

Střítecký, Jaroslav

Češství staré a nové

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 1. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 89-95

ISBN 978-80-210-8879-5; ISBN 978-80-210-8880-1 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137797>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ČEŠTVÍ STARÉ A NOVÉ

Při zkoumání střeoevropských nacionálních stereotypů a autostereotypu českého mne překvapovalo, jak reálně nezakotveny a věcně neodůvodněny jsou spojnice kulturních autostereotypů a stereotypů s pojmy etnickými. Nehodlám popírat, že v srdci Evropy žili potomci Slovanů a Germánů a také etnik jiných, nicméně samozřejmost, s níž se cítí a označuje češství nebo němečtství kulturních idiomů, vzorců jednání a kolektivně charakterových rysů – rozplývá se při bližším pohledu z kterékoli strany (tj. literární, hudební, politické, etnické) v pouhý předsudek, v předsudek sice hluboce zakořeněný a pilně systemizovaný, leč předsudek historicky neuvěřitelně mladý. Pozornému pohledu neujde, že naši předchůdci tuto nejistotu dobře cítili, ač by byli sotva připustili dotýkat se posvátných věcí s bezbožně věcnou zvědavostí: hledali český hudební idiom, a hledali jej marně. Nebylo to hledání zbytečné, přineslo nám mnoho cenných poznatků. Leč češství českého hudebního idiomu nemohli spolehlivě identifikovat ani Hostinský, ani Nejedlý, ani Helfert, ani kdokoli jiný, mimo jiné proto, že byli vkusově i vědecky orientováni v duchu moderním, a tak nemohli odvozovat národní hudbu z regionálně rozrůzněného hudebního folklóru. Práce historicky nejzodpovědnější postihovaly snad jen chronické opoždění za vývojem vyspělejší Evropy a tendenci ke zjednodušování vymožeností tohoto vývoje, údajně vyvažovanou lyrickou silou melodické zpěvnosti. Nakonec prý se z tohoto kvašení vyklubal génius Smetanův, jedinečný zjev klasicko-romantické syntézy, a rázem obrátil opoždění české hudby v náskok, a to hlavně před Wagnerem, před Němci (viz Helfert v pracích *Naše hudba a český stát*, *Smetanismus a wagnerismus*, *Česká moderní hudba* aj.).

I kdybychom něčemu takovému uvěřili, těžko bychom se s tím mohli smířit: žebra evolucionistické kostry tu příliš nápadně rozdírají svalovinu látky, která měla kostru oživit. A zvláště těžké by dnes bylo smířit se s tím, že se v prostoru České

kotliny kdysi vyvrásnily nezvratné vývojové premisy a že vše, čím dnes jsme a co dnes máme, je jejich nutným a logickým následkem a nezbytným předstupněm k zářným zítřkům. Ani smetanovské hudební ztvárnění ideje vlasti, národa a slávy by nám tu nepomohlo, ba ani ta nejoptimističtější smetanovská polka! Přece jen bychom raději tančili, jak a kam chceme, a ne jak a kam musíme.

Křečovitost, s níž český i německý nacionalismus v našem prostoru spíná kolektivně charakterové rysy s prastarou, co nejhlubší a co nejstarší etnicko-historickou kontinuitou, aby zformuloval autostereotypické velkovyprávění dotvrzující jedinečnost a vylučnost vlastního poslání, jedinečnost ne nepodobnou úloze spasitelské – tato křečovitost dnes zřetelně vypovídá o mimořádně silném úzkostném vytěsnění nepohodlných reálných obsahů. Co bylo vytěsněno: vytěsněna byla skutečnost, že tu nově vznikly dvě jazykové verze občanské společnosti, tedy verze česká i německá, že vznikly na základě nového převrstvení, a nikoli z kontinuity etnické. Pojem „národ“ přitom fungoval jako sběrný a identifikační pojem, kryjící rozbíjení malých struktur tradičních společností a přeskupování takto uvolněného sociálního materiálu do velkých a všeobecných struktur společnosti občanské. Tak tomu bylo všude v Evropě. Obsahově se pojem národ měnil případ od případu a také v různých fázích modernizačního procesu, zmíněná funkce však mu vždy zůstávala. Modernizační přeměny se děly v zásadě dvojím způsobem: buď synchronně, tj. ve všech vrstvách sociálního života naráz, nebo asynchronně. Klasickým příkladem synchronního modelu modernizace je Francouzská revoluce, asynchronního pak modernizace německá a česká. Německá i česká modernizace se dlouho jevily jako pouhá intelektuální hnutí: zejména Němci uskutečnili, jak známo, převratné občanské činy písemnou formou, zatímco ostatní modernizační komponenty naprosto chyběly nebo se nanejvýše v náznacích ohlašovaly. Francouzi naproti tomu rázem zanechali psaní a začali se věnovat praktickému přetváření společnosti ve všech směrech.

