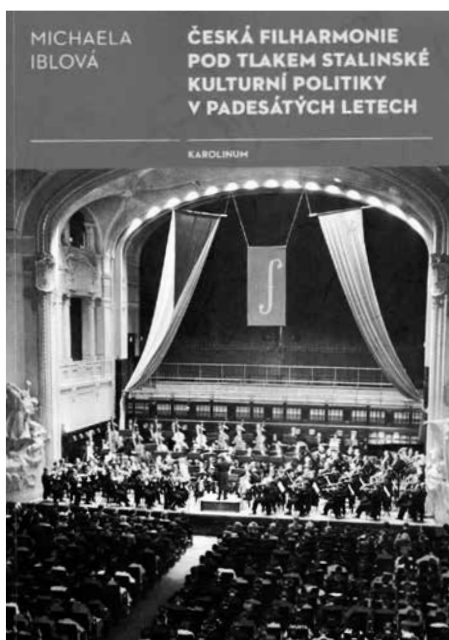


## Michaela Iblová: Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech



Jaromír Havlík



**Michaela Iblová: Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech.**

Praha, Karolinum 2014, 248 stran, fotografická příloha. ISBN 978-80-246-2332-0

Ačkoli je hlavním předmětem autorčina zájmu špičkový český symfonický orchestr, není knížka Michaely Iblové spis muzikologický. Autorka přistoupila ke svému tématu především z pozic sociologických a kulturně politických. Z tohoto hlediska je knížka solidně zpracovaná a přináší řadu cenných informací o organizačně politických otázkách historie České filharmonie od konce 2. světové války do konce padesátých let. Cenná je zejména exploatace důležitých pramenných fondů, o nichž se historikovi mé generace až do konce komunistické totality ani nesnilo. V této věci shledávám také největší přínos recenzovaného spisu: jsou v něm postupně rozkrývány a komentovány prakticky všechny relevantní aspekty předmětu až na aspekt umělecký, konkrétně hudební, který autorka do svého zorného pole záměrně a pochopitelně nepojala. V některých konkrétních případech, kdy se její výklad z těch či oněch důvodů specificky hudebních detailů dotknout musel, se objevují různé nepřesnosti a omyly, na které postupně upozorním ani ne tak kvůli výtkám autorce jako spíše kvůli ochraně čtenářů před ne vždy zcela spolehlivými údaji.

Na osnově a s využitím metod případové studie informuje spis M. Iblové především o mechanismech fungování orchestru

v nových společenských podmínkách zejména po únoru 1948. Zabývá se tím, do jaké míry ovlivnila komunistická ideologie dramaturgii České filharmonie, její vystupování navenek i politické a sociální vztahy uvnitř orchestru. Zkoumá organizační strukturu, způsoby řízení, formy veřejné prezentace včetně výjezdů do zahraničí (v dotyčné etapě arci nečetných) i úsilí komunistického režimu o zapojení tohoto prestižního tělesa do soustrojí převodových pák k administrování kulturní politiky jako významného nástroje tzv. budování socialismu. Autorka si v některých případech všímá i konkrétní programové náplně koncertů, specifických prostor, v nichž bylo orchestru vystupovat i nového typu publika, s jehož vznikem a výchovou měl celonárodně ctěný a respektovaný orchestr pomáhat. Analyzuje systém politické a státně bezpečnostní kontroly a řízení z několika stran: jednak z pozice KSČ a ministerstva kultury jakožto původců a administrátorů kulturní politiky a jednak ze strany Státní bezpečnosti jakožto nepostradatelného strážce čistoty nových společenských pořádků – jak zvenčí tak i zevnitř samotné České filharmonie.

