

Radikální proměna společnosti, která byla nedílnou součástí nového směřování našeho socialistického státu po „Vítězném únoru“, 1948, měla svůj nemalý dopad i na stránky kulturní a umělecké. Umělec, který byl po několik století prototypem svobodného člověka, který nastavoval zrcadlo době ve které žil, který boural zažité stereotypy a pobuřoval měšťanskou společnost svojí svobodomyšlností, se měl stát služebníkem monstrózní mašinérii „budování lepších zítřků“, „vytvoření beztřídní společnosti“, „plánovaného hospodářství“ a hlavně „dosažení blahobytu pro všechny pracující, pod hlavičkou komunistické strany a věčného přátelství se Sovětským svazem“. Jak ale dosáhnout toho, aby si každý nedělal co chtěl, ale aby dělal to, co je po něm chtěno? Skladatelé chtějí být hráni a interpreti chtějí hrát, bude-li tedy určeno a hlídáno, co může a co nemůže být hráno, je po problémech. Systém této kontroly byl nastaven jednoduše a velmi účelně. Po vzoru rozvržení politické moci v zemi vznikl jediný monopolní orgán, v jehož čele stál předseda, tajemníci a ústřední výbor, kterému pak podléhaly jednotlivé složky – v tomto případě pobočky, vzniknuvší v jednotlivých krajských městech, také se svými předsedy a tajemníky. Součástí nutné centralizace veškerého uměleckého dění bylo rovněž vytvoření oficiální hlásné platformy, tedy monopolních periodik, která opět bezvýhradně podléhala zájmům ústředního výboru, potažmo samozřejmě „stranickým orgánům“. Tento proces probíhal postupně pro všechna umělecká odvětví, samosebou hudbu nevyjímaje. Už v březnu 1948 byl z nařízení akčního výboru Národní fronty zrušeny všechny do té doby fungující, či po válce nově ustanovené svazy a spolky a ty pak byly za pomoci vznikajících akčních výborů postupně transformovány do jediného, spolehlivými osobnostmi zastoupeného, všemu vládnoucího Svazu československých skladatelů. Po vzoru SSSR byla tak i v našem státě nastavena jediná možná umělecká doktrína socialistického realismu. Dopad na československou společnost byl nepředstavitelný. Permanentní „brainwashing“ charakterizovaný ničením knih, zakazováním autorů, výročními mítinky, bezobsažnými citáty, nekonečným schůzováním, školením ve vědeckém komunismu, převyprávěným a zdegenerovaným marxismem. Neustálé „hony na čarodějnice“, zaměřené jednou proti genetice, jindy proti sociologii, či hlubinné psychologii, ale také proti kybernetice, sémiotice, či lingvistice. Neustálý boj proti náboženství, mystice, proti každé nemarxistické filozofii a estetice. Tím vším bylo vytvářeno ovzduší neustálé obklíčenosti nepřátelskými imperialisty a kosmopolity, prostředí neutuchajícího „třídního boje“. [Berger 2006, s. 95-96] S pomocí vykonstruovaných politických procesů se československá inteligence ocitla v dusivé atmosféře neustálého napětí a strachu ze současnosti i z budoucnosti. Umělecká tvorba byla potlačena a nahrazena socialistickou propagandou. O devalvaci uměleckých a kulturních hodnot svědčí zevrubná studie Petra Macka [Macek 2006] věnovaná problematice slovníku dobové hudební publicistiky na stránkách jediného monopolního hudebního časopisu *Hudebních rozhledů*. Je zřejmé, že zbytky svobodného umění se přesunuly z pozic oficiálních platforem do soukromých ateliérů, bytů, sklepů a kaváren. Mimořádné intelektuální klima rozprostírající se okolo tehdejší střední generace, odkojené ještě vzděláním první republiky a nechtě podporované státní nomenklaturou, která neumožňovala jiného vyžití, než-li vzájemného setkávání a vyměňování názorů, bylo hybatelem změn, které se i když zcela bez zájmu veřejnosti projevovaly ve výsledcích práce řady výtvarníků, spisovatelů, ale též a poněkud později i hudebních skladatelů. Nepochopený grafik Vladimír