Nápadně rozdílné místo v synchronním a v asynchronním modelu má kultura. V synchronním modelu se jeví jako pouhé zrcadlení, odrážení či vyjadřování reálných vztahů, zájmů, konfliktů, kdežto v modelu asynchronním nabývá takové samostatnosti, že působí dokonce častěji jako příčina než jako následek reálných změn. Starší marxismus studoval převážně synchronní model, a proto počítal výlučně s nadstavbovým charakterem kulturních výtvorů.

Zcela jinak tomu bývá v modelu asynchronním: rozpojení jednotlivých vrstev vede ke zbytnění subjektivní stránky modernizačního procesu a k oslabení a znejasnění stránky objektivní. Kulturní složka často nahrazovala ty modernizační dimenze, na něž v realitě ještě nedošlo, její spjatost s pragmatickými záležitostmi je méně průhledná než v modelu synchronním. Má tendenci stát se svátostinou tmelící celé společenství.

Že jsme Češi a podle čeho se to pozná, bylo třeba teprve vyjasnit. Z objektivních determinant, jak je prozkoumala novější a na nacionálních fikcích nezávislá

historiografie (Otto Urban, Miroslav Hroch, Jiří Kořalka, Vladimír Macura, Petr Vít, Jiří Vysloužil a další), plynul závěr, že v počátcích modernizace bylo češství (a komplementárně s ním němectví) věcí volby, věcí rozhodnutí, a to hned ve dvojnásobném smyslu: 1. bylo třeba rozhodnout, čím se má češství definovat, 2. bylo třeba rozhodnout se pro příslušnost k jazykově české nebo jazykově německé variantě občanské společnosti. Jak silný byl tlak na tato rozhodnutí, můžeme vidět například z toho, že z české i německé strany byli nadlouho zapomenuti všichni, kdo toto rozhodnutí odmítli na sebe vzít, ač se jednalo třeba i o zjevy prvořadě evropské úrovně jako byli například Bolzano, Bratránek aj. V českém národním horizontu stalo se záhy samozřejmostí Jungmannovo vymezení z roku 1806, že Čechy jsou ti, kdo mluví (a posléze i čtou a píší) česky, ač jako definice národa bylo a zůstalo vymezením velmi problematickým. Některé stránky tohoto vymezení dosud unikají kritické reflexi, ačkoli v jádře obsahují program, který poznamenal celé české hnutí a jehož setrvačnost je velká i dnes. O demokratičnosti jungmannovské argumentace se mluvívalo hojně. Méně se vidělo, že je to demokratičnost svérázná a jednostranná: svazuje inteligenci s lidem (zvláště selským) a požaduje, aby domácí elity rozuměli. „*Snáze jest národu sto dobrých spisovatelů vynést než celému národu v jiný národ se obrátiti.*“ Herderovsky přizdobena vychází tato demokratičnost více z uznání reality než z občansko-společenské utopie; jejím nejsilnějším argumentem je česky mluvící venkov, a nikoli výměr nezadatelných lidských a občanských práv.

Ještě důležitější se mi zdá fakt, že jungmannovské volbě byl od počátku dán KVALITATIVNÍ HORIZONT. „*Vynést sto dobrých spisovatelů*“ bylo mu snazší než germanizovat český venkov. Nepřesně se z toho vyvozuje síla venkovského jazykového češství. Smyslem Jungmannova tvrzení (tehdy dosti nerealistického!) byla apologie českého jazyka, a nikoli podceňování literatury! Jungmann prostě věřil, že tak krásný a dokonalý jazyk má předpoklady k tomu, aby se stal jazykem kulturním. Korunním argumentem pro krásu a dokonalost češtiny byla její zpěvnost. Proto obrozencům tolik záleželo na „rozezpívání češtiny“, na česky zpívané opeře a později dokonce na opeře české! Když Smetana poklepal na základní kámen Národního divadla, pravil: „*V hudbě život Čechů.*“ Co měl říkat, jsa kapelníkem? V českém autostereotypu má však jeho výrok cenu jen ve významu doslovném: totiž že Češi jsou především hudebníci, bez hudby žít nemohou, žijí hudbou a v ní se nejlépe projevuje jejich charakter. Petr Vít ukázal, jak tato součást českého autostereotypu vznikala: o hudbu šlo ze všeho nejméně; šlo o důkaz, že čeština je libozvučná, libozvučnější než němčina.