Nejdůležitějšími informačními zdroji byly autorce archivní fondy Národního archivu (fond Ministerstva kultury, Ministerstva školství, Ministerstva školství a kultury, fond ÚV KSČ a samozřejmě i fond České filharmonie), Archiv bezpečnostních složek, Archiv Českého hudebního fondu, Archiv České filharmonie. To jsou pro danou problematiku klíčové pramenové zdroje a autorka z nich těžila vydatně, za což zaslouží plné uznání. Příznačně zde chybí Archiv

Syndikátu českých skladatelů a Archiv Svazu československých skladatelů: ty jsou, bohužel ztracené (Syndikát) respektive přežily několikerou živelnou skartaci v žalostných troskách. To je velká škoda, leč hořká realita, s níž se musí historiografie české hudby 2. poloviny 20. století nejspíš natrvalo smířit.

Výkladový text je vcelku logicky rozvržen do sedmi hlavních kapitol uvnitř dále členěných do subkapitol (zde by bylo dnes už docela standardní desetinné třídění jistě ku prospěchu věci, nicméně zásadní nedostatek to není).

### **1. Vážná hudba v komunistické totalitní politice (s. 13–53)**

Konstatování, že „kultura se dostala do popředí všeobecného zájmu“ by mělo být výrazněji doplněno konstatováním „proč“? Ono to tam mezi řádky občas probleskne, ale nikterak výrazně a soustavně, přestože je to věc klíčová (kultura jako nástroj ideologického boje).

Třídění umělců do tří základních skupin: a) angažovaní, b) neutrální, c) opoziční je samozřejmě – protože nutně – schematické. Realita byla o mnoho složitější, což je nutné zohlednit při jakémkoli pokusu o podrobnější zhodnocení této situace. To ovšem není autorčin problém. Co je naopak důležité, že autorka podepírá některá už ustálená a nepochybná konstatování prvořadými pramenovými doklady úřední povahy. Určité manko zde představuje dobová publicistika – kromě prvních deseti ročníků Hudebních rozhledů (1948–1957) autorka nepřihlédla k žádnému jinému zdroji z této oblasti (Rytmus, Tempo, Kulturní politika a pod.)

V některých případech autorčin jinak vytříbený a čtivý styl činí poněkud nepřehlednými poslušností některých událostí a vztahy mezi nimi. Alespoň jeden příklad: První poválečná léta přinesla spoustu různých sjezdů, konferencí, pracovních zasedání etc., v nichž se laik jen obtížně vyzná, což je třeba při výkladu zohlednit. Například v květnu 1949 šlo o zakládající sjezd Svazu československých skladatelů pořádaný v rámci II. pracovního sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců. Podotýkám, že autorka uvádí tyto reálie správně, ale nečiní zřetelný rozdíl mezi pracovním sjezdem (pořádaným ještě oběma Syndikáty) a zakládajícím sjezdem nového SČS. Mrzutější je fakt, že zde byla opomínuta dvě velmi důležitá fakta: 1) tzv. Pražský manifest neboli Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v květnu 1948 v Praze – dokument, který měl široký mezinárodní ohlas a 2) Sjezd národní kultury v dubnu 1948, který přinesl základní body budoucí komunistické politiky v oblasti hudby.

Obdobné nepřehlednosti se méně zasvěcený čtenář dočká ve vztahu mezi tzv. „pracovními plenárkami“ a „přehlídkami nové tvorby“. Do jaké míry spolu obě tyto aktivity nového SČS souvisely a nesouvisely, to bylo v textu rovněž žádoucí náležitě objasnit. Plenárky ostatně záhy skončily, kdežto z přehlídek nové tvorby se vyvinuly pravidelné každoroční Týdny nové tvorby, které (s několika přestávkami) vydržely až do pádu totality.

Družstvo Umění lidu není charakterizováno zcela přesně (s. 24), podobně i Hudební a artistická ústředna, kde mohli být

konkrétně uvedeni alespoň někteří stipendisté, z nichž se postupně vyvinuli umělci zvučných jmen.