Boudník se svým „explozionalismem“ bloudící po ulicích a nutící lidi vytvářet umění ze skvrn na stěnách. Jeho experimenty s novými grafickými technikami, s textem, ale i vlastním tělem a „duší“ vedoucí až k pokusům o sebevraždu. Hektická pracovitost malíře Mikuláše Medka a jeho hledání nové duchovnosti na pomezí iracionality a surreality. Civilní poezie každodenního života z pera Jiřího Koláře a Josefa Kainara, Kolářovy experimenty s vizualizací poezie, mimořádnost textů spisovatele Bohumila Hrabala, „radikální marxismus“ filozofa a spisovatele Egona Bondyho, „malmuzherciády“ pražské výtvarné skupiny „Šmidrové“, neutuchající vliv výtvarníků a literátů z okruhu zaniklé Skupiny 42 a kunsthistorika Jindřicha Chaloupeckého, to vše ovlivňovalo a podněcovalo i tvorbu hudební. Vždyť pražský skladatel Jan Rychlík se pravidelně s výtvarníky stýkal a zajímal se o jejich tvorbu, sám byl rovněž literárně činný (vzpomeňme jeho *Deník 1955*), Rudolf Komorous byl aktivním členem výtvarné skupiny „Šmidrové“, skladatel a flétnista Petr Kotík v podstatě vyrůstal pod vlivem díla svého otce malíře a grafika Jana Kotíka, ale i jeho přítel, a až mýtická osobnost skladatele Vladimíra Šrámka se ve své introverzi zajímala úplně o všechno, co se vymykalo dobovému úzu. Tito vyjmenovaní ale řada dalších – tak již v druhé polovině padesátých let tvořili díla, která se nejenže vymykala úzu socialistického realismu, ale též by mnohdy mohla zodpovědně zasáhnou do dobového světového uměleckého dění. Jak již bylo výše řečeno, téměř veškerá produkce inklinující k provozování soudobé, Nové hudby se na sklonku 50. a 60. let odvíjela spíše v opozici k oficiální dramaturgii, ze soukromé iniciativy a mnohdy velmi živelně. V podstatě celá scéna soudobé hudby se vyskytovala mimo svazové orgány, což bylo nejpatrnější v pražském prostředí. Naštěstí pro skladatele se v naší poněkud zatrpklé společnosti již poměrně brzy našli příznivci nových experimentů nejen mezi muzikology, ale především mezi interprety, mnohdy se rekrutujícími z řad samotných skladatelů. Rudolf Komorous bohužel svoji vizi o vytvoření souboru specializovaného na soudobou hudbu nedotáhl před svým odjezdem do Číny v roce 1959 do zdárného konce, a tak až teprve po roce 1960 vzniklo několik souborů moderně orientovaných. Jedním z prvních podnětů byl vznik Komorní harmonie pod vedením dirigenta Libora Peška, která od r. 1960 na programy svých koncertů v divadle Na zábradlí kromě klasiků 20. století zařazovala i premiéry skladeb českých soudobě myslících skladatelů, především Jana Klusáka, který se od konce padesátých let vyrovnával s tendencemi racionálních kompozičních systémů. Díky

izolovanosti našeho prostředí sice nepřicházel do styku s tvorbou Karlheinz Stockhausena, či Pjera Bouleze, ale osobitou reflexí tvorby představitelů druhé vídeňské školy, především Albana Berga se záhy dopracoval k volněji chápané podobě dodekafonie a to již ve *Čtyřech hlasových cvičeních podle Franze Kafky* z roku 1960, ve svých *Invencích*, ale nejvýrazněji ve svých orchestrálních *Variacích na téma Gustava Mahlera*. Na Novou hudbu se díky sekundistovi Dušanu Pandulovi začalo stále více orientovat i Novákovo kvarteto. V Brně vzniklo z podnětu basklarinetisty Josefa Horáka v roce 1961 sdružení Musica Nova a později pod vedením dirigenta Radima Hanouska Studio autorů (1963). V Bratislavě pak spoluzakládal houslista a skladatel Luboš Kupkovič soubor Hudba dneška (1963). Po odchodu Josefa Horáka do Prahy pak vznikl za jeho přispění soubor Sonatori di Praga (1963) a světově proslulé Due Boemi di Praga (1963). Pro etablování experimentálněji orientované větve soudobé hudby sehrála zásadní roli pražská Musica viva pragensis, založená flétnistou a skladatelem Petrem Kotíkem, kterému se podařilo společně se skladateli Vladimírem Šrámkem a Janem Rychlíkem získat pro myšlenku hudebního tělesa několik profesorů pražské konzervatoře. První koncert se uskutečnil 20. 