To vše musíme chápat jako úsilí o osamostatnění, jež zcela přirozeně počítá s německým vzdělanostním kontextem. Dlouho nikoho nenapadlo klást si otázku, co se stane s kulturou v české jazykové soběstačnosti, důsledně oddělené od tohoto kontextu. Jungmannovský nacionalismus je věrohodně pochopitelný pouze za předpokladu, že dosavadní vzdělanostní horizont zůstane neotřesen a že se tak čechizace stane jeho nezastupitelným kulturním prohloubením a obohacením.

Jungmann počítal s tím, že česká literatura musí vstoupit do konfrontace s německou, a že musí obstát. Teprve bude-li tak dokonalá, „*aby i ten, kdo s německou známý jest* [= všichni čeští vzdělanci] *zamilovati ji mohl*“, bude čeština zachráněna před zánikem a ožije jako kulturní jazyk. Je vidět, že si Jungmann byl vědom voluntarismu svého rozhodnutí, jak ostatně ukazuje jeho cílevědomé a odvahou i rozsahem ohromné tvůrčí úsilí filologické, překladatelské, lexikografické. Tato výchozí pozice se zapsala do vínku české moderní kultuře vpravdě svéráznou dialektikou: NA JEDNOM PÓLU znamená češství OTEVŘENOST hodnotám, znamená kvalitu, jak to odpovídalo osobnostem, jež se staly českými umělci (později i vědci) ze svobodného rozhodnutí, a ne z nouze (např. z omezení jazykového); rozhodly se realizovat díla vrcholné občanské kultury na jazykově českém základě, ač by se stejně dobře nebo lépe mohly uplatnit v jazykovém kontextu německém. NA DRUHÉM PÓLU v sobě české hnutí neslo tendenci k SEBEUZAVŘENÍ, k ignorování jakéhokoli jiného kontextu než jazykového, ke zřízení jazykem bezpečně ohraničené bubliny kulturní, společenské a nakonec i politické, uvnitř níž se směřjí bohorovně všehomírem vznášet jen a jen domácí roduvěrní vlastenci se svým potomstvem, za předpokladu ovšem, že se doučili česky a žádného jiného jazyka používat nechťejí a pokud možno ani neumějí. Tato tendence neměla kořeny ani tak v nějaké charakterové vadě, kde ji hledali svobodnější duchové, jako spíše v nezbytně širokém osvětňém úkolu, který bylo nutno zdárně zvládnout, mělo-li mít jungmannovské obrození naději na úspěch. Distanční vazba, zesilující vnitřní soudržnost skupin přímo úměrně k odstupu mezi nimi, nefungovala pouze ve vztahu Češi x Nečeši (= Němci, ev. Maďaři a Poláci), nýbrž i ve vztahu obou kulturních postojů.

Všechny významné otevírací činy narážely na nesnášenlivý odpor a byly považovány za nenárodní: Máchův *Máj*, anarchokomunismus Karla Sabiny, hudba Smetanova, emancipovaný život Boženy Němcové. Měly-li takové činy konfrontaci s obcí přežít, musela být distanční vazba překlenuta, což šlo pouze jejich družotným vsazením do domácího kontextu, do jedné řady s hrdinnými či zakladatelskými činy již sakralizovanými. Takový způsob absorbování hodnot znamená ovšem zároveň jejich dalekosáhlé zneškodnění a záměnu jejich emancipačního náboje v působení normativně represivní. Proslulé boje smetanovské, periodicky se navracující pod rozmanitými hesly až téměř donedávna, jsou snad nejvýraznějším příkladem takového postupu. Ze striktně hudebního hlediska mohli bychom tento proces, tradovaný v nacionální linii jako souboj mravní výše a uměleckého světla s nízkostí, zpátečnictvím a temnotou (Z. Nejedlý spílal i ve zcela nehudebních souvislostech svým odpůrcům do „pivodoců“), označit za proces recepce tehdejší německé moderny, pro niž horovali uměnímilovní a protirakušansky pokrokářští mladí němečtí Pražané, odchovaní estetikou schumannovskou, již před r. 1848. Přitom Smetana realizoval své rozhodnutí dát Čechům moderní národní hudbu s pedagogickým rozmyslem vskutku nevšedním! Kritikové i stoupenci