Z pojednání o problematice tzv. Lidovosti kultury (s. 28–35) se autorce hudba jaksi vytratila. Nepozastavuji se nad tím nijak zásadně, nicméně jde o problém právě tak dobově důležitý, jako nadčasově těžko uchopitelný. Rád bych ovšem poopravil mylné tvrzení na s. 29, že totiž společenská třída zvaná „pracující inteligence“ neměla velké zkušenosti s kulturou. Samozřejmě, že je měla, jako je má inteligence ve všech společenských strukturách bez rozdílu. Tady je z dnešního hlediska spíše problém se slovem „pracující“, leč to nebyl dobový problém, neboť ono slovo patřilo k „zaklínadlům“ totalitního jazyka.

Pokus o definici masové písně je v hlavním výkladovém textu dost diskutabilní. Autorka to sice v zápětí poopraví v poznámce č. 39 na s. 30, nicméně první konstatování přímo v textu „boduje“, tentokrát ne zcela plnohodnotně. V této souvislosti upozorňuji – autorku i čtenáře – na mylný údaj na s. 31: první veřejná soutěž na masovou píseň nebyla v roce 1947, nýbrž už o rok dříve: v roce 1946 vypsal nakladatelství Melantrich soutěž na budovatelskou píseň pod heslem „Se zpěvem na barikády práce.“

Co se tzv. prorežimních skladatelů týče (s. 47–49), jsou uvedeni Dobiáš, Seidel a Kapr jako ti hlavní a vedle nich ještě Barvík a Cikker. To je opravdu velmi zredukovaná množina – hlavním měřítkem byly autorce, zdá se, skladby o Stalinovi a informace o nich získané dosti nesoustavně z různých zdrojů.

## 2. Česká filharmonie první poloviny dvacátého století (s. 54–66)

Tato kapitola je stručnou, přehlednou synopsí dějin České filharmonie od jejího založení. Nepřináší samozřejmě nic nového, neboť tato látka je dnes odbornou literaturou dostatečně pokryta. Tato kapitola se tudíž úspěšně vyhnula případným problematickým momentům.

### 3. Osobnost Karla Ančerla (s. 67–91)

Stručný medailónek jistě nejvýznamnější osobnosti České filharmonie v první fázi jejího poválečného vývoje. Autorka se zcela správně příliš nerozepisovala o uměleckých parametrech Ančerlovy osobnosti a zaměřila se hlavně na ty reálie, k nimž mohla přispět řadou nových, autentických a pozoruhodných fakt, tj. především na politické pozadí Ančerlových aktivit v době jeho pozice v čele České filharmonie, na sledování Ančerla ze strany StB, k čemuž získala řadu pozoruhodných archivních dokumentů v dřívějších dobách zcela nedostupných. Tento pohled velmi dobře doplňuje Ančerlův stávající osobnostní i umělecký profil. Například jeho suverénní sebevědomé občanské postoje, které StB evidovala, leč vůči nimž si režim nikdy příliš mnoho nedovolil – Ančerl byl zkrátka celebrita, kterou bylo třeba tolerovat, i když zároveň současně ustavičně a bedlivě sledovat.

### 4. kapitola: Dramaturgie a koncertní činnost České filharmonie na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let (s. 92–135)

Pro tuto kapitolu měla autorka, zdá se, k dispozici dostatek vcelku spolehlivých

pramenných zdrojů (archiv ČF). Probírá postupně standardní i nestandardní druhy koncertů, kulturních brigád atp. České filharmonie v tomto nejagresivnějším období nástupu k socialismu u nás. Autorka si postupně všímá dramaturgie abonentních koncertů z hlediska uskutečňování komunistické kulturní politiky. Občas se zde projeví autorčina manka ve znalostech specificky hudebních reálií: pozn. č. 10 na s. 95, v níž se uvádí, že se hrála m.j. Hábova symfonie – zde je třeba uvést, že šlo nikoli o slavného Aloise Hábu, nýbrž o jeho mladšího bratra Karla Hábu, dále „Dobiášova Sonata pro malý orchestr“ se také ve skutečnosti jmenuje zcela jinak a údaje je tudíž mylný. A hned následující poznámka č. 13 o Janu Seidelovi a Vladimíru Sommerovi, kteří byli na přelomu 40. a 50 let údajně velmi mladí a teprve vstupovali na hudební scénu – toto platí pouze pro Sommera, v této době skutečně čerstvého absolventa konzervatoře (ročník 1921) ale ne pro Seidela (ročník 1908!), který už v té době nebyl žádný začátečník, ale zralý a vlivný čtyřicátník! Toto samozřejmě uhlídat šlo, neboť údaje o obou jsou běžně dostupné.

