s pisatelem

těchto řádek, nelze nepřipomenout jeho více než okrajový vklad do kompendia Hudební věda I-II-III, jež se v Praze v sedmdesátých a osmdesátých letech rodilo velmi těžce a dlouze. Ačkoli je poznamenáno dobou vzniku a tehdejšími poměry, představuje právě i díky Fukačovým textům nikoli zanedbatelný krok ve vývoji českého muzikologického myšlení a zejména muzikologické sebereflexe. A patří sem samozřejmě i „domácí“ brněnský produkt v podobě týmové publikace Hudba a média – Rukověť muzikologa (Jiří Fukač a kolektiv), jež je markantním dokladem snah o profilování muzikologie jako „praktické“ vědy. Fukač vždy toužil o společně připravovaných a vydávaných textech diskutovat, pomáhat při jejich tvorbě; nikdy však neznásilňoval další členy týmů, spíše jen předestíral nápady, možnosti. A nikdy nehleděl na to, jestli náhodou nevkládá do společné práce víc než někdo jiný. Ví se, že ve Slovníku české hudební kultury je mnoho hesel, jež při uvedeném společném autorství vlastně z podkladů dotvořil a dopsal sám (viz třeba hesla podepsaná či spolupodepsaná Jaroslavem Volkem, který zemřel již roku 1989); Fukač prostě věděl, že text je potřebný a že jinak by nebyl...

Umění učit a popularizovat. Fukač nedostával hned od počátku tolik příležitostí projevit své schopnosti univerzitního učitele, jako shodou okolností dostávali někteří jiní jeho kolegové. Nu a pak v důsledku tzv. normalizace pobýval, řečeno nadpisem jedné kapitoly mé knihy o Janu Klusákově, „Dvacet let na okraji“. Ani jako „nepedagogický pracovník“ katedry a v důsledku zásahů shora dlouho nepublikující muzikolog však úplně od studentů odříznut nebyl a jeho vliv na formování mladších generací muzikologů byl i tehdy značný. To dosvědčují třeba (abecedně řazeno) jména Jitky Bajgarové, Mikuláše Beka, Václava Drábka, Petra Macka, Karla Steinmetze, Stanislava Tesaře, Petra Víta (není-li těch jmen právě mnoho, tak i proto, že v inkriminovaných letech byly příležitosti studovat muzikologii vzácné – ročník se neotevíral vždy...). Ti jmenovaní a i další se k Fukačovi hlásí sami a rádi, protože hlásit se k němu znamená proklamovat kvalitu svého studia; samozřejmě k Fukačovi patří i řada těch starších, kteří jeho žáky nebyli, ale pohybovali se v jeho okruhu (např. Jindra Bártová, Miloš Štědroň, Jaroslav Střítecký). Sám jsem přirozeně Fukače jako pedagoga nezažil, vím však, že svým studentům imponoval určitou noblesou a zároveň přátelskostí vystupování, především však šíří a hloubkou znalostí (slyšel jsem i formulaci, že působil jako širokopásmový penicilin...). Snaha posluchačů o dobrý výsledek u zkoušek nevyplývala ani tak z examinátorovy přísnosti (nebyl drakonickým soudcem znalostí, ale o udržení určitého niveau univerzitního studia vždy usiloval), nýbrž z touhy být mu alespoň zčásti partnerem v dialogu. Pokud jde o umění popularizační, neřekl bych, že byl rozeným a nadšeným popularizátorem typu Očadlíka či Pilky. Napsal či pronesl mnoho textů, které měly takovéto poslání, a i když je mnohdy opravdu plnily, nebyly vždy a nejsou vždy nejlehčím čtením či komentářem. Ovšem – přes svou jakousi vážnost, důstojnost a nepodbízivost (a možná právě i kvůli nim!) se Fukač uplatnil i v médiích tak choulostivých, jakými jsou rozhlas a dokonce televize; ta televize patřila spíše až do doby polistopadové.

Umění konverzace. Zmíněný již Mareš směrem ke „svému oslavenci“ použil úžasnou formulaci, že Helus doslova číhá na příležitost, jak přihrát svému společ-

níkoví téma, ve kterém by byl doma, kde by se nejlépe mohl uplatnit, ve kterém by mohl vyniknout, a kde by konverzace přinesla oběma či všem zúčastněným radost a užitek. Říci tohle o Fukačovi by bylo asi přehnané, ale on určitě uměl poslouchat, zajímat se o druhého a to nejenom o jeho práci. Nevyhledával lehkou, povrchní společenskou konverzaci a nepěstoval ji, ale dokázal se se ctí zmocnit i jí, bylo-li toho při různých příležitostech třeba. Častěji však záhy posunoval hovor na společný problém, nebo aspoň na společný myšlenkový okruh. „Svá“ témata (a že by mohla být zajímavá – viz třeba hudební rozlet dcery-violoncellistky!) nevnucoval. Samozřejmě, nejraději převáděl řeč na otázky hudby: někoho si bral jako partnera pro vědeckou diskusi, s jiným, aniž by si ten partner uvědomoval, že se pohybují v nižším patře konverzace, se aspoň pobavil o aktuálních událostech hudebního života či o událostech v muzikologickém rybníku.