Smetanovi vysunuli do středu pozornosti jeho wagnerianismus, nedoceneně však zůstává, jak nedoktrinářsky si Smetana počínal v praxi. Jako kapelník Prozatímního divadla neřídil se pouze osobním vkusem a svým uměleckým vyznáním, nýbrž hlavně snahou představit význačná díla různých směrů, a tak tříbit vkus svých česky mluvících krajanů. Rovněž většina jeho vlastní tvorby od návratu do vlasti po působení ve Švédsku je prodchnuta záměry pedagogicko-zakladatelskými. To, co Helfert označoval klasicko-romantickou syntézou, můžeme myslím dnes strážlivěji označit za výsledek pedagogicko-zakladatelských kompromisů. Nikterak tím neubíráme Smetanovi na velikosti: že na této cestě mohla vzniknout díla dodnes nezlomené životnosti, je spíše zázrak, zázrak tvůrčí invence Smetanovy; navíc pak se právě v této strážlivé perspektivě ocitají například *Dvě vdovy* mezi *Così fan tutte* a Straussovou *Arabellou*! Jakmile však byla distanční vazba překonána mytickým osvojením cizorodého (však o prosazení mýtu zápasili vskutku hrdinové, zpočátku dokonce i rytířsky!) a Smetanův vklad byl uznán za českou hudbu, stalo se smetanovství povinným. Stalo se dokonce mravním měřítkem; ba dokonce i měřítkem historického a politického pokroku, jak vidíme nejen u Z. Nejedlého, ale už i u T. G. Masaryka. Zdá se to nepřiměřené? Byla to jediná možnost, jak přijmout smetanovský hudební idiom, který, jak známo, v ničem nenavazoval na tradici domácí hudebnosti, za ČESKÝ hudební idiom. Jazyková definice češství nepřipouštěla totiž jinou zásadnější diferenciaci než národnostní, vyžadovala CELONÁRODNÍ ideologii, celonárodní kulturu. Proto musel být Smetana probíjován, nebo nic! Jeho hudba mohla být pouze výrazem ryzího češství anebo nečeským cizáctvím.

Akcent na češství byl zesílen Havlíčkovými rozhodnutím k češství, jež spočívalo v reálném příklonu k modernizaci Rakouska a v odklonu od romantických vizí panslavistických. Idea slovanské hudby byla od té doby znakem konzervativismu (proto bylo snadné oznámkovat Dvořáka nebo i Janáčka jako konzervativce!). I když lze právem zdůrazňovat Havlíčkův liberalismus a utilitarismus (v českém kontextu se to pokládá za demokracii!), nelze nevidět, že tu bylo pouze radikalizováno rozhodnutí Jungmannovo, radikalizováno již u vědomí souvislosti s modernizací. Okolnost, že prvním Smetanovým libretistou byl Sabina, nelze pokládat ani za nahodilou, ani za vnější.

Když už se zdařilo rozhodnout, že smetanovská hudba je hudební výraz češství, rozběhl se mechanismus popsáný v hegelovské kapitole *Die absolute Freiheit und der Schrecken*. Rozběhl se ovšem v měřítkách kulturního idylismu, a nikoli v měřítkách revolučních. (Ne že by snad hlavy zde nabývaly větší ceny než hlávky zelí, ale stínány byly jen v novinových člancích.) Jakmile je jednou zvláštní ztotožněno s obecným, nemůže strpět vedle sebe žádné jiné zvláštní. Odtud problémy s Dvořákem! Hostinský mu přiznal, že je symfonik a mistr hudby komorní. Ale co je takové uznání v kontextu rozezpívávání mateřštiny, v němž jde o všechno? Helfert ještě v roce 1936 oceňuje Dvořáka jen jako „*génia hudební spontánnosti a bezprostřednosti*“. Staví jej sice hned vedle Smetany, nicméně mu upírá genialitu tvůrčí práce

(!) a vytýká nejednotnost tvůrčí metody. Zkrátka řeznický synek, který se zajímal o lokomotivy a o holuby a tekla z něho hudba.

Lépe nemohl dopadnout ani Janáček. Vytýkal se mu „primitivismus“ a tuto výtku cítíme i v noblesnějších formulacích Helfertových, v nichž se poukazuje na jedné straně na hojné zdroje Janáčkových inspirací, na druhé straně pak na málo tvůrčí práce.