6. 1961, ale nejvýznamnější činnost rozvíjel soubor až od roku 1962. Původní jádro tvořili, kromě Petra Kotíka, fagotista a skladatel Rudolf Komorous, klavírista Arnošt Wilde, houslista Bohuslav Purgar a klarinetista Milan Kostohryz. Další jména, která byla spojena s tímto průkopnickým souborem jsou skladatelé Zbyněk Vostřák, jenž byl od roku 1963 uměleckým vedoucím a dirigentem, a také Marek Kopelent, který se ujal vedení po odchodu Petra Kotíka v roce 1965. Ten přerušil se souborem spolupráci po roztržce vyvolané provedením své *Hudby pro tři* na Varšavském jeseň v roce 1964 a následně kritice a roku 1967 založil vlastní soubor QUAX společně s Jiřím Stivínem, Janem Hynčicou a Václavem Zahradníkem. Díky prosazení se těchto hudebních souborů na světových festivalech pronikala česká hudba do povědomí zahraničních posluchačů a i když pomalu, přesto doháněla mnoho zmeškaných let. Musíme však přiznat, že přijetí kritiky i posluchačstva bylo na „západních scénách“ velmi vlahé, tendence prosazované našimi skladateli byly ve světě prozkoumány již mnohem dříve a podněty z Čech tak byly považovány za spíše zpátečnické, ačkoliv byly mnohdy rozvíjeny bez jakéhokoli kontaktu se světovým děním a skladatelé se tak dopracovávali k originálnímu chápání skladby v mnohém odlišném od „darmstadtské“, či „varšavské“ produkce. Vraťme se však do našich končin. Sdružení skladatelů a interpretů při pražské konzervatoři Musica Viva Pragensis vzniklo původně jako komorní dechový orchestr. Postupně se modifikovalo na těleso specializované na soudobou hudbu a od roku 1962 a nejvýrazněji 1963 s úspěchem přibližovalo zájemcům soudobou českou a světovou tvorbu. Jelikož u založení tělesa stáli výše zmiňovaní skladatelé, flétnista Petr Kotík a fagotista Rudolf Komorous, orientovalo těleso svoji dramaturgii výrazněji též směrem k tendencím hudby okruhu Johna Cage. Brzy se kolem Musica Viva Pragensis shromáždila řada skladatelů a interpretů, kterým byla tato linie blízká, nebo ne zcela vzdálená. Tvorba Vladimíra Šrámka a později i Zbyňka Vostřáka se stále více odpoutávala od řadové postwebernovské kompozice k práci s náhodou a novými kompozičními technikami a materiálem. Šrámek a Kotík experimentovali s magnetofony a čtverečkovým papírem, Komorous a Vostřák s „tichem“, prostorem, grafikou a „buddhismem“ a Kopelent s hudebním instrumentálním divadlem. To mělo vliv i na postupnou proměnu oficiálních platforem především svazového aparátu. Naprosté odpoutání od tradice bylo však přece jen neustále pro většinu kritiků, ale také oficiálních představitelů kulturního života vnitřně nepřijatelné a nepřipustné. „Experimentující“ skladatelé však měli proti kritikům mocnou zbraň v podobě hrozícího obnovení principů dogmatismu předchozího období padesátých let. Kritika „kultu osobností“ byla obzvláště po III. sjezdu SČS (duben 1963) nejžhavějším námětem většiny kulturněpolitických a ideologických projevů. To mělo za následek, že většina kritiků v denním tisku pak byla psána velmi neutrálně, tedy ve smyslu, že to, co přichází ze Západu, bychom měli přijmout, abychom to poté mohli kritizovat. Ukázkovým příkladem tehdejších společenských změn a jejich vlivu na kulturní politiku, ale i samotný hudební provoz, byla situace kolem zpracování a následná polemika vyvolaná po vydání knihy Jaromíra Podešvy *Současná hudba na Západě* (Praha 1963). Podešvovi bylo díky jeho „ideologické nezávadnosti“ (byl vůdčí osobností brněnské odbočky Svazu československých