Dar odstupu od „přízemních věcí politiky“. Samozřejmě, Fukač byl zoon politikon a vedle toho, že ho zajímalo dění v umění a v kulturní politice, zajímala ho přirozeně i politika jako taková. V ní ovšem spíše její morální a myšlenkový rozměr, směřování. V „praktické“ politice jako takové, myslím aspoň, doma příliš nebyl před srpnem 68, před listopadem 89 a ani po něm, a netíhl k ní. Bral ji spíše jen jako rámec či jako limity své vlastní muzikologické činnosti (takovým rámcem bylo i jeho řadové členství v KSČ, jež vyrostlo mj. z otcovy angažovanosti v někdejší sociální demokracii, ve straně ostatně, z níž byl pak po nástupu normalizace vyloučen, což se pro jeho aktivity projevilo jako činitel velice limitující...). Listopadový zlom přinesl Fukačovi rehabilitaci za dřívější omezení a ústrky: nezatěžoval se ovšem nějakou mstivostí a raději s ohromným elánem začal zapojovat sebe i „svou“ katedru do nových struktur společenských i vědeckých.

Umění řeči a řeči. Uměl-li Fukač konverzovat, tedy pokud jde o volbu témat a přístupy k nim, vyjevoval svou nevšednost i v samotné dikci. Jestliže mnozí mluví, aniž by příliš mysleli, ve Fukačově řeči byly jaksi viditelně patrné procesy myšlení, vždy přítomné úsilí o předložení uceleného myšlenkového konstruktů, o argumentaci. Volbou slov (měl velmi bohatý slovník, bez jakékoli pretencióznosti operoval i v běžné řeči mnohými odbornými termíny), stavbou vět (byla často značně komplikovaná, avšak na rozdíl od řady nás, běžných smrtelníků, Fukač udržel dohromady rozsáhlá souvětí...), celkovou strategií výpovědi (přes improvizaci proces dospíval k ucelené zprávě) se odlišoval od zlomkovitosti a nahodilé asociativnosti zvyklostní konverzace. Tyto jistě pozitivní rysy měly ovšem i svůj jistý rub – Fukačova dikce řečová a literární byla namnoze dost komplikovaná, pro někoho i poněkud nesrozumitelná. Většinou ovšem důvodem nebyla Fukačova jazyková neobratnost, ale úsilí vidět a vyjádřit věci v jejich procesualnosti, vzájemné zaklesnutosti – tedy komplikovanosti. Ostatně sklon myslet, mluvit a psát komplikovaně a v dlouhých větách patrně souvisel s Fukačovou úzkou vazbou na němčinu, německou kulturu, německou muzikologii a estetiku. Sám se v tomto myšlenkovém a jazykovém ovzduší cítil natolik doma, že některé myšlenky či celé texty, jak mi řekl, se mu lépe rozvíjely v němčině a teprve následně si je překládal do češtiny. Jazykově byl Fukač vůbec nadán: četl v řadě jazyků a byl-li brilantním diskutérem v němčině, odvažoval se i v jiných jazy-

cích, hlavně v později zvládané angličtině. Rozhodně nepatřil k těm, kdo mají před cizími jazyky ostych.

Umění empatie a tolerance. Nevím, zda by bylo možno tvrdit, že Fukač disponoval empatií v nějaké zcela mimořádné míře, rozhodně však ani nebyl nějakým buldozerem, který by nedbal na lidi, jejich city a pocity, a šel tvrdě za svým. Pokud však jde o toleranci, měl ji a prokazoval ji snad až příliš. Výmluvným dokladem je ostatně jeho kredo, jež sám uvedl v publikaci *Kdo je kdo v České republice na přelomu 20. století: Práce, kontinuita, generační soulad* (jiným heslem bylo *Sloužit a odpouštět*). Fukač neměl mnoho nepřátel, závistivců však asi hodně. Bylo totiž co závidět: vliv (byť dlouho vinou poměrů spíše jen zákulisní), schopnost reprezentovat a v tom poutat pozornost, být hvězdou seminářů, konferencí, kolokvií, kde se naplno vyjevovala jeho schopnost pohotově myslet a dobře se vyjadřovat (a jak bylo již řečeno, i v cizích jazycích), hlavně však široce založenou odbornost. Občasné útoky Fukač gentlemansky přecházel, s námitkami či výpady (třeba vůči své spolupráci při studiu a ocenění významu německé hudební kultury u nás) se buď věcně kriticky vypořádával, nebo je prostě přecházel a pracoval dále. Někdy a někde byl tento sklon k toleranci cítěn jako až přílišný a smýval jasnost postojů a názorů. Označit Fukače za typ bojovníka by bylo přehnané – byl to spíše člověk kompromisu.