Zdálo by se, že argumentace směřuje k doložení buržoazního charakteru českého národního obrození. Avšak tak jednoduché a prosté toto téma není. Potíž netkvěla v třídnosti českého obrození, nýbrž v celostnosti jeho národní ideologie – bez níž by ovšem tato varianta modernizace rázem pozbyla jiného než nahodilého smyslu. Právě když se česká občanská společnost ve všech svých složkách zformovala, ocitla se její vnitřní zájmová pluralita v příkrém rozporu se zcelující ideou češství.

V českém kulturním kontextu se ohrožení celonárodní ideologie DOVRŠENÍM výstavby občanské společnosti ve všech složkách projevovalo nostalgií. Ta měla dvě základní formy, z čehož jednu označme za levicovou, a to ani ne tolik kvůli politickému zaměření, jež ostatně případ od případu kolísalo, jako pro tendenci obviňovat kdekoho a zvláště podnikavé vrstvy střední a majetné ze zrady a zodpovědnosti za ztracení celonárodního rázu. Naději hledali levicoví nostalgikové jen u vrstev, jež ještě zradit nestačily: zejména u dělnictva. Tak je tomu zejména u Helferta, zčásti u Nejedlého, alespoň verbálně u Šaldy a dalších. Za touto nostalgií je ovšem skryt bezděký stesk po tradiční společnosti, z níž obrození původně vyšlo a s jejímž obzorem až do tříbení havlíčkovského (tj. asi do pol. 40. let 19. stol.) výlučně počítalo. Proto mohlo právě levicové národovectví navázat na obrozeniskonalionalistickou kritiku kapitalismu zprava (J. K. Tyl). Z nářků Nejedlého a Helfertových nad zánikem národního publika ve Zlaté kapliče můžeme usuzovat, že si česká občanská společnost uvědomila svůj zájmově diferencovaný charakter zhruba ve druhém desetiletí 20. století, což bylo vyostřeno první světovou válkou. Signály méně nápadné zaznamenáváme zhruba o dvacetiletí dříve, jak to ostatně odpovídalo sociální realitě. Nostalgická je však i druhá větev, nelevicová. Také Karásek ze Lvovic, Procházka, Hlaváček a další vidí národní minulost pohřbenou pod nánosem odlidštění a zesobečtění soudobé společnosti. Na rozdíl od levicové gestikulující nostalgie nacházíme zde sice bezradný, leč opravdový vzdor proti zburžoaznění, ostatně tak jako i v ostatní dekadenci evropské.

Zajímavostí hodnou zvláštního pojednání je skutečnost, že též němečtí autoři spjatí s Prahou nebo českým (moravským) prostředím, sdílejí jednu i druhou verzi nostalgie. Svědčí to o vyzářovací síle českého autostereotypu a o jeho původním zakotvení v tradiční společnosti. Tak možno vyložit například obraz češství u Rilka. Připomínám to hlavně proto, že i to se týká recepce smetanovství, tentokrát recepce německé: český hudební idiom se stal i pro Němce symbolickým vyjádřením ztracené idyly. Lze doložit, že to fungovalo i za dob nejhrubších šovinistických střetů a surově utlačujících manipulací.

První republika myslím nepřinesla do této konstelace nic podstatně nového. Pouze vystupňovala existující sklony a rozpory, a to především výrazným zvětšením institucionálního prostoru pro kulturní živel český. Na výtvarném umění je zvláště výrazně patrné, jak se zlomil sklon k autentické moderně (Tvrdošíjní, Špála!), jak v něm vytrvali jen ti, kdo prorazili z celonárodního češství ven, nejen do světa, ale i k věcnosti osobní tvůrčí svobody. Ani v hudbě tomu nebylo jinak. Tvůrčími činy probíjeli se vzdělaní Čechové k domovu jungmannovské jazykové vize, a jakmile se v něm zabydleli, probíjeli se zas a těžce z umělé ideality tohoto světa ke skutečnosti. Tento koloběh, zprvu realizovaný jednotlivci nebo nevelkými skupinami nadšenců, rychle zevšeobecněl.

Lyrická melodická síla kupodivu nevykvetla v hudbě, ač se to očekávalo. Vykvetla právě v těch oblastech české poezie, jež nezatíženou citovost a citlivost dokázaly verbalizovat s tak závratnou dokonalostí, že se tu zestylovala nová kultura.