skladatelů) umožněno získat stipendijní pobyt za účelem zmapování současného hudebního života v západní Evropě a v USA. Zprávy byly netrpělivě očekávány a uvědomíme-li si, že do té doby jediným veřejným textem byla kniha Ctirada Kohoutka *Současné kompoziční techniky na západě*, která i tak ležela se zákazem vydání několika let od napsání rukopisu v monopolním hudebním vydavatelství Supraphon, není se čemu divit. Z Podešvova pera však vzešla kniha, která nesplňuje zásadní požadavek objektivnosti a nabídla velmi zúžený úhel pohledu, ještě vyhraněnější ideologickým patosem. Ačkoliv to po autorovi zřejmě nikdo přímo nechtěl, vzniklo demagogické dílo, upravující celý, nejen hudební, svět očima oddaného zastávce „ždanovského diktátu“. Vše navíc zavánělo velmi „nebezpečnou seriózností“. Řada zvučných jmen jako Boulez, Stockhausen, či Cage je zde vyjmenována z největším despektem. Kniha vyvolala velmi kritické reakce jak na stránkách odborného hudebního tisku, tak i například v Literárních novinách. Cynická „studie“ Josefa Berga a Jiřího Fukače v literárním časopisu *Host do domu*, fundovaná reakce Vladimíra Lébly v Literárních novinách, politicky odvážná kritika Jindřicha Feldy a další, svědčily o zbytečnosti takto formulovaného textu, ale též o výrazném uvolňování atmosféry. V samotném hudebním provozu pak můžeme sledovat zařazování, do té doby nepřipustných děl, na programy oficiálních festivalů. Na Pražském jaru 1963 tak mohl zaznít *Tren obětí Hirošimi* od Krzysztofa Pendereckého, či vítězství u *Guerniky* od Luigiho Nona.

V této situaci rozporuplných pohledů na soudobou západní hudbu, kdy většina hudební veřejnosti neměla představu téměř žádnou a velká část ostatních reflektovala spíše tvorbu první poloviny dvacátého století, uspořádal Pragokonzert, za přispění Petra Kotíka, vystoupení Johna Cage společně s Merce Cunningham Company v Praze. Po celé září 1964 vysely po Praze plakáty: Merce Cunningham Dance Company, John Cage, David Tudor, Musica Viva Pragensis, Robert Rauschenberg a pod tím „West Side Story styl tance“. Koncert se konal ve Sjezdovém paláci Parku kultury a oddechu Julia Fučíka a podle vzpomínek Petra Kotíka na něj přišlo kolem dvou tisíc lidí, naprostá většina zřejmě naprosto netušila, co je čeká a nechala se zlákat titulem. Dostavili se kulturní představitelé a členové diplomatického sboru. Reakce odborné kritiky byly značně rozporuplné, v denním tisku však kritiky vyznívaly spíše pozitivně. Koncert se skládal ze čtyř částí. Nejprve bylo realizováno *Story* (1963) od Cageova žáka, japonského skladatele Toshia Ichiyangia, a potom *Crisis* (1960) od amerického skladatele Conlona Nancorowa. Druhá část večera pak byla tvořena dvěma kompozicemi Johna Cage – *AEON* (1961) a *Antic Meet* (1958). Na produkci se podílel výkvět americké avantgardy: John Cage jako skladatel a dirigent, Merce Cunningham jako choreograf a tanečník, Robert Rauschenberg jako tvůrce scény a kostýmu, ale také jako tanečník a David Tudor u klavíru. John Cage osobně požádal Petra Kotíka, se kterým se znal z Vídně, aby zajistil hudebníky, kteří rozhodně před vystoupením nesmějí nic zkoušet. Nástrojových partů se chopili členové souboru Musica Viva Pragensis. Merce Cunningham ve svých choreografiích usiloval o osvobození tance od hudby. Robert Rauschenberg používal nalezených materiálů. Dle nepodložených vzpomínek Petra Kotíka Rauschenberg pro vystoupení vytvořil prostornou asambláž, která však po představení byla v rámci úklidu odpadků zničena. David Tudor i ostatní interpreti nehráli zapamatovatelné melodie a z nástrojů vydávali neobvyklé zvuky. Vznikla tak nepochybně pestrá a pro zdejší publikum velmi nezvyklá produkce, zcela neslučitelná s oficiálním uměním.