Koncerty pro pracující a umělecké brigády (s. 98–103) – nestandardní a přesto pro tu dobu charakteristická položka dramaturgie, která se zdaleka netýkala pouze České filharmonie. Problém „přehodnocování kulturního dědictví“ je zde jen letmo připomenut (s. 102), ač šlo o jednu ze strategických linií komunistické kulturní politiky.

Přehlídky nové tvorby a plenární zasedání SČS (s. 104–105) by chtěly hlouběji propracovat, byly to spojité nádoby (už jsem

se o tom zmínil výše) – i v jejich označování a rozměrech panoval dost velký zmatek (někdy celostátní, někdy jen „pražské“ s rozvojem tvůrčích center SČS i oblastní).

Chválu zaslouží modelová analýza sezóny 1952/53 (s. 113–118), což byla zlá doba „zostřeného třídního boje“ a politických procesů. Manipulace s již hohovými dramaturgickými plány ze strany mocenských orgánů autorka výmluvně podpořila pramennými argumenty.

Obdobným způsobem jsou pojednány i zahraniční zájezdy České filharmonie v padesátých letech s vrcholem v proslulém, dodnes nepřekonaném „turné tří kontinentů“ v roce 1959. I zde autorka účelně využívá svou nejsilnější zbraň – nové a autentické pramenné materiály.

Poměrně rozsáhlou subkapitolu představuje oddíl Česká filharmonie a Pražské jaro (s. 121–135), která sice nic zásadně nového nepřináší, nicméně doplňuje známá fakta z historie i „prehistorie“ Pražského jara (Talichovy protektorátní „hudební máje“) novými údaji. Je dobře, že se autorka podrobněji zastavila u zahajovacího koncertu 1. ročníku PJ – 11. května 46. Ne každý ví, že se nezahajovalo Mou vlastí (pravidelně až od roku 1954), nýbrž speciálním programem (slavnostním a pietním – též na přípomínku 1. výročí konce 2. světové války). Z hlediska dokumentace organizačního pozadí festivalu jde i v tomto případě o poměrně zdařilou subkapitolu!

**5. Organizační struktura České filharmonie** (s. 136–148) představuje rovněž dobrou sondu do organizační struktury České filharmonie od jejího zestátnění, v níž

autorka opět s výhodou zužitkovala data ze svých pramenných zdrojů.

**6. Politická a státněbezpečnostní kontrola a řízení** (s. 149–205) je závěrečnou kapitolou výkladové partie spisu, kapitolou nejrozsáhlejší a poznatkově nejpřínosnější.

Vychází z dlouho nepřístupných archivních zdrojů (ÚV KSČ, MŠO, MŠK, StB) a zabývá se postupně metodami úřadování, náborů do strany, politickými školeními, strukturou a personáliemi Závodní organizace KSČ v České filharmonii a konečně i personáliemi spolupracovníků StB v řadách orchestru. Stranou nezůstává ani pohled na kádrovou politiku orchestru a rozbor některých kádrových materiálů. Zde všude se objevují informace zcela nové, mnohdy dokonce překvapivé.

Na většině svého spisu se autorka spokojila s pouhým konstatováním fakt a jejich v zásadě logickým seřazením do celkové linie výkladového textu. Hodnotící aspekt není v knížce výrazně exponován. Ani to však není málo. Publikace umožňuje čtenáři hlouběji porozumět, jak Česká filharmonie žila a pracovala a jakou roli zaujímal toto umělecké těleso na československé hudební scéně v kritické době padesátých let. Je to mimo jiné i dobré východisko jednak pro eventuální autorčinu další badatelskou práci, jednak i dobrá faktografická základna pro jiné badatele.