Umění chvály. Fukač nepatřil k lidem, kteří nedokáží ocenit jinou bytost, ať již jde o její lidské vlastnosti, nebo odborné/vědecké kvality; právě naopak. Samozřejmě, uměl utrousit kritickou a někdy i dost sardonickou poznámku právě i na adresu některého kolegy, ale málokdy se to odehrálo bez okamžitého pokusu o vyvažující charakteristiku, o připomínku nějaké pozitivní kvality či polehčující okolnosti; prostě nepěstoval černobílé soudy. Oceňoval i ty, kteří jej právě neoceňovali. A když našel nějaký výkon nebo někoho, o kom se třeba ve vědecké obci (zatím) mnoho nevědělo, třeba nějakého mladšího kolegu, který se obrátil k nějakému méně obvyklému tématu, hned o tom mluvil s nadšením, usiloval takového kolegu zapojit do spolupráce. A s jakým pochopením a úctou mluvil o celé řadě muzikologů zúčastňujících se třeba brněnských muzikologických kolokvií – každý jen trochu slušnější příspěvek došel u něj ocenění!

Umění múzičnosti a humoru. Fukačova múzičnost se rozkládala v několika oblastech. Tím základním byla ovšem hudebnost, výrazné hudební nadání. V mládí byl víc než průměrným pianistou; ostatně, i se svou příští spolužačkou a manželkou Jitkou se setkal jako se svou soupeřkou v prostředí soutěží tehdejších Lidových škol umění. Nové požadavky na jeho pianismus nastolila bouřlivě muzikantsky se rozvíjející dcera, violoncellistka Michaela, jejímž doprovázečem se stal doma resp. v souvislostech její výuky, ale někdy i na veřejnosti. Uměl hrát „klasiku“, ale dokázal „stříhnout“ třeba i ragtime. Druhou oblastí múzičnosti byl samozřejmě neutuchající zájem o živou hudbu. Vyhledával ji nejenom jako kritik (ke svému překvapení jsem se dodatečně dozvěděl, že počet jeho recenzí a zpráv jde do tisíců), ale i jako její milovník a znalec. Spektrum jeho muzikantských lásek bylo značně široké (ostatně jak jinak při jeho založení a rozhledu!): vypíchnout by se snad dala středoevropská hudba od baroka po novoromantis-

mus, novější česká hudba od Smetany po Janáčka, pregnantní novátorské jevy 20. století doma i v cizině, jazz. Uměl se však ponořit i do všelijaké ostatní hudby, jak ukazovalo i jeho popularizátorství. Další oblastí, v níž se projevovala jeho múzičnost, byl mluvní projev, o němž byla řeč o několik řádek výše. Ten ovšem někdy přecházel až do umění řekněme hereckého. To zejména tehdy, kdy jako jeden z nositelů svérázného (a v české muzikologii obecně známého a ceněného) brněnského muzikologického humoru dokázal rozehrát celou škálu řečových, mimických, gestických, hlavně však obsahových zvláštnůstek brněnského muzikologického „zvěřince“ (ostatně, smysl pro autokritiku, smysl nebrat se smrtelně vážně nepatřil nejen Fukačovi, ale patří též Pečmanovi, Miloši Štědroňovi, Tesařovi, Mikuláši Bekovi a dalším). K tomuto svéráznému humoru (občas dost štiplavému a ne vždy určenému, aby byl předložen „potrefené huse“, nicméně jednak pravdivému, jednak nikoli zničujícím) patřilo i Fukačovo umění drobných žertovných kresbiček a hlavně umění rafinované literární výpovědi – někdy v podobě jenom letmo nahozených veršovanék, jindy skutečné poezie. To vše nabylo dokonce jakési slovníkové podoby a kdysi jsem takový soubor dostal na třech (!) disketách jako dárek ke svým narozeninám; náležitě si toho dárku vážím a občas se jím kochám...

* * *

Nemělo by zřejmě smysl pokoušet se o nějaký závěr této kapitolky a vlastně celého textu. Nakonec tedy jenom jedna věta: Při psaní jsem si vždy znovu a znovu uvědomoval, koho jsme v Jiřím Fukačovi měli a koho jsme ztratili, a snad tento text a samozřejmě i další texty sborníku to připomenou či ozřejmí i jeho čtenářům.