*„[...] bohužel, naučili jsme se nedůvěřovat masám, stali se z nás eminentní individualisté, lidé spíše introvertní než extrovertní“.*

Tento povzdech Vladimíra Lébla, uveřejněný v prvním čísle jediného ročníku Konfrontace je snad nejpříznačnější pro charakteristiku oficiálního pohledu na české umělecké prostředí, formující se na sklonku padesátých a počátku šedesátých let. Na jedné straně odpor k všeobjímajícímu jednotnému uměleckému, ale i životnímu stylu, na straně druhé obava z elitářství a vzdávání se možnosti komunikace se širokou posluchačskou obcí. Na straně jedné neustálé hledání vlastního individuálního výrazu, na té druhé pak obava z opovržení a nepochopení. Nemožnost totálního přetržení vazeb a neustálé „kabeláčovské“ napínání, až téměř k prasknutí, pupeční šňůry s kojnou tradicí a zkušeností, nebo naopak mnohdy nekritická glorifikace „západního“ světa i se svojí bipolární kulturou od komerčního „braku“ po „brak“ nekomerční.

V atmosféře české hudby byla spatřována „povrchnost a nedůslednost myšlení i činů, přizpůsobivost okamžitým náladám, názorový eklekticismus, praktikismus podstatně deformující ideje hudebního pokroku“ (Lébl, Vladimír: Konfrontace, s. 37)

Do této oficiálně deklarované situace pronikl fenomén západoevropsko-americké Nové hudby jako blesk z čistého nebe a od počátku se v něm vyjímal jako cizorodý prvek. Poklidnou hladinu socialistickorealistickej tvorby ještě před nedávnem čeřily neoklasicistní skladby a senzací vyvolával Stravinskij, když tu náhle naše nepřipravená a záměrně neinformovaná hudební veřejnost stála před faktem přinejlepším dvanáctitónové kompozice. Část hudební kritiky začala bít na poplach, varujíc před anti-uměním. I po roce 1956 (XX. sjezd KSSS) bylo přijímání Nové hudby na půdě oficiálních orgánů velmi chladné. Několik skladeb se objevilo na soukromých studijních svazových přehrávkách a tu a tam v pražském Divadle hudby, především na čtvrtěčních zvukových seminářích katedry dějin hudby Karlovy univerzity. Nová inscenace Bergova *Vojcka* v roce 1959 sice velmi nadneseně řečeno prokázala životnost „soudobé hudby“, ale ve výsledku snad jedině Honegger, Hindemith a s rozpaky Stravinskij byli vzati na milost. Několik málo skladatelů, kteří již před rokem 1962 komponovali jinak, než si žádal Svaz, tvořili tudíž zcela výhradně pro soukromé účely. Teprve až po 12. sjezdu Komunistické strany Československa v roce 1962, na kterém byl proklamován demokratismus a konečné skoncování s přetrvávajícími pozůstatky kultu osobnosti, se uskutečnil III. sjezd Svazu československých skladatelů, který byl v mnohém přelomový a způsobil, že o do té doby „pokleslých“ západních kompozičních technikách se začalo hovořit i v oficiálních kruzích vládnoucího svazového mocenského aparátu. Ne že by přímo byly výtobytky západoevropské kultury vzaty na milost, ale i špičky Svazu hovořily o nutnosti jejich důkladného poznání a zhodnocení (viz příspěvky z III. sjezdu Svazu československých skladatelů v roce 1963). Samozřejmě, již před dubnem 1963 zde existovalo podhoubí několika relativně obeznámených s tehdejší světovou hudební scénou, ale přece jen většina zájemců znala spíše texty popisující kompoziční metodu než skutečně znějící hudbu. Postupně měl rozpor mezi kvantem literárních a nedostatkem hudebních informací za důsledek ideální a idealizující představy. V myslích mladé generace dorůstala západoevropská hudba do značně imaginárních podob. Programová izolovanost byla vlastně velice špatným ideologickým tahem, protože zakázané ovoce nejlépe chutná, a tak, když ruka diktátu přece jen poněkud povolila, narostl počet „představitelů experimentální hudby“

do nečekané šíře. V této diskrepanci mezi teoretickými představami svazových funkcionářů a reálnou kompoziční praxí se také odvíjely přípravy a též samotný průběh sjezdu. Za „novou“ byla v oficiálním svazovém prostředí převážně považována tvorba první poloviny 20. století, nejvýrazněji druhé vídeňské školy, ale i o této tvorbě měla řada činitelů dosti zkreslené představy (viz příspěvek Jana Rychlíka na III. sjezdu SČS). Cílená svobodomyšlnost a otevřenost západnímu světu se ovšem nemohla líbit tvůrcům české kulturní politiky. Skutečně velkým impulsem k odporu bylo uvedení skladby Petra Kotíka – *Hudba pro tři* – in memoriam Jan Rychlík na Varšavském festivalu. Z tribun oficiálních hodnostářů zaznívaly názory, že podobné experimenty by neměly být předmětem exportu, neboť nejde o důstojnou reprezentaci české hudby v zahraničí. Soubor *Musica viva pragensis* byl proto roku 1965 „potrestán“ zákazem zúčastnit se festivalu soudobé hudby v Záhřebu. Mezinárodní ostuda tím vyvolaná podnítila jednoho z hlavních „mluvčích“ českých představitelů Nové hudby Vladimíra Lébla k napsání článku do *Hudebních rozhledů*, který vyvolal silnou polemiku, bohužel pozdější Léblovy reakce na výpady druhé strany již nebyly otisknuty. Jakkoli se nám šedesátá léta, díky jejich politickému uvolnění mohou zdát jako zlatý věk české moderní hudby, je třeba říci, že podobné případy, stejně tak jako jiné administrativní útoky nebyly ničím až tak neobvyklým. „*Tuhý monolitní kulturněpolitický režim se začal rozpadat, v oficiální rovině byl dogmatismus vystřídán názorovým marasmem, namísto železného diktátu nastoupily drobné tyranie, pak úřednické šikanování, pak licitování a nakonec apatie, tu tam vystřídaná hektickými ataky*“. (Lébl, Vladimír: *Konfrontace*, s.37).

Ačkoliv se neobešlo námi popisované období bez problematických zásahů politické moci, můžeme bez větších rozpaků nepochybně hovořit o zlaté éře české experimentální tvorby nového umění, které nevznikalo z podnětů přizpůsobení a napodobování určených vzorů, ale bylo charakterizováno svobodomyšlností a neutuchající touhou po vlastním vyjádření, po vytváření osobního jazyka, jehož dekodování očekává stejnou vnitřní svobodu a odvahu i od přijímajících. Na závěr můžeme pouze s povzdechem konstatovat, že nastolená linie, směřující ke svobodě umělecké tvorby, ať už by byl výsledek jakýkoli, byla v našich končinách násilně přerušena intervencí spřátelených vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a hlavně následnou normalizací poměrů iniciovanou všemu vládnoucí Komunistickou stranou v sedmdesátých letech revolučního dvacátého století.